



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

VANESSA SOEIRO CARNEIRO

A AFIRMAÇÃO DA ANGOLANIDADE EM ONDJAKI: uma análise do universo da
alegoria em *Os transparentes*

São Luís – MA
2018

VANESSA SOEIRO CARNEIRO

A AFIRMAÇÃO DA ANGOLANIDADE EM ONDJAKI: uma análise do universo da
alegoria em *Os transparentes*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa

São Luís – MA
2018

Carneiro, Vanessa Soeiro.

A AFIRMAÇÃO DA ANGOLANIDADE EM ONDJAKI : Uma análise do universo da alegoria em Os transparentes / Vanessa Soeiro Carneiro. - 2018. 128 f.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Alegoria. 2. Literatura Angolana. 3. Os transparentes. I. Feitosa, Márcia Manir Miguel. II. Título.

VANESSA SOEIRO CARNEIRO

A AFIRMAÇÃO DA ANGOLANIDADE EM ONDJAKI: uma análise do universo da
alegoria em *Os transparentes*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa

Aprovada em 09 / 04 / 2018

Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa
ORIENTADORA
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a. Dr^a. Naiara Sales Araújo Santos
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará

“‘Quando eu uso uma palavra’, disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, ‘ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos.’

‘A questão é’, disse Alice, ‘se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.’”

(Lewis Carroll)

“‘Acho que não podem me escutar’, continuou, baixando mais a cabeça, ‘e tenho quase certeza de que não podem me ver. Alguma coisa me diz que estou invisível...’”

(Lewis Carroll)

AGRADECIMENTOS

A Deus que me concedeu a vida e a cada dia demonstra seu cuidado e seu amor por mim.

Aos meus pais Alberto e Gersony, por todo o amor e apoio que sempre me dedicaram. Sem vocês eu não estaria aqui, literal e figurativamente. Ao meu irmão, Felipe, por me aturar durante todos esses anos de convivência.

A Lívia, pelo apoio e amizade e por continuar ao meu lado por mais esses dois anos. A Alessandro, pelo constante apoio e ajuda mesmo a quilômetros de distância. A Sophia, por sempre me proporcionar as distrações necessárias para manter a sanidade mental. A Izolda, Amanda, Viviane e Flávia, pelo carinho e amizade.

A Rayssa, Rebeca, Raíssa, Renata, Raquel, Rafaela e Rutyana por terem aguentado eu não falar de outra coisa e continuarem me apoiando sempre. Ao Mover de uma forma geral por terem feito um excelente trabalho durante a minha ausência. A Gustavo, por mais essa capa maravilhosa.

Aos meus professores do mestrado com os quais muito aprendi. E, principalmente, à professora Márcia Manir pela orientação, carinho, cuidado e preocupação durante mais esses anos e por sempre reforçar meu amor pela literatura. Obrigada pelo apoio e por todos os ensinamentos. À Dona Conceição que continuou mostrando seu apoio.

A AFIRMAÇÃO DA ANGOLANIDADE EM ONDJAKI: uma análise do universo da
alegoria em *Os transparentes*

O objetivo deste estudo é analisar o romance *Os transparentes*, do escritor angolano Ondjaki a partir da perspectiva da alegoria, tendo em vista sua influência no trecho narrativo através de uma pesquisa bibliográfico-qualitativa utilizando o método dedutivo. Constitui ainda o foco de nossos estudos as relações entre alegoria, metáfora e símbolo e a releitura de certos estereótipos relativos à Literatura Africana de expressão portuguesa. A obra possui grande importância no contexto sociopolítico e cultural da Angola contemporânea por retratar, de maneira realista, o cotidiano da população menos privilegiada e seus mais inusitados esquemas de sobrevivência. Servem de suporte teórico para semelhante análise Antoine Compagnon, Clive Staples Lewis, Edward Lopes, Flávio Kothe, João Adolfo Hansen e Walter Benjamin no tocante ao conceito de alegoria. No que diz respeito à contextualização da Literatura Africana de expressão portuguesa, mais particularmente Angola, os estudos de Benjamin Abdala Junior, Carmen Secco, Edward Said, Inocência Mata, Maurício Silva, Pires Laranjeira, Rita Chaves, Stuart Hall e Tânia Macedo embasam nossa análise. Dentre os resultados dessa pesquisa, o mais importante é a constatação de que a principal alegoria na obra é a transparência física de Odonato e que ela representa sua transparência social e a de seus amigos, assim como a transparência de Luanda, de Angola e da própria África.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria. Literatura Angolana. *Os transparentes*.

THE AFFIRMATION OF ANGOLANITY IN ONDJAKI: an analysis of the universe of allegory in *Os transparentes*

The aim of this study is analyze the novel *Os transparentes* (The transparents), by the Angolan writer Ondjaki, from the perspective of the allegory, due to its influence in the narrative narrowness through bibliographical-qualitative research using the deductive method. The relationships between allegory, metaphor and symbol and a re-reading of certain stereotypes concerning the African Literature of Portuguese expression will also be the focus of our studies. The book has great importance in the sociopolitical and cultural context of the contemporary Angola for portraying, in a realistic way, the daily life of the less privileged population and its most unusual survival schemes. For such analysis, Antoine Compagnon, Clive Staples Lewis, Edward Lopes, Flávio Kothe, João Adolfo Hansen and Walter Benjamin serve as theoretical support regarding the concept of allegory. As for the contextualization of the African Literature of Portuguese expression, more particularly Angola, the studies of Benjamin Abdala Junior, Carmen Secco, Edward Said, Inocência Mata, Maurício Silva, Pires Laranjeira, Rita Chaves, Stuart Hall and Tânia Macedo base our analysis. Among the results of this research, the most important is the realization that the main allegory in the novel is physical transparency of Odonato and that it represents his social transparency as well as the transparency of his friends, Luanda, Angola and of Africa itself.

KEYWORDS: Allegory. Angolan Literature. *The transparents*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A ALEGORIA: raízes e ramificações	14
2.1	As raízes da alegoria	14
2.2	As ramificações da alegoria através do tempo	19
2.3	Frutos diferentes de uma mesma árvore	39
2.3.1	Alegoria e metáfora.....	39
2.3.2	Alegoria e símbolo	41
2.3.3	Alegoria e ironia.....	44
2.4	A árvore alegoria	47
3	A LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA: origem e evolução	49
3.1	Pós-colonialismo: identidade e redescoberta	51
3.2	A Literatura Angolana e a afirmação da angolanidade	56
3.3	O realismo animista: caracterização e singularidades	67
3.4	Ondjaki: vida e obra	71
3.4.1	<i>Os transparentes</i> e sua perspectiva socioestética.....	76
4	O UNIVERSO DA ALEGORIA EM <i>OS TRANSPARENTES</i>	83
4.1	A transparência de Odonato	83
4.1.1	As transparência pela pobreza e pelas relações de poder.....	88
4.1.2	O prédio: transparência e semitransparência.....	99
4.1.3	A transparência de Luanda.....	101
4.1.4	A alegoria da transparência e seus reflexos na escrita, na visibilidade e na resistência.....	104
4.2	A senhora Ideologia e o discurso da contestação	107
4.3	Os antropônimos: alegoria, símbolo e ironia na nomeação das personagens	111
4.4	O incêndio enquanto efeito de catarse	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

A história da Literatura Africana de língua portuguesa está diretamente relacionada à colonização dos países africanos de língua portuguesa. Essa literatura surgiu através de um longo processo histórico que envolve tanto a assimilação da língua do colonizador quanto a autoconscientização do colonizado e de sua cultura, passando por, pelo menos, quatro fases.

A primeira fase é a da *assimilação*, quando os escritores ainda estão “alienados” no que diz respeito à sua própria cultura e por isso buscam imitar a escrita europeia. A segunda é a da *resistência* e ocorre quando rompem com o padrão europeu, revelando a influência do meio através de sua escrita e mostrando os primeiros sinais de um sentimento nacionalista. A terceira ocorre depois da independência e mostra o escritor africano tentando se afirmar como tal. A quarta e última fase é a consolidação do trabalho do autor africano e da produção de textos em liberdade.

Quanto à Literatura Angolana, para sermos mais específicos, sabemos que ela reflete a influência de precursores e antecedentes de caráter estético, social e cultural. (FONSECA; MOREIRA, 2007). Ademais, ela também é intensamente marcada pela tradição da oralidade inerente à matriz africana, característica fortemente perceptível no livro *Os transparentes*, de Ondjaki.

Ndalu de Almeida nasceu em Luanda, capital de Angola, em 1977, e começou a escrever ainda criança. Atualmente, Ondjaki, nome sob o qual atende enquanto escritor, possui mais de uma dezena de livros publicados – entre prosa e poesia, literatura infantil e adulta –, sendo muitos deles premiados em diferentes países. Isso contribui para que possa ser visto como um dos principais autores contemporâneos da literatura africana. *Os transparentes* é uma de suas obras mais recentes e foi vencedora do Prêmio José Saramago em 2013 e do Prix Littérature-Monde 2016, na categoria de literatura estrangeira, tendo sido originalmente publicada em 2012.

A escrita de Ondjaki nesse livro reflete o modo de falar dos luandenses e seu enredo revela muito sobre as tradições angolanas. Esse romance retrata o cotidiano de várias personagens que moram na cidade de Luanda, em especial dos moradores de um edifício no LargoDaMaianga e de outras pessoas que frequentemente passam por lá. Os protagonistas são pessoas simples e de diferentes profissões que compartilham suas memórias, afetos, tristezas e desejos e que, por vezes, passam despercebidos pela sociedade luandense. Além deles, há personagens que exercem maior autoridade e influência em Luanda e, apesar de suas histórias

não receberem tanto destaque no romance, acabam influenciando diretamente a ação dos protagonistas.

Assim, *Os transparentes* se apresenta como uma obra de grande importância no contexto sociopolítico e cultural da Angola contemporânea ao retratar, de maneira realista, o cotidiano da população angolana menos privilegiada e seus mais inusitados esquemas de sobrevivência. Ela revela a corrupção existente em sua sociedade, mostrando como a falta de interesse verdadeiro dos políticos pela população influencia diretamente o seu modo de viver. Através de alegorias e metáforas, Ondjaki apresenta uma Luanda real com problemas sociais, políticos e econômicos, sendo importante destacarmos que, dentre todas as suas obras, *Os transparentes* é o romance no qual a alegoria se faz presente com maior intensidade. No entanto, apesar de dar voz à classe dominada e constantemente excluída, de expor os problemas da sociedade luandense e de ser um livro premiado, escrito por um importante autor africano, não há muitos trabalhos acadêmicos que dissertem sobre essa obra.

Quanto à alegoria, recurso retórico a ser estudado neste trabalho, percebemos que a maioria dos teóricos que a abordam em seus estudos o fazem apenas sob o viés ocidental, ou seja, eurocêntrico. Ademais, os estudos sobre a Literatura Africana de expressão portuguesa estão cercados de estereótipos e, quando conceitos como alegoria, fantástico, símbolos, o mágico, o maravilhoso, etc. são relacionados a ela, costumam ser estudados não sob a perspectiva africana, mas sim sob a europeia. Conceitos como o animismo, por exemplo, que se relacionam diretamente com os estudos culturais e, portanto, com a literatura africana muitas vezes são deixados de lado e esquecidos pelos estudiosos acadêmicos. São conceitos como esse que buscamos resgatar e analisar em conjunto com a alegoria.

Infelizmente, em função de não ter sido possível encontrarmos teóricos africanos que dissertassem sobre alegoria, apesar de nossas extensas pesquisas, os conceitos com os quais trabalharemos são de origem eurocêntrica. Todavia, em nossas análises, buscaremos utilizá-los contextualizando-os no universo da cultura africana de modo que nossas conclusões estejam de acordo com a cosmovisão desse continente. Ao longo da dissertação, esse processo será melhor esclarecido. Faremos também uma releitura dos estereótipos que permeiam a Literatura Africana lusófona e uma análise diacrônica dos conceitos de alegoria, analisando sua formação e como é compreendida em diferentes sociedades e em diferentes períodos da história. Nisso reside a importância dessa pesquisa.

Com base nisso, o objetivo central desse trabalho é analisar o romance *Os transparentes*, de Ondjaki sob o viés da alegoria, tendo em vista sua importância no quadro da produção de Literatura Africana de língua portuguesa contemporânea. Para tal investigação estipulamos como objetivos decorrentes: 1) Desenvolver uma perspectiva diacrônica da alegoria; 2) Explorar as relações entre alegoria, metáfora, símbolo e ironia; 3) Promover uma releitura de certos estereótipos sobre a Literatura Africana de expressão portuguesa; 4) Verificar como a alegoria e os símbolos presentes na obra influenciam o trecho narrativo.

A partir desses objetivos, levantamos algumas hipóteses sobre as diferentes maneiras como a alegoria se manifesta na obra, sendo uma delas através da personagem Odonato. Entendemos que Odonato representa todas as outras personagens que frequentam o edifício LargoDaMaianga ou ali residem. A sua transparência literal é, na verdade, uma alegoria para a sua transparência figurada e de seus amigos.

Além disso, ele também atua como uma alegoria para a cidade de Luanda. Assim como ele, a cidade está esquecida pelos poderosos e fragilizada devido a anos de exploração. O motivo pelo qual apenas Odonato começa a ficar invisível é porque ele é mais empático ao sofrimento de sua família e de seus amigos e se sente conectado à Luanda de um modo particular, se tornando, assim, mais sensível à situação atual da cidade.

Notamos também a presença da alegoria na forma como o texto em si foi construído. A fala das personagens busca retratar as marcas da oralidade características do português falado em Luanda. A escolha de alguns nomes de personagens também são alegorias e o fato de algumas não possuírem nomes próprios serve para ratificar a sua transparência. Essas hipóteses serão exploradas de maneira mais detalhada à medida que a análise estiver sendo desenvolvida.

É importante ressaltar que a pesquisa que desenvolveremos é do tipo bibliográfico-qualitativa. Sobre a pesquisa bibliográfica sabemos que ela “é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2014, p. 50). Isto é, esse tipo de pesquisa se preocupa primeiramente em levantar um suporte teórico sobre o assunto que se pretende estudar e a partir dele desenvolver suas próprias análises. Devido aos objetivos dessa dissertação, nosso suporte teórico constituir-se-á primordialmente de teóricos que estudam a alegoria – e como ela se manifesta na literatura – e a Literatura Africana de língua portuguesa, principalmente a angolana.

Quanto à pesquisa qualitativa, compreendemos que seus estudos privilegiam “algumas técnicas que coadjuvam a descoberta de fenômenos latentes, tais como a observação participante, história ou relatos de vida, análise de conteúdo, entrevista não diretiva, etc, que reúnem um *corpus* qualitativo de informações” (CHIZZOTTI, 1995, p. 85). Dentre essas técnicas a que mais nos interessa é a análise de conteúdo, visto que ela

... é um método de tratamento e análise de informações, colhidas por meio de técnicas de coletas de dados, consubstanciadas em um documento. A técnica se aplica à análise de textos escritos ou de qualquer comunicação (oral, visual, gestual) reduzida a um texto ou documento. (...) O objetivo da análise de conteúdo é compreender criticamente o sentido das comunicações, seu conteúdo manifesto ou latente, as significações explícitas ou ocultas. (CHIZZOTTI, 1995, p. 98).

Em outras palavras, ela se utiliza do aporte teórico levantado pela pesquisa bibliográfica para analisar um texto escrito, visando uma compreensão crítica de seu conteúdo. Dessa forma, as diversas significações e informações contidas no texto são reduzidas a sentidos particulares de acordo com os objetivos de quem o estuda, facilitando, assim, a interpretação do conteúdo.

Para desenvolver essa pesquisa, utilizaremos o método dedutivo que, “de acordo com a acepção clássica, é o método que parte do geral e, a seguir, desce ao particular” (GIL, 2014, p. 9). Ou seja, abordaremos inicialmente as teorias sobre alegoria e sobre a Literatura Africana de língua portuguesa e só depois discorreremos sobre a literatura de Ondjaki e sobre como a alegoria se manifesta em *Os transparentes*.

Quanto ao desenvolvimento deste trabalho, destacamos que se estrutura em três capítulos. O primeiro disserta sobre a alegoria e sobre o seu desenvolvimento através do tempo, mostrando como diferentes estudiosos a teorizaram. Este capítulo também aborda sua relação com outras figuras de linguagem e os possíveis tipos de alegoria. O segundo capítulo discorre sobre a Literatura Africana de língua portuguesa e, de modo mais específico, sobre a Literatura Angolana. Explicaremos seu processo de formação e quais foram as circunstâncias sócio-políticas e suas principais características. Comentaremos também sobre a vida e a obra de Ondjaki, ressaltando a importância de *Os transparentes* no contexto da Literatura Angolana contemporânea. No terceiro capítulo, analisaremos a obra à luz do universo da alegoria, com destaque para a presença também dos símbolos e da ironia no romance.

Finalmente, após o desenvolvimento, as considerações finais nas quais teceremos as últimas reflexões acerca dessa pesquisa e as referências.

2 A ALEGORIA: raízes e ramificações

A alegoria é, de maneira sucinta, dizer uma coisa querendo significar outra. Contudo, apesar de verdadeiro, esse conceito é relativamente superficial e por isso vários teóricos que dissertam sobre a alegoria buscam aprofundá-la numa tentativa de melhor defini-la. Para João Adolfo Hansen, por exemplo, há dois tipos de alegoria: enquanto uma é usada como forma de interpretação, a outra é usada como forma de expressão; essa última diz B para significar A. Já Walter Benjamin a define como ruína da linguagem e, segundo Flávio Kothe, ela significa “dizer o outro”, todavia definir o que é a alegoria é mais difícil do que explicar o que ela significa. Seguindo esse raciocínio, faremos um estudo diacrônico da alegoria discorrendo sobre as diferentes definições que ela adquire para diferentes teóricos e então julgaremos qual concepção melhor se aplica a esse trabalho. Desse modo, os conceitos aqui apresentados serão posteriormente retomados e esquadrinhados.

2.1 As raízes da alegoria

Não é possível precisar quais são as origens primárias da alegoria. Segundo Clive Staples Lewis (2012, p. 55), “Em certo sentido, a alegoria não pertence ao homem medieval, mas, sim, ao homem como um todo ou, até mesmo, à mente em geral. É da natureza própria do pensamento e da linguagem representar o que é imaterial em termos pictóricos”. Ou seja, para o teórico, a alegoria, de certo modo, sempre esteve presente no cotidiano do ser humano ainda que não fosse nomeada ou definida e sempre esteve intrinsecamente ligada à sua linguagem.

Uma concepção mais elaborada de alegoria só surge com o Cristianismo, entretanto, de acordo com Benjamin (1984), o paganismo é responsável por preparar o solo no qual a semente cristã da alegoria será plantada. Com base nos estudos de Lewis (2012) sobre a relação entre a religião romana, a poesia clássica latina e a alegoria, compreendemos que, de maneira mais específica, a religião pagã que prepara o caminho para a alegoria é a religião romana. De acordo com o teórico, ela tem início com a adoração de coisas que podem nos parecer meras abstrações. Inferimos que era necessário que fossem personificadas através de deuses. Deste modo temos, por exemplo, o amor sendo representado pela deusa Vênus ou pelo deus Eros, a guerra por Ares e a sabedoria por Minerva.

Segundo Lewis (2012), para o poeta florentino Dante Alighieri, a história da alegoria com a personificação tem seu início na poesia clássica latina que retrata os deuses pagãos como objetos de culto e adoração, de temor, de ódio, sendo, às vezes, retratados até de maneira cômica. A personificação é uma de suas principais características e inspirará posteriormente os poetas medievais e os românticos modernos. Além disso, outra característica que influenciará a literatura posterior é a Psicomaquia, que significa “guerra da alma”, isto é, o constante combate entre vícios e virtudes. Para exemplificar esse fato, o pesquisador analisa o poema *Tebaida*¹, de Estácio, citando a passagem na qual *Pietas* enfrenta Megaira e Tisífone face a face. Sobre esse encontro ele explica que

... é naquele momento, enquanto as ações humanas (e olímpica) do poema permanecem em suspenso e as personificações do bem e do mal lutam na alma humana, não através de seus representantes humanos, mas frente a frente, uns com os outros, que se encontra a semente de toda poesia alegórica.
Temos aqui no poeta pagão, de forma bastante clara, o tema favorito da Idade Média – a batalha das virtudes e dos vícios, a Psicomaquia, o *bellum intestinum*, a Guerra Santa. (LEWIS, 2012, p.65 e 66).

Ou seja, a dualidade tão presente na Idade Média – que, de certa forma, representa a luta entre o bem e o mal – teve como fonte os poemas clássicos nos quais era comum se fazer uso da dualidade associada à personificação. Esse *bellum intestinum* ou Psicomaquia é justamente “a raiz de toda a alegoria”. (LEWIS, 2012, p.79). Ele também se manifesta através do embate entre o Cristianismo e o paganismo. Com o advento do Cristianismo, os antigos deuses pagãos se transformaram em demônios e passaram a ser combatidos pela Igreja, como podemos observar abaixo:

Os velhos deuses, quando deixaram de ser tidos como deuses, poderiam muito bem ser suprimidos até se converter em demônios: como se sabe, foi isso que aconteceu, para nossa desgraça, com a história da poesia anglo-saxônica. O que pôde salvá-los foi o seu uso alegórico, preparado por um lento desenvolvimento no seio do próprio paganismo, que os conservou numa tumba temporária, até o dia em que eles poderiam ressurgir na beleza da mitologia conhecida, proporcionando, assim, à Europa moderna esse “terceiro mundo” do imaginário romântico. (LEWIS, 2012, p.93).

Esse “terceiro mundo” ao qual Lewis se refere é o mundo do maravilhoso, do mito e da fantasia. Até então só existia o mundo maravilhoso tido como fato, mas, devido à sua

¹ Poema épico que narra a disputa entre os filhos de Édipo pelo trono tebano. Pietas, Megaira e Tisífone são algumas das personagens.

marginalização, esses deuses passam a fazer parte de um maravilhoso ficcional e encontram na alegoria um lugar para repousar:

...foi a alegoria que providenciou um lugar de hibernação assim para os deuses. Poderia parecer, à primeira vista, que a alegoria os tivesse matado, mas ela os matou apenas como uma semente morre, pois os deuses, da mesma forma que fazem outras criaturas, devem morrer para viver. (LEWIS, 2012, p.94).

Percebemos então que, apesar de seus esforços, a Igreja cristã não conseguiu eliminar o paganismo por completo do cotidiano de seus fiéis. Pelo contrário, as suas tentativas de extingui-lo acabaram por enraizá-lo no imaginário popular. Esse fato é ratificado por Benjamin (1984, p. 246) ao afirmar que

O alegorês não teria surgido nunca, se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses na memória dos fiéis. Ela não constitui o monumento epigônico de uma vitória, e sim a palavra que pretende exorcizar um remanescente intato da vida antiga. É certo que nos primeiros séculos da era cristã os próprios deuses assumiam traços abstratos. (...) Na sequência dessa literatura, o antigo mundo dos deuses deveria ter se extinguido, e no entanto ele foi salvo justamente pela alegoria. Pois a visão de transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria.

A descaracterização da religião romana justamente em seu aspecto religioso faz com que o paganismo deixe de ser percebido como fonte de adoração e crença por seus antigos seguidores. É interessante destacarmos que, para Lewis (2012), esse crepúsculo dos deuses não resultou do Cristianismo, mas era um processo que já estava em desenvolvimento e que foi reforçado pela religião do Deus triuno. De todo modo, o que até então era uma religião creditada passa a ser vista apenas como mito. Por conseguinte, ela deixa de habitar o mundo do real e, não podendo ser extinguida pelo Cristianismo, passa a necessitar de um outro lugar no qual possa repousar e hibernar até a Idade Moderna quando então passa a fazer parte do “terceiro mundo” anteriormente citado por Lewis. Despido de seu caráter divino, o paganismo vai buscar e encontrar abrigo na alegoria. Isso é possível porque, conforme Benjamin (1984), entre os temas mais fortes da alegoria, estão a visão da efemeridade das coisas e a responsabilidade de salvá-las para a eternidade. Ironicamente, essas temáticas são provenientes da religião cristã.

O distanciamento entre os deuses pagãos e os poetas da pós-Antiguidade permite a esses últimos o uso da mitologia clássica como ferramenta de representação literária. Através dos estudos de Lewis (2012), percebemos então que a poesia clássica romana é responsável

por influenciar parte da poesia que surgirá nas Idades Média e Moderna, principalmente aquelas que empregam a alegoria. Tanto a personificação quanto o *bellum intestinum*, presentes na poesia clássica latina, e o processo de abstração das deidades pagãs são responsáveis por preparar e abrir o caminho para o surgimento de uma concepção verdadeiramente alegórica.

Antes de apresentarmos o desenvolvimento da alegoria propriamente dita, é importante que discorramos também sobre a retórica e a sua evolução, já que, segundo Lewis (2012, p. 67), “a retórica é o substituto mais imediato da poesia, e a retórica ama a personificação.” Em conformidade com ele, Kothe (1986, p.6) declara que “a alegoria é geralmente vista como figura de linguagem, portanto, como parte da retórica”.

Mas como a alegoria, que é uma concepção sobretudo cristã, pode fazer parte da retórica tendo essa surgido séculos antes do nascimento de Cristo? Segundo Edward Lopes (1986), ela foi um dos sustentáculos de todos os projetos pedagógicos que ocorreram desde a época clássica dos gregos até a Idade Média. Compreendemos então que a retórica não se limitou ao período no qual foi criada, tendo atravessado eras, conseqüentemente, evoluindo e sofrendo modificações em vez de permanecer estática e imutável. Assim como o paganismo, ela foi responsável por preparar o terreno para o plantio da semente alegórica, o que veio a acontecer em determinado ponto de seu desenvolvimento. Depois que a semente foi plantada e gerou frutos, a alegoria passou a ser vista também como componente da retórica. Entretanto não pretendemos discorrer nesse momento sobre a alegoria enquanto elemento retórico – esse assunto em específico será abordado posteriormente –, o que almejamos nesse tópico é explicitar o que é a retórica e como ela se organiza.

De acordo com Lopes (1986, p. 1), a retórica é a “velha ciência da persuasão que os rétores definiam com uma ‘arte do discurso eficaz’”. Já para Manuel Alexandre Júnior (2005, p. 24), ela é “uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e das técnicas de comunicação”. Vista como ciência por uns e como arte por outros, ela busca intermediar a comunicação com o outro a fim de persuadi-lo.

Ainda segundo Alexandre (2005, p. 21 e 22), “...nunca existiu um sistema uniforme da retórica clássica, embora se multipliquem os esforços de a apresentar como um sistema. A retórica sempre foi uma disciplina flexível.” Por ter sido teorizada por diferentes filósofos em diferentes épocas como Górgias, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, por exemplo, a retórica se tornou pluridimensional e flexível, o que contribuiu para o seu desenvolvimento ao longo dos

séculos e acarretou na falta de sistematização à qual Alexandre se refere. Não obstante, todos esses teóricos concordam em um aspecto: seu objetivo era persuadir outrem, por isso uma de suas principais preocupações era a elaboração de um discurso eloquente e convincente. Logo, ela se organiza justamente em torno das partes que compõem o discurso. Segundo Lopes (1986), de acordo com a retórica antiga, as cinco etapas nas quais o discurso se divide são:

- Invenção: a escolha do que dizer, do assunto do qual se falará.
- Disposição: a organização do material previamente selecionado durante a invenção em um arranjo interno das partes.
- Elocução: a expressão linguística dos pensamentos.
- Memorização: através da memória, aprendizagem e conservação do discurso a enunciar.
- Enunciação ou Ação: apresentação do discurso ao público através de uma performance ou representação.

Tais partes do discurso realizado também servem como modelo retórico das cinco etapas do discurso que se quer realizar. Nesse caso, a memorização seria a decoração do discurso que merecesse ser armazenado para ser reproduzido ou imitado, parcialmente ou por completo, como peça independente ou no corpo de outro discurso. A partir disso, a invenção utilizaria esse material estocado para selecionar o presente discurso. Na disposição, o orador mostraria sua competência para o poder fazer, provando que domina o código figurativo de sua sociedade. Através da elocução, ele demonstraria o poder fazer melhorando o arquétipo utilizado para a figuração infinita, dando-lhe um acabamento particular. A ação seria, finalmente, o fazer, sendo que o discurso enunciado recebe sanção positiva ou negativa do público e, no caso dos aceitos, memorização. (LOPES, 1986).

É necessário explicitarmos que a retórica nomeada por Alexandre como clássica é a mesma denominada por Lopes como antiga. Para Lopes (1986), a retórica clássica surge na Idade Média com Petrus Ramus e se contrapõe à concepção, conforme a retórica antiga, unitarista e pluridimensional do discurso. No entanto, esta já estava condenada a dispersar-se em uma concatenação de sucessivos fragmentos desde o momento em que ignorou o fato de que as cinco partes constituintes do discurso são complementares e o que atinge uma afeta todo o conjunto, de modo que a integralidade do discurso, enquanto artefato constituído, depende dessa relação. Além disso, a retórica clássica reduziu a antiga praticamente à etapa da elocução.

Ainda segundo o teórico, com o passar dos anos, a retórica se restringiu ainda mais, passando a limitar-se à área das manifestações trópicas ou “desviadas”. Mais do que ao estudo da Elocução, ela passou a aludir ao estudo das figuras, deixando de ser a arte do falar para se tornar um suplemento da arte de escrever. Dessa maneira,

Abria-se o caminho para que a velha disciplina aristotélica se convertesse, de atividade-fim que, fora, em atividade-meio, saber instrumentalizado em benefício de outras ciências que sobre o seu corpo fragmentado executam o exercício *bricoleur* das práticas pedagógicas de hoje... (LOPES, 1986, p. 4, grifo do autor).

Compreendemos então que a retórica passou a ter uma função mais ornamental e mais ligada à estilística. É interessante destacar que essa redução não era exatamente uma inovação porque “com Górgias valorizou-se na retórica uma nova perspectiva de natureza paradigmática, valorizaram-se o estilo e a composição que tem a ver com o elocutio. (...) Numa palavra, abriu a prosa à retórica e a retórica à estilística.” (ALEXANDRE, 2005, p. 20 e 21). De certo modo, é como se a retórica tivesse sofrido uma evolução para, em seguida, sofrer uma regressão novamente.

Contudo, segundo Lopes (1986), com o tempo, as ciências humanas e sociais perceberam que seu objeto de estudo era o discurso da sociedade, promovendo, assim, um retorno “às bases ideológicas do discurso enquanto espaço de manifestação vigiada dos saberes problemáticos”. (LOPES, 1986, p.4). Ou seja, para ele, a retórica perde sua função puramente ornamental e passa a ser lida como a prática significativa que opera a manifestação do interdito implícita ao dito. É nesse contexto que o estudo da alegoria ganha importância e para melhor compreendê-la, iremos estudar a seguir o seu desenvolvimento ao longo dos anos.

2.2 As ramificações da alegoria através do tempo

Segundo Hansen (2006), o termo “alegoria” vem do grego *allós* (outro) e *agourein* (falar) e sua definição básica, proveniente da retórica, é dizer B para significar A. O fato de ele não a definir como dizer A para significar B é interessante porque A antecede B no alfabeto, logo essa conceituação implica que o sentido que se quer dizer precede o que é dito. Além disso, para ele não há apenas um, mas dois tipos de alegoria, que são inversas e complementares.

A primeira é a construtiva ou retórica e a ela se refere o conceito do parágrafo anterior. Ela é a alegoria enquanto expressão, sendo, portanto, um modo de falar e escrever; uma convenção linguística ou um procedimento formal que gera um significado figurado e ornamenta um discurso próprio; um símbolo linguístico. Também conhecida como “alegoria dos poetas”, ela foi teorizada pelos retóricos ainda na Idade Antiga e continuou na Idade Média. Essa alegoria é uma espécie de “metáfora continuada como tropo de pensamento” (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006, p.7), no qual o termo figurado (o que foi dito) funciona como uma espécie de desvio e se relaciona com o termo literal ou próprio (o não-dito, o que se quis dizer) através de uma relação de semelhança, conseqüentemente, ela também é mimética. Outrossim, a criação de uma alegoria é um ato intencional do autor daquele discurso específico.

Ainda conforme Hansen (2006), a segunda é a interpretativa ou hermenêutica, é a alegoria enquanto interpretação, sendo, portanto, um modo (religioso) de entender e decifrar. Ela também é um símbolo linguístico, mas um que revela “um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo.” (HANSEN, 2006, p. 12). Conseqüentemente, um de seus principais pressupostos é o essencialismo ou a crença de que tanto a Bíblia quanto o mundo foram escritos por Deus, logo todas as coisas e acontecimentos possuem um sentido predeterminado pelo Criador. Conhecida como “alegoria dos teólogos”, revela justamente esses sentidos preexistentes que se encontram figurados nela própria. Entretanto, essa interpretação não é feita de acordo com os desígnios do receptor, mas segue regras conforme o gênero e as circunstâncias de produção do discurso.

Para Hansen (2006), enquanto a primeira alegoria é criativa, a segunda é crítica, mas ambas provêm do verbo grego *állegorein* que pode ser traduzido tanto como falar quanto como interpretar alegoricamente. Além de apresentar essas duas definições, o pesquisador brasileiro destaca a importância de não se conceituar a alegoria de uma única maneira, independente de seu contexto histórico. Portanto, para termos uma compreensão mais completa do que é a alegoria, precisamos estudar as diferentes significações que ela adquire no decorrer do tempo.

Como foi previamente afirmado, a alegoria é, muitas vezes, vista como um elemento retórico, como um tropo ou como um procedimento de ornamentação. Segundo Hansen (2006), para Quintiliano, ela pode tanto apresentar uma coisa em palavras e outra em sentido – nesse caso, a metáfora, a comparação e o enigma seriam subtipos de alegoria –, quanto algo

completamente diferente dos sentidos das palavras – nesse caso, a definição incluiria o sarcasmo, a ironia, o provérbio, a contradição e a paródia.

Entender a alegoria como tropo é compreendê-la como transposição de um signo presente (B) para um signo ausente (A); essa transposição pode se basear em uma relação que ocorre, principalmente, por semelhança ou inclusão. Para a “Retórica antiga, o tropo implica dois sentidos: o *figurado*, que é o próprio tropo que o leitor lê, e o *literal* ou *próprio*, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo.” (HANSEN, 2006, p.31, grifos do autor). Em outras palavras, o sentido figurado seria o sentido B e o sentido literal seria o sentido A e eles estabelecem uma relação contínua.

Sendo assim, ainda conforme Hansen (2006), a alegoria atua como metalinguagem, já que é um significado que se incorpora ao texto e existe apenas nele. De acordo com esse pensamento, a alegoria deve ser lida como convenção para o leitor. Além disso, existem graus de afastamento entre os sentidos próprio e figurado e esse distanciamento produz maior ou menor clareza na compreensão da alegoria. Tendo a clareza como critério, a alegoria retórica pode ser de quatro tipos.

O primeiro é o enigma ou alegoria perfeita: ele “é a alegoria fechada em si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado.” (HANSEN, 2006, p. 54). Outrossim, é válido ressaltar que “o tropo e seu efeito figurado são, portanto, posicionais, determináveis, numa prática.” (HANSEN, 2006, p. 58). Destarte, para compreender o enigma, é necessário conhecer o contexto de sua enunciação e sua situação de uso. Logo, um sentido pode ser compreendido como hermeticamente figurado por uma determinada sociedade em uma determinada época (compondo, assim, uma alegoria perfeita), mas ser lido como sentido próprio ou transparência da literalidade por outra sociedade ou em um outro período histórico.

O segundo tipo é a alegoria imperfeita. Nela, “pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente no nível do sentido próprio.” (HANSEN, 2006, p. 66). Ela é, de certo modo, a transição do sentido próprio para o figurado ou uma mistura de ambos. Assim, a alegoria imperfeita possui um grau de abertura de significação, ou um grau de clareza, maior que o enigma e, portanto, é mais didática e de mais fácil compreensão. Em vista disso, essa alegoria é a mais recomendável segundo a retórica antiga, sendo muitas vezes chamada de parábola, fábula ou apólogo.

O terceiro é a incongruência: é a alegoria convencionalmente arbitrariamente de maneira a substituir um sentido próprio por um figurado sem respeitar “as diferenças específicas que são condição de um conceito proporcionado ou da figuração ordenada” (HANSEN, 2006, p. 67), causando, assim, uma contradição ou incongruência no gênero. Ou seja, ela é criada a partir da associação de duas significações que não possuem nenhuma relação entre si. Essa alegoria obscurece a ordem lógica de argumentação e, como consequência, perde sua versatilidade, pois seu processo se autonomiza como “formalismo”. Ainda segundo Hansen (2006), ela funciona como uma analogia de proporção, mas se utiliza justamente da desproporção semântica (daí vem a incoerência), causando inadequação na relação palavra/coisa.

O último tipo é a alegoria transparente que funciona por analogia e nela os sentidos próprio e figurado são quase o mesmo, fazendo com que a alegoria seja facilmente compreendida. O seu grau de significação é totalmente aberto e o seu nível de clareza é o maior possível.

Hansen (2006, p. 84) também afirma que

A Retórica ainda prevê o caso de o poeta escrever com sentido próprio e o público lhe interpretar o texto como alegoria, isto é, como texto que figura um sentido que o poeta não tinha pretendido. Como se sabe, sempre há um intervalo histórico e semântico entre o texto e sua recepção, pois autor e leitor estão em pontos diferentes do tempo.

Em outras palavras, muitas vezes o contexto de produção de um texto é diferente do contexto de recepção de seus leitores e, como foi explicado anteriormente, por conta disso, uma alegoria pode, com o decorrer do tempo, passar a ser interpretada de forma literal em vez de figurada. Porém o contrário também é passível de ocorrer: um texto que inicialmente foi escrito com sentido próprio pode ser compreendido por seus receptores como sendo alegórico. Logo o sentido da alegoria não depende apenas do seu autor, mas também do seu receptor que, afinal, é o responsável por interpretá-la.

Ainda durante a Idade Antiga, surge uma conceituação de alegoria focada justamente na interpretação de um discurso em vez de sua enunciação. Por conseguinte, esse conceito trabalha mais com o leitor do que com o autor. Além do mais, a maioria dos responsáveis por teorizarem essa alegoria eram teólogos cristãos, por isso essa concepção possui também um viés religioso, sendo comumente conhecida como alegoria dos teólogos ou alegoria hermenêutica.

De acordo com Hansen (2006), os alegoristas cristãos acreditavam que sempre existiu uma prosa no mundo que deve ser pesquisada dentro da prosa bíblica, ou seja, as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza porque são signos na ordem da revelação divina. Para que essa pesquisa fosse feita de maneira adequada, seria necessário seguir alguns parâmetros, como podemos observar no trecho abaixo:

A interpretação cristã das coisas das *Escrituras* se faz segundo três grandes coordenadas sensíveis; consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana, segundo graus de maior ou menor proximidade na maneira pela qual figuram Deus. (HANSEN, 2006, p. 92, grifo do autor).

Ou seja, para Hansen (2006), a hermenêutica crê que os signos têm sentido porque o Sentido (Deus – a significação de todas as significações) está fora deles, orientando-os providencialmente como sombra das coisas futuras. Para ela, tanto a natureza quanto a Bíblia possuem um sentido literal manifesto e um sentido espiritual cifrado. Isso acontece porque Deus deixa marcas no mundo e, conseqüentemente, elas também se manifestam nos textos. Hansen (2006) afirma que essas marcas podem ser lidas segundo três graus de proximidade conforme a figuração de Deus:

Grau de proximidade	Sombra	Vestígio	Imagem
Figuração	distante e confusa	distante, mas distinta	próxima e distinta

Esses diferentes graus de proximidade permitem a leitura dos escritos bíblicos de quatro maneiras diferentes. Consoante Hansen (2006) e Lopes (1986), qualquer passagem bíblica pode ser interpretada em seu sentido literal ou histórico, mas também em um sentido figurado, podendo ser alegórico (quando os acontecimentos do Antigo Testamento são lidos como alegorias dos que ocorrem no Novo Testamento, por exemplo); moral ou tropológico (quando a passagem é lida como representação do relacionamento individual que uma pessoa tem com Deus); analógico ou escatológico (quando o texto é lido como alusão a alguma verdade espiritual referente ao Juízo Final).

De acordo com Lopes (1986), essa quádrupla chave de interpretação era utilizada não só para a leitura da Bíblia, mas de todo texto medieval. A partir disso, inferimos que, apesar de Hansen (2006) afirmar que esse método só funcionava para a leitura bíblica, alguns

alegoristas cristãos empregavam essas técnicas também em suas interpretações de textos pagãos e, por vezes, pré-Cristo. Um exemplo disso é a análise que Fulgêncio, em sua obra *Continentia Vergiliana*, faz de *Eneida*, de Virgílio ainda na Idade Antiga. Segundo Lewis (2012), essa foi a primeira vez em que um gramático cristão utilizou a interpretação alegórica para atribuir significados cristãos a um poeta pagão.

Entretanto Compagnon (2014, p. 56) afirma que “a alegoria, no sentido hermenêutico tradicional, é um método de interpretação dos textos, a maneira de continuar a explicar um texto, uma vez que está separado de seu contexto original e que a intenção do seu autor não é mais reconhecível, se é que ela já o foi”. Isto posto, como era possível para esses teólogos atribuírem significados condizentes a sua religião aos textos escritos por pessoas que não a seguiam? A resposta para essa pergunta se encontra na fé e na cosmovisão desses alegoristas. Para eles a intenção divina transcende a intenção do autor de um texto e, sendo Deus soberano e onipresente, é capaz de, como explicamos anteriormente, deixar suas marcas no mundo como um todo, logo até escritos pagãos podem figurá-Lo. Além disso, apesar de, tradicionalmente, buscar a intenção original do autor a alegoria também

... é uma interpretação anacrônica do passado, uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo, um ato hermenêutico de apropriação: à intenção antiga ela substitui a dos leitores. A exegese tipológica da *Bíblia* – a leitura do Antigo Testamento como se fosse o anúncio do Novo Testamento – permanece o protótipo da interpretação por anacronismo, ou, ainda, a descoberta de profecias do Cristo em Homero, Virgílio e Ovídio, como as aprendemos ao longo da Idade Média. A alegoria é um instrumento todo poderoso para inferir um sentido novo num texto antigo. (COMPAGNON, 2014, p. 56, grifo do autor).

Em outras palavras, já que, conforme Hansen (2006), a exegese feita por teóricos cristãos era, sobretudo, teológica, a alegoria era usada como ferramenta de releitura de textos antigos em busca de significados cristãos. Ela já não é mais apenas parte da retórica como uma ferramenta de ornamentação, mas parte da tipologia.

Um dos principais alegoristas hermeneutas antigos foi Santo Agostinho e para ele:

... a palavra de Deus, embora efetivamente comunique algo aos homens, não é ela mesma, enquanto palavra de Deus, signo de nada. Ela é aquilo de que tudo – coisas (*res*) e signos (*signa*) – é signo, como se pode ler em *De trinitate*. O essencialismo implica uma concepção dos signos como metáforas: as coisas são criadas e, desta forma, são índices ou vestígios da Suma Vontade, que se manifesta indiretamente nelas. Há somente duas classes de seres no mundo: os signos e a Coisa (Deus). Desta maneira, a metáfora (e a alegoria) é uma realidade ao mesmo tempo linguística e natural, na medida em que Santo Agostinho observa que *res* (coisa) e

signum (signo linguístico) não têm separação rígida. (HANSEN, 2006, p. 58, grifos do autor).

Resumindo, segundo Hansen (2006), para Agostinho, a linguagem humana produz signos de signos porque essa produção ocorre a partir de coisas que, por sua vez, são signos pelos quais Deus fala. Esses signos podem ser naturais (índices) ou intencionais, ou instituídos (insígnias, emblemas, divisas, etc.). Já para a retórica, os signos também podem ser divididos em próprios (possuem um sentido literal) ou *translatos* (possuem um sentido figurado).

Ainda conforme Hansen (2006), Santo Agostinho crê que a alegoria trabalha com os signos *translatos* em duplo registro tanto como sentido figurado, como ornamentação retórica (sendo uma criação humana), quanto como sentido figurado inerente à própria coisa, a qual significa outra. Ou seja, há uma alegoria verbal – proveniente da tradição retórica – e uma *factual* – que é a base da tipologia. Essa segunda “é participativa, pensada como linguagem muda das coisas criadas.” (HANSEN, 2006, p. 113).

Na Idade Média, Beda combina a alegoria retórica com a interpretação tipológica e retoma, em suas obras, tanto conceitos trabalhados por Quintiliano quanto por Santo Agostinho, por exemplo. Para nosso estudo, o que interessa é o modo como ele divide a alegoria, consolidando, assim, o duplo registro pensado por Agostinho.

De acordo com Hansen (2006), para Beda, a alegoria pode ser verbal ou *factual*. A verbal é ornamentação, figuração indireta, é o tropo ou discurso figurado (em substituição do próprio) com o intuito de significar algo profético, é uma retomada da alegoria dos poetas. Por ocorrer entre “uma *narrativa* (o discurso alegórico) e um *acontecimento* sem implicação temporal” (HANSEN, 2006, p. 117, grifos do autor), não prefigura nada e nem é tipológica, ela apenas representa um sentido próprio.

Já a alegoria *factual* pode conter um sentido histórico, tipológico, moral ou escatológico. Ela também trabalha com a noção de que um fato histórico pode ser signo de outro fato histórico (*prefiguração*), por exemplo, algo que acontece no Antigo Testamento é, na verdade, uma alegoria de algo que acontece no Novo Testamento. É importante ressaltarmos que, mais uma vez conforme Hansen (2006), a *prefiguração* só ocorre por ser também *posfiguração*, porque é de Deus que provém o sentido do tempo e é Ele quem utiliza o segundo fato para explicar o primeiro. Assim sendo, a condição da alegoria *factual* é a característica “natural” de que Deus é o criador de todas as coisas, portanto tudo O simboliza.

São Tomás de Aquino reforça as ideias apresentadas por Beda ao afirmar, segundo Hansen (2006), que o ponto de partida para o simbolismo generalizado da Bíblia é o poder de Deus, que orienta o curso das coisas e dos acontecimentos históricos para que simbolizem algo ao mesmo tempo em que os utiliza para se expressar. Para ele, existem duas formas de sentido: o histórico e o espiritual. O sentido histórico é também chamado de literal por ser aquele expresso por letras, ou seja, por palavras humanas, podendo ser dividido em sentido literal próprio e sentido literal figurado. Já o sentido espiritual é aquele que se manifesta pelas coisas nomeadas por essas letras.

Para facilitar a compreensão dessas noções elaboradas por Tomás de Aquino, Hansen (2006) as compara às ideias já apresentadas por Beda e Santo Agostinho. Partindo dessa comparação, elaboramos o seguinte quadro:

Beda	Santo Agostinho	São Tomás de Aquino
Alegoria verbal	Signo próprio	Sentido literal ou histórico
Alegoria factual	Coisa	Sentido espiritual

Percebemos então que as concepções de Santo Tomás de Aquino não são exatamente originais, mas sim reelaborações das que foram pensadas por seus predecessores. Concomitantemente a Hansen (2006), o teólogo supervaloriza o sentido espiritual e a ele associa a alegoria factual (e os sentidos alegórico, tropológico e analógico), excluindo, entretanto, a alegoria verbal.

Segundo Hansen (2006), durante o período do Pré-Renascimento, Dante Alighieri, em sua *Carta XIII*, escrita em 1316 e endereçada ao senhor de Verona, retoma a ideia da chave quádrupla para a interpretação do texto bíblico e a aplica à sua poesia. Dessa forma, seus textos se tornaram alegorias de coisas espirituais. Para ele, “a poesia tem uma verdade da mesma ordem que a verdade revelada pela alegoria factual ou alegoria dos teólogos.” (HANSEN, 2006, p. 124). Por conta disso, era possível analisar a poesia através das mesmas técnicas usadas nas análises bíblicas.

Para Hansen (2006), Alighieri inova ao utilizar a alegoria hermenêutica não somente para interpretar a própria obra, *A divina comédia*, mas também para escrevê-la. Além disso, une os princípios retóricos de graus de clareza com os princípios hermeneutas de graus de proximidade divina; para ele, quanto maior ou menor fosse a figuração de Deus, mais ou

menos clara seria a alegoria. A partir de *Carta XIII*, Dante passa a não fazer distinção entre a alegoria verbal e a factual e a acreditar que os poemas são “*expressão* retórica do seu próprio princípio de *interpretação* hermenêutica, constantemente aludido como sentido próprio e inefável.” (HANSEN, 2006, p. 137, grifos do autor). Ou seja, as alegorias retórica e hermenêutica são complementares e não precisam ser trabalhadas separadamente ou de modo excludente.

A postura adotada por Alighieri serviu de abertura para que outros teóricos seguissem essa mesma linha de raciocínio que visava unir a alegoria expressiva à interpretativa. De acordo com Hansen (2006), durante o Renascimento florentino, a alegoria tornou-se a principal ferramenta de construção e interpretação dos discursos. Nesse ínterim, a alegoria deixou de ser apenas retórica ou hermenêutica e passou a ser um misto retórico-hermenêutico. Os teóricos que assim a concebiam foram chamados de neoplatônicos. Além disso, os sentidos histórico, alegórico, tropológico e analógico foram fundidos e passaram a ser apenas alegóricos.

Foi durante o Renascimento também que, ainda em conformidade com Hansen (2006), o método de interpretação alegórico deixou de ser aplicado apenas à Bíblia e passou a ser usado para interpretar a arte em geral, principalmente textos clássicos. A interpretação renascentista parte do pressuposto de que “o ser divino se revela de várias maneiras e a tarefa do erudito é rastreá-lo em todas as suas manifestações, demonstrando a unidade na diversidade.” (HANSEN, 2006, p. 142). Ou seja, ela ratifica o que explicamos anteriormente: a visão religiosa desses alegoristas, assim como a dos primeiros hermeneutas, os leva a crer que Deus se manifesta em tudo, seja na natureza ou na arte, ou em textos escritos por autores que não creem n’Ele. Sempre buscando um mesmo significado que voltasse o ser humano para o mundo das essências, a alegoria, segundo Hansen (2006), era uma ferramenta utilizada para deixar a alma humana num estado de aceitação poética propício à unidade invisível. Os neoplatônicos viam-na como interpretação e expressão de mistérios, buscando sempre uma relação vertical com o invisível. Deste modo, a própria vida se tornava uma alegoria.

De acordo com Hansen (2006), paralelamente a esse movimento todo, as traduções e análises da *Poética* tornaram-se cada vez mais frequentes nos séculos XVI e XVII, o que ocasionou o surgimento de uma vertente aristotélica de alegoristas. Para eles, a alegoria era apenas um tropo convencional definido por determinadas regras. Segundo o pesquisador brasileiro, o aristotelismo buscou na retórica seu conceito de alegoria e retomou a definição de

alegoria de Quintiliano enquanto metáfora continuada, sendo que, para eles, essa metáfora funcionava por proporção. Outrossim, eles buscaram na lógica o método de definição enquanto classificação.

Hansen (2006) explica que os teóricos dessa vertente compreendiam que o processo de figuração da alegoria funcionava conforme três pressupostos, sendo um ferramenta do anterior:

- Invenção: é o produto do pensamento do poeta;
- Imitação (de padrões artísticos): é a ferramenta da invenção;
- Arte: é a ação de execução.

É importante ressaltarmos que a distinção entre a vertente neoplatônica e a vertente aristotélica não é tão clara quanto aparenta porque, segundo Hansen (2006), elas acabaram por se misturar no decorrer da Renascença. Muitos dos teóricos neoplatônicos, por exemplo, utilizavam pressupostos de Aristóteles em suas produções.

O apreço pelo alegórico continuou fortemente presente durante o Barroco. Uma das principais características literárias desse período artístico é a dualidade: muitos poetas barrocos se encontravam divididos entre o mundo espiritual e o mundo carnal, entre o sagrado e o profano. De certo modo, essa dualidade resgata o *bellum intestinum* tão presente na poesia pagã e que, conforme explicamos anteriormente, para Lewis (2012), é a raiz da alegoria.

Outra característica do Barroco foi, de acordo com Anderson Borges (2012), apresentar a história como material para a arte, sendo que “a alegoria é a forma empregada pelos literatos do barroco alemão na representação da história do século XVII.” (BORGES, 2012, p. 143). Isso acontece porque a preocupação barroca com a história, ou seja, com a passagem do tempo faz com que a morte seja um dos principais temas retratados em sua arte, logo a alegoria, com a sua preocupação em salvaguardar as coisas para a eternidade, se revela o melhor modo de retratar as angústias barrocas. Esse fato é ratificado quando Borges (2012) afirma que a melancolia também era uma das características do homem do século XVII (melancolia essa provavelmente proveniente dos sentimentos de efemeridade tão presentes na sociedade da época). Segundo Benjamin (1984, p. 207), a alegoria era o único divertimento permitido ao melancólico.

Além disso, para Benjamin (1984, p. 200),

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. (...) A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama,

só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.

Levando em conta que, para ele, a escrita barroca era principalmente imagética, a alegoria se revela através da imagem da ruína. Ela é, então, ruína da linguagem que se mostra de um modo altamente fragmentado. Além disso, ela representa a própria história que não é nada mais que a ruína do tempo.

Percebemos então que a valorização da alegoria como instrumento de construção e interpretação de discursos se manteve até o Barroco, entretanto, durante o Romantismo, entre o final da Idade Moderna e início da Idade Contemporânea, ela passou a ser, de certo modo, desprezada. Alegoria e símbolo passaram a ser conceituados como sendo diferentes e, por vezes, opostos; enquanto o segundo era altamente valorizado pelos românticos, a primeira era vista como sendo inferior. Schopenhauer, por exemplo, se opunha ao uso da alegoria na arte porque para ele

... o objetivo da arte é comunicar uma ideia e nesse sentido a forma alegórica é reprovável exatamente por expressar um conceito. Uma obra artística que faz uso da alegoria, dessa forma, transmite um conceito e uma ideia. No entanto, do ponto de vista schopenhauriano, o fim artístico se restringe unicamente à transmissão desta última. (BORGES, 2012, p. 52).

Em outras palavras, para ele a alegoria era incompatível com o objetivo da arte. Segundo Borges (2012), outro romântico que rejeitou o uso do alegórico foi Goethe porque, de acordo com Carlos Ceia (1998), ele não possuía, para o escritor alemão, uma amplitude de significações tão grande quanto o símbolo.

Indo na contramão do pensamento romântico da época, Schlegel e Novalis não menosprezam a importância da alegoria. Borges (2012) explica que Schlegel separa o alegórico do cristianismo e o apresenta como universalmente presente na atividade humana, enquanto Novalis declara que a poesia, em seu conjunto, se revela justamente de modo alegórico. É por isso que, ainda conforme Borges (2012), Walter Benjamin afirmava que esses dois críticos românticos foram os únicos a realmente compreenderem a alegoria.

Concomitantemente ao Romantismo, o Iluminismo também contribuiu para a visão negativa do alegórico. Segundo Compagnon (2014), devido à influência da filologia de Espinosa, as técnicas de interpretação cristã e medieval foram ultrapassadas pelo racionalismo

das Luzes, o que representou um retorno ao pragmatismo jurídico da antiga retórica. Para o pesquisador belga, “a partir de Espinosa, a filologia aplicada aos textos sagrados, depois a todos os textos, visa essencialmente prevenir o anacronismo exegético, fazer prevalecer a razão contra a autoridade e a tradição.” (COMPAGNON, 2014, p. 58). Ou seja, a filologia repensou e invalidou todo o modo como a alegoria interpretativa analisava a Bíblia e os textos em geral. Ainda conforme Compagnon (2014), o alegorismo anacrônico começou a ser inutilizado, uma vez que, racionalmente, não é possível considerar os textos de poetas pagãos (como Homero, Virgílio e Ovídio, por exemplo) como alegorias cristãs legítimas porque seus escritores não eram cristãos. Conseqüentemente, o fato de a filologia considerar a alegoria cristã nos textos antigos como ilógica e ilegítima abriu caminho para a interpretação histórica.

Esse rebaixamento da alegoria se estendeu até o século XX com Georg Lukács julgando como inferior qualquer manifestação artística que fizesse uso do alegórico. Para Hansen (2006), o erro do crítico húngaro foi generalizar a alegoria e aplicar a toda expressão alegórica o que condizia somente à alegoria medieval. De acordo com Borges (2012, p. 19), Lukács acreditava que o realismo era “a forma ideal para revelar a condição do homem” e, para ele, a alegoria apontava para um transcendentalismo vazio, além de não só negar como também destruir a realidade, logo ela não servia para produzir obras de arte. O único alegorista que parece escapar de suas críticas negativas é Bertolt Brecht porque, para Lukács, a alegoria de Brecht não apontava para um nada subjetivista, e o dramaturgo alemão usava seus textos para se posicionar política e socialmente diante da realidade.

Nem todos os teóricos da Idade Contemporânea compartilham a visão lukacsiana sobre o alegórico. Entres esses está Walter Benjamin que estuda a alegoria principalmente em contraposição ao símbolo sem, no entanto, desprestigiar um para valorizar o outro. Sua concepção de alegoria está diretamente relacionada à alegoria barroca. Além disso, “pensar por imagens em detrimento de conceitos é, como se sabe, uma das principais características do procedimento reflexivo benjaminiano.” (BORGES, 2012, p. 141). Ou seja, Benjamin não elabora um conceito explícito do que é alegoria, mas a explica de uma maneira que leva seu leitor a visualizar o que é alegoria para ele.

Como explicamos anteriormente, para Benjamin (1984), a concepção alegórica é sobretudo cristã e suas principais características estão associadas à queda do homem. Para compreendê-las, precisamos primeiro entender o que é essa queda à qual ele se refere. Segundo o Cristianismo, Deus criou Adão e Eva, os primeiros seres humanos e os colocou

para viver no jardim do Éden, sendo que a Adão foi dada a função de nomear todos os seres da criação. Além disso, o Criador lhes deu permissão para comerem todos os frutos que quisessem com exceção do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Entretanto, ludibriada pela serpente, Eva comeu o fruto da árvore proibida e o ofereceu a Adão que prontamente o aceitou e o comeu também. Deus, então, confrontou o casal e os expulsou do jardim. A esse acontecimento (a desobediência do primeiro casal com a sua conseqüente expulsão do Éden) os cristãos chamam de a queda do homem. Esse relato pode ser encontrado na Bíblia no livro de Gênesis, capítulo 3.

Adão e Eva foram responsáveis pela entrada do pecado no mundo e com o pecado veio a culpa do homem. O resgate desse sentimento de culpa pelo Cristianismo milênios depois foi um dos fatores responsáveis por favorecer o surgimento de uma teoria da alegoria porque

...foi absolutamente decisivo para a formação desse modo de pensar que não somente a transitoriedade, mas também a culpa se instalassem visivelmente no reino dos ídolos, como no reino dos corpos. As significações alegóricas estão proibidas, pela culpa, de encontrar em si mesmas o seu sentido. A culpa é imanente tanto ao contemplativo alegórico, que trai o mundo por causa do saber, como aos próprios objetos de sua contemplação. Essa concepção, fundada na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a natureza, constitui o fermento do profundo alegorês ocidental... (BENJAMIN, 1984, p. 247).

Além disso,

... no período edênico, palavra e significado em sua imediaticidade eram um só, no caso da criação alegoria, a situação da palavra adquire a dimensão de uma profusão de significados. Se de um lado a natureza em decorrência de sua “outra mudez” se entrega a um luto, o homem com o falatório das várias línguas mergulha na consciência de poder conferir às coisas outros significados. (BORGES, 2012, p. 58).

A culpa faz com que o homem precise buscar além de si mesmo a fim de encontrar algum significado. De um ponto de vista religioso-cristão, o ser humano só pode encontrar um sentido real em Deus. Do mesmo modo ocorre com a linguagem: significante e significado foram separados e agora as palavras são incapazes de achar sentido apenas em si mesmas. A partir desse momento, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.” (BENJAMIN, 1984, p. 196 e 197). Portanto, cada palavra também pode significar outras coisas além do seu sentido próprio, o que propicia a criação de uma alegoria.

Retomando o excerto de Borges, percebemos que, para Benjamin, outra característica da queda do homem que incentivou o desenvolvimento alegórico foi o luto da natureza:

Por ser muda, a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda. Em todo luto, existe uma tendência à mudez, que é infinitamente mais que a incapacidade ou relutância de comunicar-se. O enlutado sente-se inteiramente conhecido pelo incognoscível. Ser nomeado – mesmo quando o nomeador é divino ou bem-aventurado – traz sempre consigo esse pressentimento de luto. Pior ainda quando ele não é nomeado, mas unicamente lido, lido imprecisamente pelo alegorista, tornando-se significativo somente graças a ele. Por outro lado, quanto mais a natureza e a Antiguidade são vividas como culpadas, mais imperativa se torna sua interpretação alegórica, que representa, apesar de tudo a única redenção possível. (BENJAMIN, 1984, p. 247 e 248).

Em outras palavras, a natureza vive em constante luto por não ser capaz de nomear a si mesma, logo essa função cabe ao homem, o que, por sua vez, aumenta seu luto. O ato de nomear as coisas não é nada mais que uma tentativa de buscar seus significados, já que a natureza, assim como o homem, é incapaz de encontrar sentido em si própria. Portanto, compreendemos que a alegoria visa atribuir sentido àqueles que não conseguem encontrar seus sentidos sozinhos.

Por último, a culpa do homem e o luto da natureza são sintomas de uma situação maior. O afastamento entre palavra e significado causou a fragmentação da linguagem. A alegoria é, portanto, apenas um detalhe dessa linguagem que se encontra em ruínas. Assim, a própria alegoria é ruína. Esse fato é ratificado por Carlos Ceia (1998, p. 5) quando afirma que

Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra "entre as idéias como as ruínas estão entre as coisas".

Ou seja, a alegoria não pretende revelar o verdadeiro significado das coisas, porque, devido à fragmentação da linguagem, isso é impossível. Entretanto, ela busca suprir essa necessidade de significação atribuindo sentidos viáveis. Compreendemos então que, para Benjamin, a alegoria é ruína, fruto da culpa do homem e do luto da natureza.

Flávio Kothe, outro teórico contemporâneo, se preocupa mais em explicar o que a alegoria significa do que em defini-la, entretanto podemos resumir suas ideias através do seguinte excerto:

Alegoria: representação concreta de uma idéia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança. (KOTHE, 1986, p. 90 – grifo do autor).

Ele retoma os conceitos elaborados por seus antecessores e os desenvolve a partir de seu próprio ponto de vista. Segundo Kothe (1986), a alegoria costuma ser associada apenas a textos escritos por normalmente ser tida como parte da retórica, mas ela também pode se revelar através de outras formas de arte como a pintura e a escultura, por exemplo. Ademais, além de relacioná-la com a metáfora – conforme explicado na citação acima –, ele estabelece um vínculo entre ela e a fábula ao descrever esta última como uma alegoria expandida no formato de uma pequena história com uma conclusão moral. Além disso, para Kothe (1986), obras literárias e filosóficas inteiras, filmes, propagandas e desenhos animados também podem ser alegorias desenvolvidas. Assim, “a alegoria revela-se uma figura estratégica para entender gêneros e estruturas profundas de obras.” (KOTHE, 1986, p. 30). Logo, a alegoria se encontra no âmago da própria arte e de sua interpretação.

Outro aspecto referente à alegoria destacado por Kothe (1986) é a questão identitária. Para ele, é errado afirmar que, em uma relação alegórica, apenas B (e aqui retomamos a nomenclatura utilizada por Hansen) adquire a identidade de A, sendo que, na verdade, ambos os termos perdem sua identidade ao identificarem-se com o que não são. De acordo com o teórico, ao identificarem-se um com o outro, as identidades de A e B são transformadas em uma nova. Essa transformação ocorre justamente dessa união de termos contraditórios que, a princípio, não são relacionáveis. Comprendemos então que B se utiliza de A para, ao mesmo tempo, negar e afirmar a si próprio, o que o leva a apontar para um sentido que vai além de A.

Além disso, ele também acredita que a alegoria pode ser tanto convencional quanto obscura, conforme percebemos no trecho abaixo:

A alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial. Esses pontos são as pontas de um mesmo arco – e só se consegue elaborar e entender alegorias quando se esticam ao mesmo tempo essas duas pontas. O que aí parece claro e evidente; e aquilo que parece um tanto hermético teve a necessidade de configurar-se assim, numa forma que explicita de modo adequado o seu conteúdo. (KOTHE, 1986, p. 19).

Enquanto convenção, ela relembra o conceito de alegoria transparente desenvolvido pela retórica. Para Kothe (1986, p. 35),

Comumente, a alegoria não só pretende ser a representação concreta de idéias abstratas, mas ela mesma é definida como uma dessas idéias abstratas. Não há, porém, idéias abstratas. À medida que a idéia se torna abstrata, torna-se vazia, transforma-se em nada: não existe. O que não impede que esteja nos livros. A natureza “abstrata” dessa “idéia” corresponde à natureza “convencional” da linguagem alegórica (não no sentido de que ela seja uma convenção social, mas que seja constante no espaço e no tempo, isto é, universal e perene).

Em outras palavras, Kothe afirma que, por ser abstrata, a alegoria parece se tornar vazia e inofensiva, parece não querer dizer nada nem comunicar algo (em vez disso ela apenas reforça o que já era conhecido). Por ser perene, ela também se torna autoritária, imóvel e não produz questionamentos nem inquietações, já que seu significado oculto é bem claro. Para ele, é necessário transcender essa convencionalidade e resgatar a ideia intrínseca à alegoria, refletir sobre o que está sendo dito ou o que não está sendo e compreender que a ideia não é apenas abstrata. Portanto, Kothe (1986) explica que, ao vermos a alegoria como mais do que uma ideia abstrata, a sua interpretação começa a avançar e a gerar inquietação. Desse modo, a alegoria leva a uma “alegorização da própria alegoria, a uma leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto...” (KOTHE, 1986, p. 18). A partir dessa releitura da alegoria, é possível chegar a todo um repertório de novos significados através da inovação dos antigos.

Por outro lado, a alegoria também pode se revelar de modo mais obscuro ou hermético. Isso ocorre “quando os elementos *alegóricos* que compõem uma alegoria não se completam.” (KOTHE, 1986, p. 24, grifo do autor). Ou seja, essa alegoria é o que a retórica chama de incongruência. Apesar de parecer fácil distingui-la da alegoria convencional, na prática essa diferenciação não é tão simples assim, porque “a chave da alegoria não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade. Ou melhor: encontra-se na alegoria enquanto parte significativa e significativa da realidade, enquanto expressão e resultante do paralelogramo das diferentes e divergentes forças sociais.” (KOTHE, 1986, p. 23-24). Portanto, levando em conta que a própria concepção de realidade pode variar conforme a cosmovisão de uma sociedade, o que pode ser convencional em uma determinada realidade pode se mostrar obscuro em uma outra.

Kothe (1986, p. 39) também explica que

A alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a ideia que nela se manifesta. Isso quer dizer que a formulação e a exegese da alegoria são processos complementares, impensáveis um sem o outro. Nela, a forma se converte plenamente em conteúdo, nem o conteúdo em forma: dois níveis distintos são sempre mantidos. A exegese da alegoria expõe e leva avante a exegese do real que a própria alegoria se propõe fazer.

A alegoria expressiva necessita da interpretativa, que é nada menos que o processo exegético do texto alegórico. As duas alegorias se complementam e só é realmente possível tentar compreender uma alegoria através de sua exegese. Entretanto essa exegese não é imparcial porque a alegoria também é uma ferramenta de poder e um instrumento ideológico, conforme observamos no seguinte excerto:

Nenhum texto é significativo apenas em si mesmo: ele significa dentro de um complexo sistema de semelhanças e diferenças com outros textos, e todos eles significam enquanto expressão da realidade. Ser ou deixar de ser expressão de algo passa, necessariamente, pela instância do poder. O poder está presente em todas as relações de produção e de troca. Inclusive na geração, circulação e exegese dos textos. (KOTHE, 1986, p. 48).

Esse fato é ratificado quando Kothe (1986, p. 52) explica que “a convenção da linguagem e a própria exegese são uma sutil manobra de favorecimento de um determinado grupo ou estamento social que só fica evidente quando sofre a contestação exegética de outro grupamento (pois pretende ser a própria voz da verdade)”.

Enquanto convenção, Kothe (1986) afirma que a alegoria possui um caráter conservador, além de ter um fetichismo que lhe é inerente. Ele explica que, apesar de fazer parte do acervo de uma sociedade como um todo, a alegoria não é realmente um dado coletivo. Retomamos então a questão da realidade e seu papel na criação e interpretação de uma alegoria. Dentro de uma mesma sociedade, existem grupos que ocupam diferentes posições sociais e, portanto, possuem diferentes realidades. O que, teoricamente, deveria ser alegoria convencional para todos acaba se tornando alegoria obscura para alguns. Deste modo, ela funciona como um meio para os indivíduos se identificarem (ou não) como participantes de determinado grupo. Ela também pode servir como instrumento de repressão se for utilizada pelo grupo que está no poder para firmar sua definição de alegoria como universal. Segundo Kothe (1986), quanto mais fechado e autoritário for um grupo ou uma sociedade, maior será a fetichização alegórica.

Entretanto a alegoria convencional também pode ser utilizada como uma linguagem revolucionária pelos grupos que não estão no poder ou pelas “forças libertadoras”, como

Kothe as denomina. Nesse caso, compreendemos que ela pode se tornar um instrumento de subversão das regras sociais vigentes, uma tentativa dos reprimidos de tomarem o poder para si.

O mesmo processo ocorre com a alegoria interpretativa. A exegese de um texto alegórico pode ser feita visando ratificar ou retificar a sua análise tradicional. Compreendemos que se o objetivo for favorecer o grupo que se encontra no poder, a exegese não busca ir além dos significados ocultos que estão mais claros no texto, ratificando-o. No entanto, se ela almeja favorecer algum outro grupo, ela faz uma alegorização da alegoria, como explicamos anteriormente, em busca de novos significados, ou seja, ela retifica a análise tradicional.

Antoine Compagnon (2014) define alegoria como sendo tradicionalmente a confusão, causada pela perda das nuances da retórica antiga, associada às dificuldades de interpretação de um texto, que reduz o problema da intenção ao do estilo. Para ele, a alegoria, enquanto técnica de interpretação, busca decifrar um texto para descobrir sua intenção oculta. Entretanto, o que ela faz é ler o passado a partir de um modelo novo e inventar um novo sentido (psicomântico ou cosmológico) e imputar ao texto. Assim, “a norma da interpretação alegórica, que permite separar boas e más interpretações, não é a intenção original, é o *decorum*, a conveniência atual.” (COMPAGNON, 2014, p. 56, grifo do autor). Por não buscar realmente a intenção do autor, o alegorismo anacrônico foi rejeitado pelos românticos, os quais tentaram eliminá-lo.

Entretanto, para Compagnon, essa não é uma questão tão simples assim. Ao mesmo tempo em que é ilógico atribuir a um texto sentidos que não condizem com o seu contexto, também não é lógico apagar todos os significados que lhe foram outorgados no decorrer do tempo. Até porque não importa qual seja a intenção do autor, ele não tem domínio sobre a leitura dos seus receptores, nem sobre o modo como interpretarão seus textos. Segundo o teórico belga, “aos olhos de muitos literatos, hoje, e mesmo de historiadores, a ideia de que um texto possui um único sentido objetivo é quimérica.” (COMPAGNON, 2012, p. 59). Essa concepção pode ser reforçada por Borges (2012, p. 68) ao explicar que “a alegoria destruiu a noção de um significado definitivo e instaurou a possibilidade da reinterpretação.” Resumindo, é um fato aceito por muitos teóricos que, intencionalmente ou não, os textos, de um modo geral, possuem mais de uma significação.

Por conseguinte, para Compagnon, tanto a interpretação alegórica que visa encontrar a intenção original do autor quanto aquela que atribui novos significados a um texto antigo parecem ser aceitáveis. Ele não se posiciona em favor de nenhum dos dois tipos de análise, nem explica se (e como) é possível conciliá-las, mas apresenta o problema e busca levar seu leitor a refletir sobre a situação e chegar às suas próprias conclusões.

Para Edward Lopes (1986), a alegoria é um discurso metafórico que une dois textos em um mesmo contexto narrativo, produzindo uma mensagem intertextual. Um desses textos é figurativo e funciona no plano da expressão manifestante do outro texto que, por sua vez, funciona no plano do conteúdo. Como podemos observar no trecho abaixo, ele centra todo o seu conceito em torno da metáfora:

Uma alegoria, vimos, é uma metáfora expandida, construída pelo procedimento de metaforização. Por isso ela surge quase sempre na forma de uma série de metáforas que se ligam umas às outras, sintática e semanticamente, na qualidade de partes constituintes da mesma estrutura narrativa, no interior da qual cada metáfora se encarrega de efetuar a descrição de dado estado narrativo. (LOPES, 1986, p. 49).

Em outras palavras, são necessárias duas ou mais metáforas para se criar uma alegoria. Segundo Lopes (1986), o mecanismo de metaforização continuada que constrói a alegoria opera através da analogia, cujo funcionamento assemelha-se à “regra de três” matemática. Esse procedimento necessita de duas predicções analógicas que acabam se manifestando na forma de duas metáforas: a explícita (que forma o quadro do contexto posto no discurso) e a implícita (que forma o quadro de um novo contexto pressuposto na cultura).

Para explicar melhor esse processo, o teórico se utiliza do seguinte exemplo alegórico: “Napoleão é um lobo.” (LOPES, 1986, p. 43). A metáfora explícita é justamente a que está escrita no texto e, a partir da cultura (e das regras de proporção matemáticas), podemos deduzir a metáfora implícita. Sabemos que Napoleão está associado ao povo francês e que a figura do lobo é comumente associada à figura do cordeiro (ou de um rebanho, caso o coletivo se mostre mais adequado). Isso posto, ao vincularmos Napoleão ao lobo, também fazemos o mesmo com o povo francês e o cordeiro. Logo, inferimos que Napoleão está para o povo francês do mesmo modo que o lobo está para o cordeiro. Então, se Napoleão é um lobo, o povo francês é um rebanho de cordeiros. Esse resultado da dedução constitui justamente a metáfora implícita. Para melhor compreensão, elaboramos o seguinte quadro:

Alegoria:	<i>Napoleão é um lobo.</i>	Todo o enunciado possui um sentido oculto.
Metáfora explícita:	Napoleão é um <i>lobo</i> .	O termo <i>lobo</i> possui um sentido oculto.
Metáfora implícita:	O povo francês é um <i>rebanho de cordeiros</i> .	O termo <i>rebanho de cordeiros</i> possui um sentido oculto.

De acordo com Lopes (1986), por ser a articulação de dois textos, a alegoria admite, pelo menos, duas interpretações. Uma delas é literal e produz o texto manifestante, enquanto a outra é figurada e produz o texto manifestado a partir da leitura do texto manifestante. Ademais, ainda conforme Lopes (1986), a interpretação de uma alegoria deve ser culturalmente contextualizada, porque os valores de verdade que são atribuídos aos discursos alegóricos pelos leitores são convenções (mais ou menos motivadas) culturalmente condicionadas. Portanto, diferentes culturas podem atribuir valores simbólicos diferentes a determinados discursos e, conseqüentemente, interpretá-los de modo discordante.

Enquanto para Kothe a alegoria serve como instrumento de manutenção do poder, utilizado, sobretudo, pelos opressores, Lopes (1986, p. 44) afirma que, “simulando o que o Poder quer que se diga e dissimulando que diz o interdito, a alegoria reponta ao longo da História como o tipo de escritura que os opositores dos regimes despóticos privilegiam para dar o seu recado.” Ou seja, para ele, a alegoria é, na verdade, um instrumento de resistência dos oprimidos que a usam, principalmente, em contextos de censura, para expressar seus pensamentos não-conformistas. Por conta disso, Lopes (1986) acredita que a alegoria é a chave ideal para ler e compreender a literatura de determinados períodos, especialmente aqueles nos quais os governos eram mais autoritários e rigorosos.

Ademais, para Lopes (1986), toda história é, em última instância, “história de gente” e só é possível que personagens não humanas possuam uma narrativa própria quando elas servem de simulacros de seres humanos. Portanto, as parábolas, as fábulas e os apólogos são

espécies de alegoria. Além disso, para ele, a alegoria não se revela apenas em textos escritos, mas também é capaz de se manifestar através de discursos não-verbais.

Isto posto, faz-se necessário também explorar a relação entre a alegoria e outras figuras de linguagem conforme o subcapítulo posterior.

2.3 Frutos diferentes de uma mesma árvore

O primeiro conceito de alegoria que apresentamos (dizer uma coisa querendo significar outra) não é apenas sucinto, mas também abrangente demais. Ele é capaz de abarcar tanto a alegoria quanto outras figuras de linguagem e até mesmo gêneros literários. Conforme expomos anteriormente, símbolo, metáfora, sinédoque, metonímia, comparação, ironia, sarcasmo, fábula, apólogo, parábola, etc. são muitas vezes associados à alegoria. Alguns desses inclusive foram, em algum momento, conceituados como tipos de alegoria. Devido à natureza desse trabalho, é imprescindível dissertarmos sobre as intersecções e divergências entre o alegórico e algumas dessas figuras de linguagem. Para tanto, selecionamos aquelas cuja diferenciação acreditamos ser importante para melhor compreensão do que é a alegoria. Começaremos então com a relação existente entre a alegoria e a metáfora.

2.3.1 Alegoria e metáfora

Lewis, Hansen, Kothe, Lopes, em seus estudos, se valeram, em algum momento, da metáfora para explicar o que é a alegoria, descrevendo esta última como uma macrometáfora. Consequentemente, compreendemos que a principal diferença entre elas é a extensão de cada uma. Para Hansen (2006), a metáfora se revela através de um termo, enquanto a alegoria é quantitativa e se expressa por, no mínimo, um enunciado completo. É importante destacarmos que essa conceituação se aplica à alegoria como ornamentação, elemento retórico e não enquanto técnica interpretativa. Destarte, se a alegoria é uma metáfora continuada, faz-se necessário que compreendamos o que é uma metáfora para melhor apreendermos a noção de alegoria.

Em *A poética clássica*, Aristóteles et al (2005) definem metáfora como a transferência de um termo qualquer pertencente a um gênero para uma espécie ou o contrário, de uma espécie para um gênero ou de uma espécie para outro. Por exemplo, quando dizemos que

alguém praticou *milhares* de boas ações em vez de *muitas* boas ações, fazemos uma metáfora por transferência de uma espécie de palavra para outra.

A metáfora também pode ocorrer por analogia “quando o segundo termo está para o primeiro como o quarto para o terceiro; o poeta empregará o quarto como o segundo, ou o segundo em lugar do quarto; às vezes se acrescenta ao termo substituto aquele com que se relaciona o substituído”. (ARISTÓTELES et tal 2005, p. 42, 43). Esse procedimento é semelhante ao mecanismo baseado na “regra de três”, utilizado por Lopes anteriormente. Para explicá-lo, os retóricos usam como exemplo a taça do deus Dionísio e o escudo do deus Ares. De acordo com Aristóteles et tal (2005), a taça está para Dionísio, assim como o escudo está para Ares, logo o poeta pode afirmar que a taça é o escudo de Dionísio ou que o escudo é a taça de Ares.

Segundo Kothe (1986, p.9), a metáfora “é tanto mais surpreendente quanto mais distantes entre si forem os elementos da comparação”. Em outras palavras, quanto mais improvável for a correlação feita entre dois termos, mais forte será a metáfora. Kothe (1986) também explica que há um questionamento vigente entre os teóricos (mas ainda sem resposta) se essa relação é objetiva ou subjetiva, ou seja, se ela é estabelecida ou apenas constatada pelo enunciador da metáfora. Além disso, ele afirma que

Nos primeiros textos gregos em que a palavra *metáfora* foi usada, ela designava o movimento contínuo das patas dos cavalos em que a pata traseira vai tocar o mesmo ponto deixado pela pata dianteira. A tradição retórica posterior esqueceu, contudo, o caráter dinâmico da metáfora para ficar apenas com a identidade do lugar tocado, identidade que, originalmente, era apenas um átimo tangido por algo diverso (a pata traseira, não mais a dianteira). (KOTHE, 1986, p. 10, grifo do autor).

Desse modo, a mistura entre as identidades dos termos comparados acaba originando uma nova identidade para ambos e essa seria, para o autor, uma das principais características da metáfora. Como explicamos anteriormente, essa questão identitária também é importante para a alegoria. De certo modo, é como se ela herdasse essa característica da metáfora.

A metáfora é comumente descrita como uma figura de linguagem, conseqüentemente, é necessário entendermos o que são essas figuras. De acordo com Lopes (1986), a linguagem possui uma organização lógica oculta em sua estrutura profunda e, portanto, não visível. Essa organização tem como base o princípio da não-contradição e, quando esse é violado em algum discurso, origina um desvio que, por sua vez, ocasiona uma sensação de estranhamento no

receptor. Se esse desvio operar como uma espécie de licença poética e funcionar dentro de um contexto determinado, ele será uma figura de linguagem; caso contrário, será apenas um erro.

Segundo Lopes (1986), a metáfora é um desvio que associa dois termos presentes (o comparante e o comparado) e que até então nunca haviam sido associados, através da substituição de um termo ausente, que o leitor sente como próprio ou adequado àquele contexto, por um termo presente (o comparante), mas que é percebido como impróprio. Os termos associados são, aparentemente, incompatíveis, contudo compartilham, em algum outro nível, os mesmos paradigmas e isso torna a combinação possível. Todo esse processo ocorre através de um raciocínio que compara duas ideias, de uma analogia similar àquela desenvolvida por Aristóteles, Horácio e Longino.

Para ilustrar esse esquema de raciocínio, Lopes (1986) utiliza o seguinte exemplo: se *Maria é bela e uma flor é bela*, então é possível afirmar que *Maria é uma flor*. No enunciado “*Maria é uma flor*”, *Maria* é o termo comparado, *flor* é o termo presente comparante e *bela* é o termo ausente. Logo, *bela* é o paradigma não-aparente compartilhado entre *Maria* e *flor* que permite que a correlação entre os dois termos seja feita.

O mesmo raciocínio utilizado para criar os desvios metafóricos é usado na elaboração de outra figura de linguagem: a comparação. De acordo com Lopes (1986), a retórica antiga definia a metáfora como uma comparação abreviada, elíptica, sem os termos operadores da comparação. Por conseguinte, a metáfora era vista como menos prosaica, todavia mais obscura e misteriosa que a comparação. Já Hansen (2006) afirma que os retóricos antigos e contemporâneos tendem a diferenciar as duas de modo um tanto superficial, explicando que a comparação é lógica e atinge o leitor através do intelecto, enquanto a metáfora, por ser afetiva, o faz por meio da imaginação. Para o teórico, a alegoria inclui ambos os sentidos e é afetiva e intelectual simultaneamente. Entretanto, além da metáfora, é importante discorrermos também sobre o que aproxima e o que afasta a alegoria do símbolo.

2.3.2 Alegoria e símbolo

A tradição retórica antiga, conforme Hansen (2006), não fazia diferenciação entre alegoria e o símbolo que só passaram a ser definidos como opostos a partir do Romantismo. Segundo Ceia (1998), foi durante esse período que a distinção fundamental entre ambos ficou estabelecida. De modo geral, os teóricos concordam que os românticos viam a alegoria e o

símbolo como irreconciliáveis e acreditavam que o segundo era superior à primeira, sendo importante destacarmos que eles compreendiam a alegoria como uma só, sem dividi-la em técnica de escrita e de interpretação. Um dos principais poetas românticos a incentivar esse modo de pensar foi Goethe. Conforme previamente explicamos, ele compreendia o símbolo como superior à alegoria por permitir maior amplitude de significações; além disso acreditava que

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando conta muito mais tarde. (GOETHE *apud* BENJAMIN, 1984, p. 183).

De acordo com Hansen (2006), essa definição goetheana de símbolo como o universal no particular e de alegoria como o particular para o universal resume todo o pensamento romântico sobre o assunto. Porém, para compreendermos melhor o que significa essa conceituação, recorreremos a Georg Creuzer, para quem as representações simbólica e alegórica se distinguem porque

esta última significa apenas um conceito geral ou uma idéia, que dela permanece distinta; a primeira é a idéia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição... No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata. (CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p. 186-187).

A partir disso compreendemos que ver o universal no particular significa olhar para o particular e, instantaneamente, perceber o universal, conseqüentemente, o símbolo possui um caráter momentâneo (não no sentido passageiro, mas imediatista). Ademais, ele é o próprio conceito que se torna visível ao apresentar-se de forma concreta, corpórea. Já entender o particular a partir do universal significa ter que decifrar o universal a partir de uma progressão de momentos, para entender o particular, logo a alegoria não possui a qualidade de totalidade momentânea presente no símbolo. Outrossim, ela serve apenas como um invólucro para o conceito. Essa percepção é ratificada por Samuel Coleridge *apud* Ceia (1998) que descreve a alegoria como sendo apenas a tradução de ideias abstratas.

Toda essa teorização romântica fez com que o símbolo fosse visto como orgânico e natural, enquanto a alegoria era uma “forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria.”

(HANSEN, 2006, p. 15). Esses estereótipos serviam para exaltar ainda mais o símbolo em oposição à alegoria. De acordo com Ceia (1998), essa discussão se estendeu até o século XX no qual, todavia, muitos teóricos buscaram estabelecer uma conciliação, rejeitada pelos românticos, entre os conceitos de representação alegórica e simbólica.

Um desses teóricos é Benjamin que diferencia símbolo de alegoria sem inferiorizar um ou outro. Benjamin (1984) critica o sentimentalismo que o Romantismo atribui ao símbolo, assim como a indissociabilidade entre forma e conteúdo (manifestação e ideia ou essência). Para ele, essa relação estava deformada e fazia com que a análise formal perdesse de vista o conteúdo e a análise estética, a forma. Apesar de criticar algumas conceituações românticas, Benjamin retoma o pensamento de Kreuzer quanto ao caráter momentâneo do símbolo e complementa-o através das ideias de Johann von Görres que, por sua vez, elabora a seguinte distinção em uma carta:

Não levo muito a sério a distinção entre o símbolo como ser, e a alegoria como significação... Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das idéias - autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo - e segunda como uma *cópia* dessas idéias - em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento. (GORRES *apud* BENJAMIN, 1984, p. 187).

Segundo Benjamin (1984), as ideias gorresianas não apenas complementam o pensamento romântico, mas retificam seus equívocos. Por exemplo, como pudemos observar no trecho acima, ao contrário dos demais românticos, Görres não vê a alegoria como a tradução de uma ideia abstrata, e sim como a sua cópia.

Para Benjamin (1984), a principal diferenciação entre alegoria e símbolo reside na categoria tempo (mérito dos pensadores românticos). Ele é momentâneo e está associado ao mundo natural, enquanto ela é progressiva e se associa à história da humanidade em constante desenvolvimento. Essa distinção não torna o símbolo superior ou inferior à alegoria.

Lewis (2012) também distingue alegoria de símbolo. De acordo com o teórico irlandês, as duas formas de representação são inter-relacionadas, porém quase opostas. A alegoria é um modo de expressão e tem suas raízes na cultura romana, enquanto o simbolismo é um modo de pensamento e tem suas raízes na cultura grega. Além disso,

O alegorista deixa o dado – suas próprias paixões – para falar daquilo que é confessadamente menos real, do que é ficção. O simbolista faz com que o dado vá ao encontro do que é mais real. Para expressar essa diferença em outros termos, para os simbolistas nós somos as alegorias. (LEWIS, 2012, p.56).

Para Lewis (2012), a alegoria toma os fatos imateriais – as paixões, por exemplo – e inventa a *visibilia* para expressá-los. O simbolismo, por acreditar que os fatos imateriais podem ser copiados por invenções materiais, o que torna possível fazer com que o mundo material seja uma cópia do mundo invisível, busca enxergar o arquétipo na cópia, interpretar o fato imaterial em suas imitações sensíveis. Em outras palavras, para o simbolismo, o mundo que consideramos real é apenas o rascunho daquele que, em algum outro lugar, encontra-se em toda a sua perfeição e integridade. Ademais, percebemos que, enquanto Görres compreendia a alegoria como cópia de ideias abstratas, Lewis aplica esse mesmo conceito ao símbolo.

Segundo Ceia (1998), para Hans-Georg Gadamer, alegoria e símbolo se assemelham porque em ambos uma coisa quer dizer outra, ou seja, eles se referem a algo cujo significado não reside na aparência externa ou imagem acústica, mas em um sentido que os ultrapassa. E eles se diferenciam por serem opostos como a arte e a não-arte. Ainda conforme Ceia (1998), Paul de Man também diferencia alegoria e símbolo tendo como base o aspecto temporal, assim como Benjamin o fez. Para o teórico belga, a primeira aponta para uma separação em relação a sua própria origem e rejeita a nostalgia e a vontade de coincidência; ela firma sua linguagem no vazio dessa diferença temporal, enquanto o segundo demanda a possibilidade de uma identificação ou identidade.

Antes de finalizarmos este capítulo, é interessante abordarmos também uma outra figura de linguagem cuja definição pode se assemelhar a da alegoria: a ironia.

2.3.3 Alegoria e ironia

Alguns retóricos antigos, como Quintiliano, por exemplo, compreendiam a ironia como um tipo de alegoria. De acordo com Eiliko Flores (2010), para Linda Hutcheon, a alegoria, na Idade Medieval, chegou a ser considerada como uma forma altamente irônica. Essa fusão entre as duas figuras de linguagem é compreensível porque ambas dizem algo querendo significar outra coisa. Apesar disso, elas não são completamente iguais. Segundo Flores (2010), alegoria e ironia são, de certo modo, antagônicas, porém de modo

complementar. Para ele, enquanto a primeira se fundamenta na identidade da semelhança, a segunda o faz no contraste da diferença.

A fim de compreendermos melhor o que Flores quer acentuar com “contraste da diferença”, recorreremos a Soren Kierkegaard (2013) para quem a principal característica da ironia é dizer o contrário do que se pensa, ou seja, para ele, “*o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência. À medida que eu falo, o pensamento, o sentido mental é a essência, a palavra é o fenômeno.*” (KIERKEGAARD, 2013, p. 247, grifos do autor). Em outras palavras, a ironia diz uma coisa querendo significar o seu *oposto*. Esse conceito é ratificado e, de certo modo, complementado pelas teorias desenvolvidas por Theodor Adorno. Segundo Flores (2010, p. 7, grifos do autor),

Dentro da filosofia adorniana madura, poder-se-ia chegar à seguinte conceituação técnica, que expomos a seguir: a ironia se constrói com o **não-dito** através do que é **dito**; mas o não-dito não é somente o contrário do dito, é sempre *o outro* do dito ou, em termos adornianos, a não-identidade em contraponto à identidade. Como visto, essa não-identidade não é apenas o oposto da identidade, mas sim tudo aquilo que não entra na definição de cada objeto ou indivíduo, em sua delimitação conceitual, é a sobra do que enclausura o conceito reificado.

Para Flores, Adorno define o não-dito como não apenas o oposto do dito, mas tudo o que não foi dito e isso faz com que a ironia atinja uma pluralidade de sentidos. A alegoria e a ironia dizem B para significar A, mas, no caso da segunda, o A é tudo aquilo que não é B. É interessante destacarmos que a questão identitária também é importante para a alegoria. De acordo com Kierkegaard (2013, p. 247), na ironia, “através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno”. Ou seja, enquanto na alegoria ocorre a fusão de duas identidades gerando uma nova, na ironia a não-identidade se afirma através da negação da identidade e, ao fazer isso, acaba se identificando com esta última.

De acordo com Flores (2010), a não-identidade irônica é o resultado do atrito da realidade com o dito. Essa questão da relação da ironia com a realidade também é explorada por Kierkegaard. Segundo ele, “na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 258). Ademais, ela busca “suprimir toda a realidade e pôr em seu lugar uma realidade que não é nenhuma realidade”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 295). Em outras palavras, a negação da realidade está no âmago

da ironia e, por isso, ela não leva coisa alguma a sério. Segundo ele, a ironia incita a subjetividade ao mesmo tempo em que despreza a realidade e busca a idealidade.

Para o filósofo dinamarquês, a ironia, de certa maneira, anula a si própria, pois, ao sempre demonstrar o contrário do que apoia, funciona como um enigma para o qual já temos a resposta. De acordo com ele, a forma mais comum de ironia é dizer em tom sério algo que deve ser levado na brincadeira, a forma contrária (dizer algo sério brincando) não é tão comum. De todo modo, sempre há uma verdade na ironia.

Por fazer valer, conforme Kierkegaard (2013), a relação de oposição em suas variadas nuances, a ironia pode ser confundida com a dissimulação e a hipocrisia. Entretanto a

dissimulação denota mais o objetivo que leva a cabo o desacordo entre essência e fenômeno; ironia denota, além disso, o gozo subjetivo, na medida em que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer do irônico que ele se libera. (KIERKEGAARD, 2013, p. 255-256).

Com relação ao sujeito, Kierkegaard (2013) afirma que a ironia é um fim em si mesma, logo a sua intenção é a própria ironia e seu objetivo é imanente, o que faz dela uma intenção metafísica. Já a dissimulação possui uma intenção que é um alvo exterior, estranho à própria dissimulação. Quanto à hipocrisia, essa busca parecer ser boa sendo má, enquanto a ironia apenas tenciona parecer diferente do que é.

Ainda conforme Kierkegaard (2013), a ironia é capaz de reconhecer o falso, o vaidoso e o torto na existência, o que a torna semelhante à sátira, ao escárnio, ao sarcasmo e ao cômico. Mas ela não anula o vaidoso, em vez disso incentiva-o; quanto ao louco, torna-o ainda mais louco. Ao contrário dos primeiros, ela não tenta punir o vício e nem reconciliá-lo como faz o último. Ela tenta mediar os detalhes discretos transformando-os “não em uma unidade superior, e sim em uma loucura superior.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 257).

Por fim, é imprescindível salientar que, enquanto para Ceia a questão moral é inerente à alegoria, Kierkegaard (2013, p. 256) afirma “que as determinações morais são, a rigor, demasiado concretas para ironia”. Para ele, esta não pertencem a um terreno moral, e sim a um terreno metafísico. O teórico dinamarquês também destaca que “a concepção *moral* é própria do cristianismo” (KIERKEGAARD, 2013, p. 92, grifo do autor), o que, por sua vez, reforça as concepções apresentadas nesta dissertação sobre a influência cristã na origem alegórica.

2.4 A árvore alegoria

Após toda a exposição feita sobre o percurso histórico da alegoria, compreendemos então que realmente há dois tipos de alegoria: a ornamentativa e a interpretativa. A primeira é uma figura de linguagem, uma metáfora expandida. A metáfora trabalha com um termo que possui um sentido oculto. A alegoria, por ser uma macrometáfora, opera com pelo menos um enunciado, possuindo um sentido escondido. Portanto, a diferença entre ambas é basicamente quantitativa. É importante evidenciarmos que as duas operam através de uma relação fundamentada em características semelhantes.

Além disso, para muitos teóricos aqui apresentados, a alegoria possui um sentido espiritual, não obstante, segundo Lewis (2012), a alegoria mais antiga é a homilética (alegoria moral). Acreditamos que, para o desenvolvimento deste trabalho, o mais adequado é afirmar que a alegoria produz uma dedução moral. Porém, compreendemos que, dentro do sentido moral alegórico, também estão incluídas possíveis inferências espirituais e ideológicas, porque a espiritualidade e as ideologias fazem parte da cosmovisão humana que define a moralidade. Por conta dessa característica alegórica, deduzimos que ela pode ser utilizada como instrumento de obtenção e/ou de manutenção de poder, assim como de resistência a ele. Ao retomarmos Kothe e Lopes, podemos afirmar que a alegoria pode transformar-se em instrumento ideológico tanto nas mãos de um grupo opressor quanto nas de um grupo oprimido. Isso posto, esclarecemos que o conceito de alegoria de que nos valeremos será o de Flávio Kothe – o que não nos impede de recorrer aos outros teóricos durante a análise, caso seja necessário –, por abranger justamente o que acreditamos ser a alegoria: dizer uma coisa querendo significar outra, de sentido moral, através de uma relação de semelhança.

Apesar de a teoria alegórica ser uma concepção cristã, acreditamos que a alegoria em si esteve sempre presente na história da humanidade conforme as teorias de Lewis e de Benjamin. Desse modo, qualquer sociedade em qualquer época é capaz de alegorizar, sendo o contexto de produção de uma alegoria imprescindível para a sua compreensão. Ressaltamos também que ela pode ser subdividida em enigma, alegoria imperfeita, incongruência e alegoria transparente, conforme teorizado pela retórica antiga.

No que concerne à sua diferenciação do símbolo, percebemos que as teorias desenvolvidas por Benjamin são as mais apropriadas à abordagem dessa dissertação. Ao contrário da alegoria, o símbolo não exige uma significação moral. Além disso, a sua

compreensão é instantânea, já que toma a realidade como um todo, enquanto a alegoria é processual por tomar a realidade componente por componente. Outrossim, entendemos que o símbolo é uma cópia da significação, enquanto a alegoria é a *visibilia* criada para representá-la, conforme Lewis (2012). No que tange à ironia, essa diverge da alegoria por ser construída através de uma relação de negação, já que diz algo querendo significar o seu contrário. É válido enfatizarmos que nem o símbolo, nem a ironia são superiores ou inferiores à alegoria e nada impede que sejam utilizados em conjunto. Ademais, assim como Kothe e Lopes, entendemos que a alegoria pode se manifestar não apenas de maneira escrita, mas na arte como um todo.

Quanto à alegoria interpretativa, como o próprio nome já revela, é um método de leitura e interpretação de textos através de sua exegese. É importante destacarmos que, concernente a essa alegoria, também utilizaremos o conceito de Kothe em razão de compreendemos que ela complementa a primeira alegoria, porque serve justamente para decifrá-la. Apesar de ser utilizada como ferramenta para interpretar textos bíblicos originalmente, percebemos que ela pode ser aplicada em qualquer texto, desde que seu contexto seja considerado e respeitado. As circunstâncias de produção de um texto são importantes, entre outros motivos, porque um enunciado que possui um sentido figurado em uma cultura pode ter apenas seu sentido literal em outra. Na verdade, até mesmo as significações literais de uma palavra podem variar de sociedade para sociedade.

Assim, ainda que a alegoria seja uma teoria de origem eurocêntrica e cristã, a sua aplicação na interpretação de uma obra angolana é plausível desde que essa análise seja desenvolvida concomitante à cosmovisão desse povo. A partir disso, buscaremos as alegorias ornamentais presentes em *Os transparentes* e as analisaremos à luz da alegoria interpretativa, sempre levando em consideração o contexto cultural angolano. Destarte, para melhor análise, é fundamental situarmos a Literatura Angolana no contexto da Literatura Africana de expressão portuguesa.

3 A LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA: origem e evolução

Conforme comentamos anteriormente, a história da Literatura Africana de expressão portuguesa está diretamente associada à colonização de seus países. No entanto, é necessário que tenhamos o cuidado de não pensar em África a partir do olhar da ex-metrópole, porque “estudar a África pelo prisma do ex-colonizador é um crime intelectual” (MATA, 2009, p.6). Isto é, ao estudarmos a Literatura Africana de Língua Portuguesa, precisamos pensá-la a partir do ponto de vista dos próprios países africanos, e não de Portugal.

Para o professor Maurício Silva (2010), sociedades emergentes geram estéticas emergentes, ou seja, expressões ou manifestações artísticas comprometidas com a liberdade política das sociedades nas quais estão inseridas. É nesse contexto que se encontram as literaturas africanas de expressão portuguesa. Segundo o pesquisador,

Pode-se dizer, sem risco de cometer alguma impropriedade, que nos países africanos lusófonos a consciência nacionalista nasce como resultado de um complexo processo de construção de uma identidade cultural, representada, entre outras coisas, pela produção literária local. Neste sentido, consciência nacionalista e identidade cultural são conceitos cambiáveis, os quais não prescindem da concepção da arte como uma atividade socialmente engajada. (SILVA, 2010, p. 40).

Em outras palavras, o desenvolvimento da literatura africana de expressão portuguesa está diretamente ligado à evolução de uma consciência nacionalista por parte dos países dominados por Portugal. Logo, essa literatura era marcada por um caráter combativo, anticolonialista, que buscava a independência de seus países e a construção de uma identidade própria. Esse fato pode ser ratificado a partir da informação abaixo:

Analisando o desenvolvimento da maior parte da produção literária lusófona no continente africano, não há como negar – sobretudo quando pensamos na produção mais recente – nem sua procedência anticolonialista, no plano social e histórico, nem sua vinculação com os conceitos de nacionalismo e identidade, aqui destacados. Com efeito, se essa literatura nasce vinculada a um projeto mais amplo de luta anticolonial, o que lhe confere um caráter de literatura militante, utilizando-se do texto literário em favor de uma causa político-social independentista, com o passar do tempo e agora num plano fundamentalmente cultural, ela certamente se liga a um desígnio identitário e nacionalista, resultando, primeiro, na afirmação da identidade cultural local, com a valorização das singularidades nativas e comunitárias da região; e, depois, na criação de uma consciência nacionalista, incentivando a defesa de valores sociais humanitários. (SILVA, 2010, p. 40, 41).

Compreendemos então que a literatura africana lusófona surgiu através de um longo processo histórico que se iniciou por volta das décadas de 40 e 50 do século XIX e que, segundo Maria Nazareth Fonseca e Terezinha Moreira (2007), envolveu tanto a assimilação da língua do colonizador quanto a autoconscientização do colonizado e de sua própria cultura. De acordo com as estudiosas, essa literatura passa por, pelo menos, quatro fases distintas, divisão também reforçada por Silva.

A primeira fase é a da *assimilação* ou Literatura Colonial, quando os escritores ainda estão “alienados” no que diz respeito à sua própria cultura e por isso buscam imitar a escrita europeia. Para Silva (2010, p. 51), “a marca ideológica mais relevante é justamente o conceito de nativismo, em que o elemento exótico e a perspectiva eurocêntrica – já assinaladas anteriormente – sejam talvez seus principais componentes”. Em outras palavras, seus textos são marcados pela herança advinda dos movimentos literários europeus e americanos e não possuem características próprias que os identifiquem como africanos e os diferenciem dos textos produzidos em outros continentes.

A segunda é a da *resistência* ou Literatura Anticolonial e nela ocorre o rompimento com o padrão europeu, revelando a influência do meio através de sua escrita e mostrando os primeiros sinais de um sentimento nacionalista. Segundo Fonseca e Moreira (2007), a terceira etapa ocorre depois da independência e mostra o escritor africano tentando se afirmar como tal. Entretanto, Silva (2010) afirma que essa fase é a da Literatura Pré-Independente. De todo modo, ambos concordam que esse é o momento de “desalienação” da escrita no qual o autor adquire a consciência de colonizado e passa a produzir um discurso de revolta.

A quarta e última fase é a Literatura Independente, ou seja, a independência e a consolidação do trabalho do autor africano lusófono. É o momento da produção de textos em liberdade e, para Silva (2010), da afloração do conceito de nacionalismo em toda a sua potência. Nessa etapa, que, segundo Fonseca e Moreira (2007), corresponde à atualidade, são delineados os novos rumos dos movimentos literários africanos, de acordo com as particularidades culturais de cada país, ao mesmo tempo em que os escritores buscam fazer com que a literatura africana de língua portuguesa ocupe lugar de destaque no cânone literário universal.

É importante ressaltarmos que tais fases não são inflexíveis e rigidamente delimitadas, podendo ser intercambiáveis. Obras produzidas por um mesmo escritor africano podem vivenciar mais de uma dessas fases, carregando consigo tanto valores apreendidos do

colonizador quanto valores próprios da literatura e da cultura africanas. Além do mais, apesar de esse processo de nascimento literário ter sido similar entre os países de colonização portuguesa, ele não ocorreu de forma completamente idêntica. Logo, para compreendermos melhor a Literatura de Angola, que é a que nos interessa no desenvolvimento deste trabalho, é necessário estudarmos mais a fundo suas particularidades, começando pelo modo como o pós-colonialismo se desenvolveu nesse país.

3.1 Pós-colonialismo: identidade e redescoberta

A independência política de Angola só ocorreu em 11 de novembro de 1975, logo, quando sua literatura começou a se desenvolver, o povo angolano ainda era colônia de Portugal. Segundo Chaves (2005), as ações dos colonizadores promoviam completa desvalorização do patrimônio cultural do povo dominado. Eles buscaram desligar os angolanos de seu próprio passado, exilando-os de sua história a partir da tentativa de apagamento da história que precedia a chegada dos europeus. Ainda conforme Chaves (2005), o próprio espaço angolano sofreu certo apagamento, já que os colonizadores impuseram o ensino da geografia portuguesa nas escolas colonizadas. Todas essas táticas visavam à alienação do povo angolano e ao apagamento de sua identidade, tornando-os mais submissos e menos resistentes à dominação europeia. Assim, toda a história passou a ser contada a partir do ponto de vista do colonizador português, “superior e civilizado”, como eles próprios se denominavam. Essa visão de mundo portuguesa é ratificada por Edward Said (1990, p. 19) quando afirma que “o principal componente da cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a idéia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus.”

Apesar das teorias desenvolvidas por Said terem como foco a colonização do Oriente Médio, muito do que ele escreveu também pode ser aplicado à colonização angolana. De acordo com o teórico palestino, “juntamente com os demais povos variadamente designados como atrasados, degenerados, incivilizados e retardados, os orientais eram enquadrados em uma estrutura concebida a partir do determinismo biológico e da admoestação político-moral.” (SAID, 1990, p. 213). A partir desse trecho, inferimos que entre os demais povos aos quais Said se refere encontram-se também os povos africanos. Segundo ele, essa caracterização era intencional e tinha como objetivo promover a desumanização dos povos

colonizados. Ora, se os territórios dominados pelos europeus eram habitados por indivíduos inferiores a ponto de não serem considerados humanos, então não apenas a colonização tornava-se justificada, mas também a escravização dos nativos.

Os colonizadores também foram responsáveis por propagar uma visão de África europeizada, de modo que “originou-se uma gama infindável de registros pré-concebidos, guiados pelo senso comum eurocêntrico, que ditou por séculos como o continente deveria ser visto ou lido.” (AUGUSTONI; VIANA, 2010, p. 190). Consequentemente, os textos que circulavam sobre a África durante o século XX continham muitas ideias equivocadas e preconceituosas sobre o continente. De acordo com Said (1990, p. 103, grifo do autor),

Um texto que pretenda conter conhecimento sobre algo real, e que surja de circunstâncias similares às que descrevi, não é posto de lado com facilidade. Atribui-se-lhe conhecimento de causa. A autoridade de acadêmicos, instituições e governos é-lhe acrescentada, rodeando-o com um prestígio ainda maior que o que lhes é devido por seus sucessos práticos. O mais importante é que tais textos podem *criar*, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição...

Compreendemos então que a visão sobre a África criada e propagada pela Europa passou a ser tida como sendo a única verdadeira. Para Said (1990), os europeus viam os hábitos da cultura oriental como prazeres bizarros que contrastavam com a racionalidade e a sobriedade da cultura ocidental. O mesmo acontece quando a discussão volta-se para a África. O discurso difundido pela Europa e, conseqüentemente, pelo resto do mundo criou a tradição de uma África exótica formada por paisagens, pessoas e uma cultura extravagante, fazendo com que o continente perdesse sua identidade própria. Inclusive, as identidades individuais dos países africanos começaram a ser apagadas na medida em que os europeus se referiam à África como se fosse um país só, e não um continente.

Após tantas décadas de colonização, a representação africana criada pela Europa estava tão amalgamada no cotidiano dos países africanos que, mesmo com sua independência de Portugal, Angola não recuperou a própria identidade instantaneamente como se por um passe de mágica. Pelo contrário, de acordo com Carmen Secco (2013, p. 11, grifo da autora):

... o término do colonialismo português no Brasil e nas ex-colônias em África não determinou o fim das relações de *subalternidade*. (...) O primeiro sentido de “pós-colonialismo” se prende ao significado do prefixo “pós”, referindo-se a tudo que sucedeu as independências das colônias. A crítica que se faz ao termo é que, hoje, vivemos outras formas de “colonialismos”, os chamados “neocolonialismos”.

Em outras palavras, apesar de estar, aparentemente, livre do jugo português, o povo angolano continuou com o “espírito de colônia” e sofrendo as consequências dos anos que passou sob o domínio de Portugal. Para compreendermos melhor essa situação, é mister que discorramos sobre o processo de independência de Angola e o contexto no qual ele ocorreu.

Segundo o historiador João Jonas (2015), a descolonização de Angola foi uma das mais tardias em comparação à dos outros países africanos. Inserida em um quadro composto pela descolonização e conseqüente independência de diversos territórios africanos e pela “proliferação de múltiplas organizações, marcadas por uma linha de pensamento anticolonial, marxista e progressista e formadas por negros, mestiços e um pequeno número de brancos instruídos e compartilhando referências culturais comuns.” (JONAS, 2015, p. 19), Angola foi tomada por um crescente sentimento nacionalista e desejo por liberdade. É importante destacarmos que, entre essas diversas organizações que buscavam a independência de Angola, está o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola –, fundado na década de 50. Ainda conforme Jonas (2015), como retaliação a essa luta política por independência, o império português exilou vários nacionalistas angolanos; essa seqüência de eventos culminou com o princípio da luta armada em Angola, em 1961, que marcou o começo da guerra contra Portugal.

De acordo com Jonas (2015, p 24), “O processo de descolonização de Angola é acompanhado por uma forte atenção, e envolvimento, internacional.” Segundo ele, diferentes países como, por exemplo, a Inglaterra, alguns estados africanos e outros asiáticos se envolveram na guerra em apoio a Angola. Uma parte desse envolvimento foi de cunho diplomático através da condenação na ONU – Organização das Nações Unidas – do colonialismo português. Depois de mais de uma década de luta armada e negociações políticas, Angola finalmente conseguiu sua independência em novembro de 1975, entretanto o fim da guerra contra o império português deu início a uma guerra interna pelo poder.

Naquela época, coexistiam três principais movimentos políticos angolanos: o MPLA, a FNLA – Frente Nacional pela Libertação de Angola – e a UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola. Com o fim do governo português sobre Angola, esses partidos começaram a disputar o poder entre si, o que deu início a uma guerra civil que durou mais de duas décadas, intercalando pequenos intervalos de paz. Assim como na guerra pela Independência, houve bastante intervenção internacional durante esse período. Alguns países preferiam fornecer suporte a um dos movimentos, enquanto outros tentavam negociar a paz

entre eles. Inclusive Portugal foi um dos países que interveio diversas vezes, tentando auxiliar na negociação de um possível cessar fogo e no compartilhamento do poder pelos três partidos. Foi apenas em 2002 que essa guerra chegou ao fim com a vitória do MPLA.

Retomando Secco e a citação na qual aborda a questão da conceituação de pós-colonialismo, percebemos que ela utiliza duas concepções diferentes. A primeira, conforme explicado anteriormente na própria citação, refere-se a uma questão cronológica. Segundo Stuart Hall (2003, p. 107, grifo do autor),

O que o conceito *pode* nos ajudar a fazer é caracterizar ou descrever a mudança nas relações globais, que marca a transição nas relações globais (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização. Pode ser útil também (embora seu valor aqui seja mais simbólico) na identificação do que são as novas relações e disposições do poder que emergem nessa nova conjuntura.

Assim, o pós-colonialismo corresponde às mudanças e acontecimentos históricos e políticos que ocorrem logo após a independência de um país. A partir disso, inferimos que a primeira noção, apesar de correta, é também superficial porque a independência não significa necessariamente o fim do domínio do colonizador. As relações de poder e a mentalidade do colonizado como ser inferior, estabelecidas durante anos de colonialismo, não findam com a liberdade política do colonizado, pelo contrário, adquirem uma nova roupagem e perduram por ainda muito tempo. Nisso reside a principal crítica feita por muitos teóricos, incluindo Carmen Secco e Stuart Hall, a essa concepção.

Quanto à segunda conceituação, esta, segundo Secco (2013, p. 10),

diz respeito a um “conjunto de práticas e discursos que desconstroem as narrativas coloniais escritas pelos colonizadores, procurando substituí-las por narrativas escritas do ponto de vista dos colonizados”. De acordo com essa concepção, o “pós-colonialismo” consiste, portanto, em uma crítica que aponta para as consequências danosas da colonização em culturas colonizadas, buscando subverter as relações de opressão e propiciando visibilidade aos segmentos periféricos.

Esse conceito é ratificado quando compreendemos que, para Hall (2003, p. 109),

... o termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação.

Percebemos então que a segunda definição, de certo modo, complementa a primeira ao abordar não somente a questão temporal, mas também a histórica e política. Nesse sentido, o pós-colonialismo refere-se às tentativas do povo angolano de subverter todas as relações construídas durante o período de colonização, tornar-se, outra vez, o centro de sua própria história e redescobrir sua identidade. É necessário destacarmos que essa noção também compreende que o pós-colonialismo não acontece de maneira idêntica em todos os países que já foram colônias um dia. Segundo Benjamin Abdala Junior (2016, p. 82),

São igualmente pós-coloniais quaisquer sociedades marcadas pelo colonialismo, sem maior consideração sobre sua historicidade, nivelando países que se emanciparam no período pós-Segunda Guerra Mundial, aos que se emanciparam desde o século XIX. Falar de pós-colonialismo, sem consciência dessas especificidades, implica nivelar uma cultura como a do Canadá, ou da África do Sul, por exemplo à complexa situação cultural da Índia – ambas ex-colônias britânicas. Só uma análise das redes políticas, econômicas e sócio-culturais pode revelar de que pós-colonialidade se trata. (...) Coloca-se novamente a necessidade de se considerar de onde se fala o crítico e os laços sócio-culturais que acaba por enredar suas formulações discursivas.

Logo, o pós-colonialismo angolano possui características próprias e é importante que seja estudado dentro de seu contexto.

Em primeiro lugar, precisamos compreender que “...as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. (...) Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*.” (HALL, 2005, p. 48, 49, grifos do autor). Isto é, a identidade de um povo não é fixa, ela é construída dentro e através de um sistema cultural.

Em segundo lugar, quando estudamos a identidade do povo angolano, precisamos levar em consideração que

A estrutura hierárquica da nação-império faria de todos portugueses, mas a cada “português” caberia uma classificação de acordo com seu local de origem (metrópole ou colônias), sua raça e sua cultura. Isso pode explicar o fato de que nas colônias o nacionalismo não tenha sido o primeiro alicerce da construção identitária, quer dos colonos quer dos colonizados, mas sim o racismo, uma vez que, no espaço colonial, importava ser-se europeu ou africano, branco ou negro – categorias que definiam estatutos e que eram prescritivas das relações sociais. (PEIXOTO, 2011, p.7).

Antes da independência, portanto, a identidade do povo angolano fora construída sob o ponto de vista português. Seu modelo de identidade era o homem branco português visto como superior. Com a emergência de um sentimento nacionalista durante as lutas pela independência política de Angola, o povo começou a almejar uma nova identidade apoiada em sua própria cultura e livre da influência portuguesa.

Entretanto, de acordo com Secco (2013), durante a época da pós-independência, Angola passou por um período de instabilidade e incertezas devido ao esfacelamento do crescimento econômico causado pela guerra civil e à apatia literária gerada pelo desapontamento com a não-concretização da liberdade da forma como havia sido idealizada pelos poetas e revolucionários. Inferimos então que é nesse momento que a identidade do povo angolano começou a passar por uma crise. Independente de Portugal, mas ainda ligado ao país, a identidade do homem angolano torna-se fragmentada. Para Hall (2005, p. 13), “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. Ao perceber isso, o povo angolano conscientiza-se social, cultural e politicamente. O atrito entre a identidade que possuía e a identidade que buscava possuir ocasionou o surgimento de movimentos artísticos que tinha a intenção de “devolver aos angolanos a capacidade de retomar a consciência de si mesmos, a capacidade de assumir sua própria dimensão.” (PEIXOTO, 2011, p.8).

Segundo Secco (2013), o período de pós-colonialismo é justamente quando o povo angolano busca reencontrar a sua identidade e se desligar do período de colonização portuguesa, entretanto isso ocorre de modo lento e processual. A partir desse momento, advém uma “inversão de papéis” e agora é o povo angolano que busca distanciar de sua memória o período de colonização e se reconectar com a história que antecede a chegada dos colonizadores. Essa busca por uma verdadeira identidade, denominada de angolanidade, acaba se revelando em suas produções artísticas, inclusive nas literárias, conforme observaremos a seguir.

3.2 A Literatura Angolana e a afirmação da angolanidade

Em Angola, a literatura começou a se desenvolver ainda durante o período colonial, sendo que “em determinadas sociedades, como a angolana, a dimensão do literário vai além da ficcionalidade.” (MATA, 1993, p. 51). Isto é, a produção literária angolana não se

restringia apenas ao campo artístico, mas o excedia adentrando o campo político. De acordo com Iris Amâncio (2014, p. 15):

Do período colonial à fase de lutas de libertação nacional, as representações linguístico-literárias em Angola corresponderam a um tipo de atividade artística de linguagem de caráter bélico: “Literatura como arma.” (...) Percebe-se, portanto, que literatura, história e política partidária desenvolvem-se paralelamente até a década de 1970; frequentemente imbricado, o trabalho de criação artístico-literária alia-se ao processo político de construção da nação angolana.

Em outras palavras, as criações literárias eram ferramentas políticas que buscavam propagar um discurso libertário e nacionalista, logo, anticolonialista, o que é reforçado pelo fato de que muitos escritores angolanos também eram guerrilheiros que lutavam pela independência. Em uma entrevista a Margarida dos Reis e Marta Pinto, Pepetela (2015) explica que, para muitos escritores, escrever era uma maneira de desabafarem, um modo de terem uma atividade política. Todavia não foi apenas paralela à política que a literatura se desenvolveu, ela também estava diretamente vinculada à história (através do resgate do passado pré-colonial, relação que exploraremos mais à frente) e à imprensa, já que, conforme Macêdo e Chaves (2007), os periódicos foram os primeiros veículos a publicarem os textos dos autores angolanos.

Mesmo após a independência de Angola, a literatura não perdeu esse caráter patriótico, como podemos observar na seguinte citação:

Após um período em que a literatura angolana cumpriu, com eficácia, uma função extratextual, como subsidiária do discurso nacionalista, poderia pensar-se que hoje, quase trinta anos depois da independência, a literatura já não se pensa com essa função textual, isto é, na relação entre o sistema literário e o cultural, o emissor e o receptor (Aguiar e Silva, 1983:563). Porém, é minha convicção de que, numa sociedade como a angolana, recém-saída do jugo colonial e marcada pela precariedade de (auto-) reflexão e de instituições que a possam impulsionar (academias, associações profissionais que funcionem sem constrangimentos, agremiações, fóruns regulares, a imagem do país continua a construir-se ainda com o subsídio da literatura, e esta continua a desempenhar um papel que vai além da sua significação estética e simbólica. (MATA, 1993, p. 15).

Compreendemos, então, que, com a liberdade, a luta dos angolanos transformou-se em uma busca pela construção da nação e por uma identidade nacional, dissociada de Portugal. Chaves (2003, p. 373) ratifica essa ideia quando afirma que “Por breve que seja, um olhar sobre a literatura angolana percebe a predominância de linhas direcionadas à procura da identidade nacional. Do século XIX aos nossos dias, construir-se enquanto escritor e construir

a nação têm sido faces de um mesmo projeto.” Essa questão da colaboração dos escritores com a construção da nação angolana independente era tão intensa que, segundo Pepetela (2015, p. 154), a própria literatura possuía “um papel social muito forte. Hoje são os sociólogos ou politólogos que dão uma opinião sobre tudo. Naquela altura eram os escritores. Qualquer problema que houvesse, os órgãos de informação procuravam os escritores para darem uma opinião sobre o assunto.” Isso mostra a posição central que a literatura ocupava na sociedade angolana.

É importante destacarmos que, segundo Tânia Macedo (2009), a literatura nacional só se consolidou no final dos anos 1940, graças ao Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) que propunham redescobrir o país e modernizar a cultura. Para tanto, buscaram romper com a cultura tradicional imposta pelo colonialismo e se inspirar na cultura angolana e na história do seu povo, intensificando, assim, a relação entre literatura e sociedade.

Essa tentativa de rompimento com a cultura do colonizador gera nos escritores angolanos a necessidade de resgatar e valorizar o passado. Conforme Chaves (2005, p. 69), “a relevância do compromisso com a história do país constitui sempre uma característica expressa da literatura angolana”. De modo mais específico, essa história, que tece as bases da Literatura Angolana, à qual a estudiosa se refere, é justamente o passado pré-colonial como ela mesma explica ao afirmar que “o regresso ao anterior como modo de refletir sobre as questões ligadas à formação da nacionalidade, tema constante no caso de Angola, não se esgota na procura de um passado longínquo já marcado pela invasão colonial.” (CHAVES, 2014, p. 399). Ou seja, para Chaves (2005), esses escritores buscavam redescobrir o que era genuinamente angolano em sua história e transmiti-lo através de sua literatura. Mata (1993) complementa essa ideia explicando que os escritores angolanos procuravam pensar o presente a partir do passado e utilizar essas experiências na construção de seu futuro.

Percebemos então que o que eles buscavam retratar através dessa regressão no tempo era a angolanidade, a identidade angolana em suas obras, como podemos observar na seguinte citação:

É, portanto, do impasse criado entre uma tradição que fora submetida ao silêncio pelo colonialismo – e necessitava, pois, ser retomada em novas bases, com novas falas – e a recusa de uma tradição imposta pelo colonizador, que essa literatura construiu sua continuidade: em meio às adversidades, sob o signo da busca, na luta pela construção da independência (do país e de si mesma). (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 25).

O único modo, portanto, de representar essa identidade na escrita adequadamente era rompendo com a cultura portuguesa e representando a cultura angolana e suas principais características por meio da desalienação cultural. Esse fato fica ainda mais claro quando compreendemos que “a identidade de um povo caracteriza-se pelos factores históricos, psicológicos, linguísticos, políticos, culturais, político-ideológicos e símbolos que marcam o nosso ser enquanto indivíduo pertencente a um território.” (FERREIRA, 2015, p. 109). Todas as particularidades que caracterizam a formação identitária de um povo, destacados pela escritora angolana Isabel Ferreira, correspondem a aspectos que Portugal tentou apagar ou pelo menos reprimir da cultura angolana, o que ratifica o porquê a cisão com a cultura do colonizador era tão importante.

Além disso, percebemos que a busca por uma identidade desenvolve-se conjuntamente com o sentimento nacionalista e por isso é possível afirmar que “a existência da literatura confirmava a da nação. A angolanidade, que começara por ser um critério de nacionalidade, passou a critério de pertença a nação e, portanto, de confirmação de sua existência.” (MATA, 1993, p. 58). A partir desse trecho, inferimos que, para uma nação ser considerada como tal, seria necessário ter uma identidade própria e nisso reside a importância de os escritores buscarem a angolanidade em suas obras. Ao retratarem-na em seus textos, tornava-se possível para Angola se reafirmar enquanto nação para os outros países.

De acordo com Ferreira (2015, p. 110), “nesse contexto, a identidade na literatura angolana devia ser a meu ver o resgatar da Cultura de um povo, provocar as suas emoções, inquietar e construir um discurso e costumes ancestrais que o mosaico nacional angolano oferece, devido à sua diversidade cultural.” Isto é, para expressar a angolanidade em suas obras, os escritores deviam beber na fonte da memória e do passado e retratar elementos culturais típicos de Angola a exemplo da tradição oral.

Sobre o papel que a tradição oral ou oralidade exerce na cultura africana Laura Padilha (1995, p. 15, 16) afirma que “todo o modo de o africano conceber o mundo está profundamente ligado – como bem nota Honorat Aguessy, em ‘Visões e percepções tradicionais’ – ao fato de ser a oralidade a dominante de sua cultura.” Além disso,

A oralidade é, desse ponto de vista, o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura nacional angolana nos moldes como hoje se identifica. Praticá-la foi mais uma arte: foi um grito de resistência e uma forma de auto-preservação dos referenciais autóctones, frente à esmagadora força do colonialismo português. (PADILHA, 1995, p. 17).

Inferimos então que a tradição oral é uma das principais características e fundamentos da cultura angolana. Mais do que apenas contar histórias, essa tradição permite a transmissão de conhecimento e o resgate de valores ancestrais, auxiliando, assim, na conservação da memória e da cultura do povo angolano:

...há uma dinâmica especial que as sociedades, cujos conhecimentos transmitem-se de forma oral, instauram no ensino, na conservação e na veiculação dos seus valores, através das gerações. Assim, as narrativas tornar-se-iam, simultaneamente, atos de cultura e instrumentos de transmissão de conhecimento. (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 16).

Percebemos, portanto, que a oralidade também era uma arma de resistência contra o colonizador, assim como um instrumento político para incentivar o nacionalismo. Uma cultura tão imersa na herança oral quanto a angolana propiciou o ambiente ideal para o nascimento de uma literatura oral que recebe o nome de oratura, sendo “um acervo de textos orais que podem, presentemente, ser conservados com recurso à escrita.” (KANDJIMBO *apud* MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 18).

Segundo Macêdo e Chaves (2007), “no domínio do contar, a gestualidade, a música e a participação dos ouvintes é fundamental” e, para Padilha (1995), o contar é uma prática ritualística. Logo, para os angolanos, a contação de histórias envolve toda uma preparação e performance, o que significa que não poderia ser praticada por qualquer pessoa. Aos contadores de histórias é dado o nome de “griots”, termo originado do francês e que

...na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. (...)

O griot quando conta sua história, revela os momentos sociais nos quais a prática de contar foi adquirida. Seus relatos têm relação com a identidade coletiva e permite a sua identificação com o povo, com a comunidade. (MELO, 2009, p. 149).

O papel do griot ou da griotte na manutenção da tradição oral é extremamente importante. Por agirem como guardiões da memória, detentores e transmissores de

conhecimento e contadores de história, são muito valorizados na cultura angolana. É interessante destacarmos que, de acordo com Ana Mafalda Leite (2014, p. 22), “o bardo ou ‘griot’ é um especialista, escolhido por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais, como a epopeia, as genealogias ou a crônica histórica.” Por conseguinte, ainda conforme a teórica, apesar de os textos escritos serem menos acessíveis à população que os textos orais, estes podem ser quase tão seletivos e elitistas quanto aqueles, já que a profissão de griot não pode ser exercida por qualquer um. Sendo assim, a ideia de que as tradições orais são acessíveis a todos não passa de mais um preconceito no que concerne à cultura africana.

A oralidade também foi fundamental para o desenvolvimento da literatura escrita. De acordo com Amâncio (2014, p. 53-54),

... na literatura angolana, as oralidades habitam o universo da escrita como um substrato natural e não somente como uma estratégia de elaboração, ao contrário do que comumente vem sendo tratado teoricamente. Não se trata, portanto, da técnica de apenas inserir a oralidade na escrita, quer por meio de estruturas linguísticas da fala interferindo na construção sintática dos textos, quer pela presentificação de vocábulos, crenças e mitos locais, ou, ainda, pela representação estética de múltiplas práticas cotidianas. (...) Concordando com os termos de Aguessy, entendo que as expressões de oralidade se processam na escrita literária angolana naturalmente.

Deste modo, a relação entre literatura escrita e literatura oral se desenvolve de modo natural. Para compreendermos melhor essa relação, recorreremos a Macêdo e Chaves (2007, p. 24) para quem “...o repertório da cultura tradicional angolana tornou-se, também, uma das pedras de toque da literatura contemporânea do país, como uma das formas de revitalização da escrita”.

Logo, as tradições orais não são representadas na literatura escrita através das marcas linguísticas da oralidade ou inserção de mitos angolanos na narrativa. Em vez disso, elas perpassam toda a literatura escrita, atuando como estrutura profunda e fonte para a produção de textos escritos. Quanto à figura do griot, esta se insere na literatura escrita muitas vezes, sendo representada através de um idoso e/ou de um contador de histórias ou através da escrita griótica que, conforme Mata (2015), é a escrita na qual o narrador atua na perspectiva de um griot.

Sobre a relação entre oralidade e escrita, é imprescindível reforçarmos também que

Um dos pressupostos geralmente aceites e tidos como base de discussão da proeminência da oralidade africana é a inexistência da escrita antes do contacto com os europeus.

Tal ideia não leva em conta obviamente a aturada pesquisa que Albert Gérard realizou no seu brilhante estudo *African Languages Literatures* onde nos revela a importância da escrita desde o século treze na região actualmente correspondente à Etiópia, assim como outras áreas da África, em que a escrita em caracteres árabes teve relevo fundamental – isto para não referir também os estudos anteriores de Cheik Anta Diop, em *Nations Nègres et Cultures*, onde se defende que a civilização e escrita egípcia foram um produto e um contributo para a cultura africana. (LEITE, 2014, p.15).

Portanto, mesmo antes da chegada dos portugueses, já existia linguagem escrita em Angola.

Outra questão sobre linguagem que também merece destaque é que, apesar de buscarem se afastar da cultura portuguesa, ironicamente, os escritores utilizam justamente a língua do colonizador em suas produções. Segundo Chaves (2005, p.52), “... para expressar a luta contra o mal que se abateu sobre o mundo, é necessário valer-se de um dos instrumentos de dominação: a língua do outro. Praticamente toda a literatura angolana é escrita em Português.” Entretanto,

Considerando a língua um fator de cultura, que reflete e produz, a um só tempo, um conjunto de condicionamentos internos e externos, o artista procura recursos que lhe permitam utilizar o português sem que um tal uso implique a perda da identidade de seu projeto sócio-político-cultural. (CHAVES, 2005, p. 72).

Os autores angolanos empenharam-se em utilizar o português de modo a reforçar a sua própria cultura. Para tanto, estruturavam o português em seus textos, africanizando-os e trabalhando-os em conjunto com expressões típicas de dialetos angolanos, de modo que

... a língua já não é a que os colonizadores trouxeram. Na desobediência do escritor exprime-se a identificação com esse universo de excluídos aos quais o colonialismo arrancou quase tudo. Na “deformação” linguística mediada pela presença das línguas, portanto, também se vislumbra a ponta de um tempo anterior a cortar o presente hostil. (CHAVES, 2005, p. 53).

Esse fato é ratificado por Mata (2000, p. 4) que denomina essa “deformação” da língua de *oraturização*, explicando que esse processo

...ultrapassa o código linguístico e se expande por terrenos translinguísticos como a onomasiologia (a onomástica e a toponímia, sobretudo), a cenarização (o registo das vozes, a rítmica da dicção e a representação dos gestos) e a sugestão musical. Todos esses recursos de narração rubricam-lhe uma forma mimética e permitem identificar,

na fala narrativa, a interação entre a escrita e os textos não escritos incorporados na cultura local, que se dão a conhecer em português.

Esses escritores também deixavam transparecer, em sua escrita, as marcas de oralidade que distinguem o português europeu do português angolano.

É interessante destacarmos que a literatura modernista brasileira exerceu grande influência no início da Literatura Angolana. De acordo com Chaves (2005, p. 71), o Modernismo brasileiro era definido por Mário de Andrade “como a fusão de três princípios fundamentais – a estabilização de uma consciência nacional, a atualização da inteligência artística brasileira e o direito permanente à pesquisa...” Esses mesmos princípios que regiam o nosso Modernismo serviram de base para os angolanos produzirem suas obras, visando uma identidade nacional. Ademais, para Macêdo e Chaves (2007), esse diálogo foi importante porque através dele Angola pôde interagir com produções artísticas de outros universos culturais diferentes de Portugal.

Como explicamos anteriormente, a Literatura Angolana consolidou-se no final da década de 40 graças ao MNIA. Muitos teóricos costumam estudar e periodizar a produção literária angolana a partir dessa data, todavia Pires Laranjeira (1995) propõe uma periodização mais extensa ao abranger as origens da Literatura Angolana e dividindo-a em sete períodos. O primeiro vai desde suas primícias até 1848 e é denominado de “Incipiência”, nomeação que pode ser explicada devido à escassez de produção. Para Laranjeira, os fragmentos literários dessa época não são suficientes para constituírem um sistema literário angolano, entretanto,

...por se tratar de uma época em que está provado ter existido alguma atividade literária escrita, mesmo antes da instalação do prelo, e fazendo jus a uma perspectiva alargada e não preconceituosa dos conceitos de sistema e instituição literários, não deixaremos de considerar um primeiro período muito extenso e de escassa produção. (LARANJEIRA, 1995, p. 36).

O segundo período, denominado de “Primórdios”, inicia-se em 1849 com a publicação de *Espontaneidades da minha alma*, de José Maia Ferreira e estende-se até 1902. A criação literária dessa fase era remanescente do Romantismo com algumas raras produções realistas. Uma das marcas dessa época foi o começo da “Imprensa livre” cujos periódicos publicados possuíam grande importância no cenário cultural angolano. Dentre as principais obras desse período encontram-se *Nga Mutúri* (1882), de Alfredo Troni e as coletâneas *Voz d’Angola clamando no deserto* (1901) e *Luz e crença* (1902).

Já a terceira fase vai de 1903 a 1947. A produção literária dessa época “estende as suas milhares de páginas aos leitores europeus ávidos de novidades *tarzanísticas*. Vigoram as temáticas da colonização, dos safaris, da aventura nas selvas e savanas, numa panóplia de atração exótica. O negro é figurante ou personagem irreal.” (LARANJEIRA, 1995, p. 37, grifo do autor). Esse fato é ratificado por Rita Chaves (2005, p.73) quando afirma que

Iniciado com a poesia, o processo de angolanização se deu mais lentamente na prosa. Trazendo para a cena textual a figura do africano, as primeiras narrativas que pontuam a história da literatura angolana não conseguem despir-se completamente de uma visão lusa. Nesses textos, surgidos até a década de 1950, o angolano aparece aos nossos olhos quase como um elemento do cenário, ou seja, como peça de uma África plantada ainda em jardins exóticos.

Em outras palavras, a literatura angolana da primeira metade do século XX ainda desenvolve-se a partir do olhar do colonizador, tendo como centro a visão de mundo do homem europeu. Contudo, Laranjeira (1995) afirma que ela é um prelúdio do intenso nacionalismo que marcaria a segunda metade desse século.

Antes de darmos prosseguimento com a classificação de Laranjeira, é importante observarmos que Luís Kandjimbo (2015) classifica a literatura angolana da segunda metade do século XX em cinco gerações: Geração da Mensagem; da Cultura; da Guerrilha ou da Utopia; do Silêncio; das Incertezas ou da Revolução. Considerando que, para ele, a última geração emerge na década de 80 – sendo a única a não emergir em um contexto de situação colonial –, inferimos que é possível relacionar essas gerações às fases da Literatura Angolana estabelecidas por Laranjeira.

Isso posto, a quarta fase corresponde à Geração da Mensagem e ocorre entre 1948 e 1960. Segundo Laranjeira (1995), esse período foi crucial para a formação e organização da literatura angolana. Em 1948, teve início o MNIA; no ano seguinte, foi publicado o romance *Terra morta*, de Castro Soromenho e, em 1951, foi lançada a primeira edição da revista *Mensagem* que, por sua vez, congregou “uma série de vontades que acabaram por confluir na criação, em 1956, do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).” (LARANJEIRA, 1995, p. 72). Além disso, entre 1950 e 1952, os luandenses entraram em contato com a corrente literária Negritude. Toda essa efervescência cultural contribuiu para que essa fosse a fase da conscientização da problemática angolana e do homem negro.

Influenciados pelo Neorrealismo e pela Negritude, os escritores dessa época buscaram conciliar a exaltação do povo com a busca de uma identidade nacional e a integração no

mundo negro. Ademais, essa década foi marcada principalmente pela poesia, que, influenciada pelas conquistas modernistas em outros países,

pode assim congraçar as três vertentes de júbilo ideológico: o povo, a classe e a raça. (...) A negritude concede-lhes o sentimento de exaltação da raça negra, nomeadamente na solidariedade com os negros do Novo Mundo e, por outro lado, sublinha o re-conhecimento das raízes, que são étnicas, tribais, mergulhando nos milênios.

Os motivos, os espaços, elementos que povoam essa poesia tendem para a caracterização e afirmação do homem negro, das classes sociais não possidentes e dos locais e regiões típicos das diversas colônias. (LARANJEIRA, 1995, p. 39).

A literatura produzida visava enaltecer a cultura angolana e seus valores ancestrais, assim como buscar uma identidade nacional própria. Compreendemos então que a literatura produzida nessa fase evidenciou-se fortemente anticolonialista.

O quinto período ou Geração da Cultura, cuja produção literária tinha como principais temáticas o sofrimento e a falta de liberdade do colonizado e o desejo de decidir o próprio destino, vai de 1961 a 1971. Foi um período marcado pela literatura de guerrilha e pela repressão com o encerramento da Casa dos Estudantes do Império (CEI), das Edições Imbondeiro e qualquer publicação de cunho nacionalista e/ou anticolonialista. Entretanto, foi também nessa época que Luandino Vieira, responsável por promover uma revolução estilística na literatura angolana, ganhou o *Grande Prémio de Novelística* com a obra *Luuanda*, atribuído pela Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1965. Segundo Laranjeira (1995), além dessa coletânea de contos, quatro livros destacam-se nesse período: *Tempo de munhungo* (1968), de Arnaldo Santos; *As idades de pedra* (1969), de Cândido da Velha; *Vinte canções para Ximinha* (1971), de João-Maria Villanova e *Bom dia* (1982), de João Abel.

A sexta fase, a da Independência, ocorre entre 1972 e 1980 e pode ser dividida em dois períodos: de 1972 a 1974, correspondente à Geração da Guerrilha ou Geração da Utopia e de 1975 a 1980, correspondente à Geração do Silêncio. De acordo com Laranjeira (1995), o primeiro período é caracterizado por uma profunda mudança estética conforme a modernidade dos grandes centros mundiais e o segundo por um forte enaltecimento patriótico e apologia política ao novo poder. Segundo Fonseca e Moreira (2010), durante essa década, os escritores buscaram maior rigor literário com a abordagem de temas políticos, mas sem produzir uma literatura panfletária. Esse fato é reforçado quando compreendemos que

Os organizadores das publicações citadas e ainda de *Kuzueta* (Luanda) e da revista *Prisma* (Luanda), entre outras, cotaram-se como continuadores das publicações de Imbondeiro, com outras limitações sócio-políticas, institucionais e, nalguns casos, mesmo culturais. Quase sempre, dão-nos a ideia de, no conjunto, terem uma visão de mundo e um estar na vida sem filiação ideológica definida, politicamente descomprometidos, preferindo o diletantismo literário, em comparação com o percurso dos intelectuais de guerrilha, do exílio, da clandestinidade ou da simples diáspora. Todavia, é preciso ressaltar que alguns sectores pensavam a literatura como expressão não necessariamente militante, mas também não contra a independência política. (LARANJEIRA, 1995, p. 42).

Entretanto, esse cenário muda após a Independência de Angola quando, segundo Laranjeira (1995), os escritores angolanos adquirem a liberdade de publicar textos que, até então, eram considerados impubescíveis devido à repressão portuguesa. A segunda metade da década de 70 foi marcada pela fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1975 e da gazeta *Lavra & Oficina* (da UEA) em 1976 e pela republicação de textos que outrora foram publicados no exílio ou de modo ilegal. Ademais, Kandjimbo (2015) destaca outro fato importante que ocorreu durante esse período: o estudo da Literatura Angolana foi introduzido nos currículos da matéria Língua Portuguesa.

O sétimo período, de Renovação, ocorre entre 1981 e 1993 e corresponde à Geração das Incertezas ou Geração da Revolução. O principal destaque dessa fase foi a criação da Brigada Jovem de Literatura em 1981 que, segundo Laranjeira (1995), objetivava preparar os jovens para o trabalho literário. Para Fonseca e Moreira (2010), a principal característica da criação literária dessa década é o ecletismo. Já Iris Amâncio (2014, p. 76) afirma que o projeto literário dessa época compreendia “a literatura como arma livre e libertadora, autocrítica revisional e prospectiva, para a necessária fragmentação das amarras ideológicas e dolorosa redefinição dos caminhos políticos e estéticos da esperança para a reconstrução da sonhada nação angolana.” Essa ideia pode ser melhor compreendida quando recorremos a Laranjeira (1995, p. 164):

Na pós-independência, há na literatura um discurso ideológico do poder e outro do contra-poder. O discurso do poder procura legitimá-lo pelo poder do enraizamento e da nacionalidade. O discurso do contra-poder não discute a nacionalidade, mas pode discutir o modo como ela se legitimou, recuando às origens. Ou pode simplesmente silenciá-la, enquanto tema, ou secundarizá-la. (...)

Logo a seguir a um surto patriótico de textos literários glosando e glorificando a luta de libertação nacional, a épica do povo sublevado e seus heróis, a independência e a política nacional (num momento particularmente difícil para o povo angolano), começou a aparecer uma literatura inconformista.

A literatura era, assim, comumente utilizada como ferramenta política para legitimar ou criticar o governo angolano.

A periodização feita por Pires Laranjeira estende-se apenas até 1993, o que podemos inferir que toda a produção posterior a essa data pode ser considerada como parte da Literatura Angolana contemporânea. Quanto a essa, caracteriza-se como pós-colonialista e busca revelar uma identidade própria. Segundo Mata (2000), essa reafirmação acontece sob diferentes maneiras, sendo uma delas a *oraturização* da língua portuguesa. Outro modo pelo qual isso acontece é através de um processo de *remitologização* da literatura, isto é, da busca por reforçar a cultura e as crenças africanas. Esse reforço ocorre muitas vezes por meio do uso do absurdo e do insólito na literatura como forma de enfrentamento do real. Para a pesquisadora, “o insólito surge como a lógica possível e uma realidade que, de tão absurda, carece de explicação a partir do real. Através de construções simbólicas, alegóricas e insólitas intenta-se recuperar o sentido da realidade” (MATA, 2000, p.6). Pensando essa literatura a partir da própria cultura africana, compreendemos que esse insólito é produzido não através do fantástico, mas através do realismo animista.

3.3 O realismo animista: caracterização e singularidades

Antes de abordarmos o realismo animista, precisamos primeiro compreender o que é o insólito citado anteriormente por Inocência Mata. Segundo Flávio Garcia, um dos principais estudiosos das vertentes do insólito ficcional no Brasil,

Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco freqüente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir do senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico. (GARCIA, 2007, p.1).

O insólito não se configura, pois, necessariamente, num fator sobrenatural presente em uma obra, mas um elemento que destoia do desenvolvimento que seria esperado da história, de acordo com a ordem natural da narrativa. Ele é um recurso ficcional utilizado em diversos gêneros, como o maravilhoso, o fantástico, o estranho, o realismo mágico, o realismo animista, entre muitos outros. No entanto, torna-se mister uma ressalva quanto ao realismo animista, porque

... apesar de esses textos também apresentarem a “irrupção do insólito”, numa perspectiva não africana – como a atuação e influência dos antepassados na rotina dos vivos, os rituais que alteram a ordem natural do mundo, a crença em amuletos, entre outras crenças – parece-nos que há uma diferença entre os modos de concepção dos gêneros da literatura do insólito ocidental, americano e africano. (VARGAS; SILVEIRA, 2014, p. 1 e 2).

Em outras palavras, o insólito se manifesta na literatura africana de maneira diversa de como se manifesta na literatura europeia e na americana. Isso acontece porque “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte: ‘realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto de refere’”. (ROAS, 2014, p. 39). Entendemos então que o conceito de realidade não é imutável, mas varia de acordo com o seu contexto, ou melhor, com a tradição cultural na qual está inserido.

Ainda segundo o teórico espanhol David Roas (2014), na cultura ocidental, a realidade costumava ser compreendida sob o viés da religião, da ciência e da superstição, porém, com o advento do Iluminismo e do Racionalismo, a partir do século XVIII, a maneira de se entender a realidade mudou. A fé no sobrenatural (demonstrada através da religião e da superstição) foi suprimida pela ciência e “o racionalismo se converteu na única via de compreensão e de explicação do homem e do mundo”. (ROAS, 2014, p. 50).

Todavia, isso não se verificou na cultura africana, já que sua maneira de compreender a realidade se encontra impregnada de noções que se ligam diretamente ao animismo. É por isso que

Esses conceitos, tanto do fantástico quanto do real maravilhoso, na medida em que são técnicas ou estratégias narrativas para a construção de um outro “mundo”, parecem não ser adequados para uma análise dos textos africanos, cuja estratégia narrativa, o realismo animista, está diretamente relacionada com o modo de pensar e viver a realidade, num contexto que Harry Garuba (2012) denomina “inconsciente animista”. (VARGAS; SILVEIRA, 2014, p.3).

De acordo com Débora Vargas e Regina Silveira, o insólito na literatura africana deve ser sempre estudado por meio das concepções provenientes do realismo animista e nunca do maravilhoso, do fantástico ou do mágico, por exemplo, porque esses conceitos carregam consigo uma visão de realidade que difere do modo como os africanos enxergam o mundo à sua volta. Mas o que é esse “inconsciente animista” denominado pelo teórico africano Harry Garuba? Para entendê-lo, necessitamos antes compreender o que é animismo.

Apesar de muitas vezes ser confundido com uma religião, segundo o psicanalista Sigmund Freud (2006), o animismo, na verdade, contém as bases sobre as quais as religiões, principalmente as de matriz africana, para sermos mais específicos, foram posteriormente criadas. Essa ideia é reforçada e desenvolvida por Garuba (2012) quando afirma que o animismo não indica nenhuma religião específica, sendo, na verdade, uma designação mais abrangente para uma consciência religiosa que é tão flexível quanto a necessidade de seu usuário.

Ademais, compreendemos que

Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso. (GARUBA, 2012, p. 239 e 240).

O animismo é, portanto, uma forma de apreender o universo e a realidade, pautado na crença de que todos os seres (vivos ou não) possuem uma alma: “em seu sentido mais estrito, é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real” (FREUD, 2006, p. 58). Esse sistema de pensamento está tão amalgamado à tradição africana que acaba por originar justamente o inconsciente animista:

Estando tão estruturalmente implantado, já não é apenas um epifenômeno ou simplesmente um efeito, mas torna-se um produtor de efeitos e, portanto, age como uma força motriz na formação da subjetividade coletiva. E é disso que emerge o que descrevi como inconsciente animista. O inconsciente animista, portanto, é uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas. (GARUBA, 2012, p. 242).

Dessa forma, o animismo se torna não só uma crença ou um modo de ver o mundo, mas também de vivê-lo. Ele está presente no cotidiano das pessoas, de modo que suas ações e decisões são guiadas pela cosmovisão animista, sem que muitas vezes se deem conta disso. Por estar tão arraigado ao cotidiano e à cultura africana, é constantemente representado na literatura por meio do realismo animista.

Em *Lueji, o nascimento de um império*, romance recheado de elementos animistas, o escritor angolano Pepetela emprega o termo “realismo animista” para se referir à arte africana. Esse livro conta a história da bailarina Lu que participa de um espetáculo que reconta a história da rainha Lueji através de um bailado. Em um determinado momento da narrativa, as personagens discutem sobre qual seria a estética mais adequada para essa representação:

Eu queria era fustigar os dogmas, un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...
– Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
– É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, numa ponta à outra.
Esperemos que os críticos o reconheçam.
– Que história é essa? Perguntou Cândido.
– O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí.
– Hum, estou mais ou menos a ver – disse Cândido.
Ainda bem – disse Jaime. – Porque às vezes eu não vejo. Mas isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. Ela não quer contar a história, mas que é um amuleto ela não pode negar
(...)
– OK, OK, não te zangues, cada um fica com as suas crenças. Mas que só podia ser o realismo animista a contar a história de Lueji, isso não podes negar. (PEPETELA, 2015, p. 428 e 429).

Apesar de não elaborar um conceito explícito para o realismo animista, Pepetela nomeia esse gênero e o exemplifica de forma prática. Em uma entrevista concedida à União dos Escritores Angolanos, o autor Henrique Abranches sugere que a expressão “realismo animista” tenha inclusive sido cunhada por Pepetela. Ao ser questionado se algumas de suas personagens fariam parte do realismo mágico, ele responde da seguinte maneira:

Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Pepetela chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. É claro que não se pode fazer declarações assim sem um estudo mais sério, mas ele tem muita razão. O que eu faço muitas vezes são histórias à roda de um realismo animista, que é *um realismo que anima a natureza*. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. *Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza*. (ABRANCHES, 2016, grifos nossos).

A partir disso, entendemos que a principal característica do realismo animista é, como o próprio nome sugere, a representação de uma realidade apreendida pelo animismo. Segundo Silvio Paradiso (2015), nesse tipo de narrativa, não existe “sobrenatural”, porque tanto o visível quanto o invisível são parte da realidade. Nos países africanos, “certos fenômenos

considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista”. (PARADISO, 2015, p. 273). Isso acontece porque, como já foi explicado anteriormente, cada sociedade compreende o real de acordo com suas tradições culturais.

É por isso que termos como “fantástico”, “maravilhoso” e até “realismo mágico” se apresentam inadequados para o estudo da Literatura Africana lusófona. Para Garuba (2012), existem semelhanças entre o realismo mágico e o animista, no entanto o segundo se revela muito mais abrangente que o primeiro, sendo que o realismo mágico pode, inclusive, ser considerado um subgênero do realismo animista. No entanto, muitos aspectos que os outros dois gêneros consideram irrealis ou sobrenaturais são considerados naturais dentro do realismo animista, evidenciando, assim, diferenças quase irreconciliáveis entre eles. Esses conceitos euro-ocidentais não abarcam toda a concepção de realidade proveniente da tradição africana, enquanto o realismo animista propõe

...o contínuo reencantamento do mundo. Dentro da visão de mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material. (GARUBA, 2012, p.255).

Em síntese, no realismo animista, é possível que tanto o espiritual, em suas diferentes formas de se manifestar, quanto o secular façam parte da realidade sem infringir as leis da natureza. Mais do que isso, através do animismo, o espiritual deixa de ser algo abstrato e ganha forma, se tornando concreto e cotidiano.

No subcapítulo a seguir, discorreremos sobre a obra de Ondaki enfatizando *Os transparentes* e abordando, inclusive, como o realismo animista se manifesta no romance.

3.4 Ondjaki: vida e obra

Ondjaki é o pseudônimo do escritor luandense Ndalú de Almeida. Em entrevista ao programa “Poucas Palavras”, do canal Futura, ele explica que, quando começou a escrever e a pintar, escolheu utilizar esse nome para assinar seus trabalhos. Segundo o escritor, ele já era Ondjaki mesmo antes de nascer porque esse foi o nome que sua mãe escolheu para batizá-lo, entretanto, dois dias antes do seu nascimento, ela mudou de ideia e Ondjaki tornou-se Ndalú. Para ele, a adoção do nome Ondjaki, enquanto artista, representou voltar à pessoa que deveria

ter sido embora ele também seja o Ndalú. Quanto ao significado desse nome, ele explica que possui mais de uma tradução, mas quer dizer principalmente guerreiro, como podemos observar no trecho da entrevista abaixo:

Há muitas versões, mas, basicamente, a versão resumida quer dizer guerreiro. Mas se você perguntar em Angola a uma pessoa que fala umbundu vai ver que as pessoas têm versões contraditórias sobre esse nome. Também é malandro, também é inquieto, também é irrequieto. Mas pode ser resumido como guerreiro. (ONDJAKI, 2013).

Ondjaki considera a si mesmo, sobretudo, um contador de histórias. Em entrevista a Ramon Mello, ele conta que sempre gostou tanto de ouvir quanto de contar histórias. A cidade na qual nasceu e cresceu contribuiu para o desenvolvimento desta sua inclinação natural, já que, de acordo com o escritor,

Luanda é uma cidade cheia de histórias. Tu não consegues combinar uma coisa com uma pessoa, se ela chega atrasada, ao invés de simplesmente se desculpar, vai contar uma história. Normalmente vai inventar uma história: “Por que chegou atrasada?” É uma cidade onde as pessoas estão viciadas em histórias, há uma teatralidade muito grande. Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores. (ONDJAKI, 2009)

Foi justamente essa oralidade tão presente no cotidiano de Luanda que o levou a começar a escrever contos aos 13 anos. Além da literatura oral, a literatura impressa também exerceu grande influência durante sua adolescência, principalmente os livros do Asterix. Ainda conforme a entrevista a Ramon Mello e de acordo com entrevista fornecida ao programa “Roda Viva” – veiculado pela TV Cultura –, em 2007, no decorrer de seu desenvolvimento enquanto leitor e escritor, a Literatura de Língua Portuguesa também teve grande importância. Da Literatura Angolana destacamos Ana Paula Tavares, Pepetela e Luandino Vieira (cujas obras serviram de base para o trabalho de conclusão de curso de Ondjaki); da Literatura Brasileira, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Manuel de Barros, Jorge Amado e Érico Veríssimo e da Literatura Portuguesa, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena.

Além de poeta e prosador, Ondjaki também pinta e escreve para cinema e teatro. Porém, consoante a sua entrevista a Daniela Castro para o site UOL em 2014, ele prefere escrever contos curtos e se esforça para produzir uma literatura infantil porque acredita que essa é uma necessidade de Angola. Segundo Igor Damasceno (2016), ele é graduado em

Sociologia pelo ICS e ISCTE de Lisboa, doutor em Estudos Africanos pela *Università Studi di Napoli L'Orientale (UNO)*, e pós-doutor em Estudos Africanos pela Universidade de São Paulo (USP).

Suas obras já foram traduzidas para dezenas de idiomas e seu trabalho, reconhecido internacionalmente, já recebeu diversos prêmios. Com base nas informações disponíveis no site de Ondjaki, elaboramos o seguinte quadro:

Obra	Prêmio
<i>Actu Sanguíneu</i>	Menção honrosa no Prêmio António Jacinto (Angola, 2000)
<i>E se amanhã o medo</i>	Prêmio Sagrada Esperança (Angola, 2004)
<i>E se amanhã o medo</i>	Prêmio António Paulouro (Portugal, 2005)
<i>Bom dia Camaradas</i>	Finalista do Prêmio “Portugal TELECOM” (Brasil, 2007)
<i>Os da minha rua</i>	Grande Prêmio APE (Portugal, 2007)
<i>Os da minha rua</i>	Finalista do Prêmio Portugal TELECOM (Brasil, 2008)
-	Grinzane for Africa Prize - Young Writer (Etiópia/Italia/2008)
<i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	Prêmio FNLIJ Literatura em Língua Portuguesa (Brasil, 2010)
<i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	Prêmio JABUTI, categoria juvenil (Brasil, 2010)
<i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	Finalista do Prêmio Literário de São Paulo (Brasil, 2010)
<i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	Finalista do Prêmio Portugal TELECOM (Brasil, 2010)
<i>Ombela, a estória das chuvas</i>	Prêmio Caxinde do Conto Infantil (Angola, 2011)
<i>A bicicleta que tinha bigodes</i>	Prêmio Bissaya Barreto (Portugal, 2012)
<i>A bicicleta que tinha bigodes</i>	Prêmio FNLIJ Literatura em Língua Portuguesa (Brasil, 2013)
<i>Os transparentes</i>	Prêmio José Saramago (Portugal, 2013)

<i>Uma escuridão bonita</i>	Prêmio FNLIJ Literatura em Língua Portuguesa (Brasil, 2014)
<i>Os transparentes</i>	Prêmio Littérature-Monde, na categoria de literatura não francesa (França, 2016)

Além disso, podemos afirmar que a literatura de Ondjaki é pós-colonial e pós-guerra civil também. Entre os principais assuntos abordados em suas obras percebemos “o impacto da vida pós-colonial, o amor, o erotismo, a visão irônica da degradação e da precariedade humana e social, a presença do sagrado, da memória e da tradição na vida cotidiana.” (SANTANA, 2008, p. 13). Ademais, compreendemos que a infância, os anos 80 e a própria Luanda também são temas recorrentes em sua literatura.

De acordo com Renata Souza (2010, p. 10), “A literatura, que já foi uma das forças motrizes na luta pela independência, hoje atua como uma forma de pensar nos rumos que o país tomou.” Esse fato é perceptível quando analisamos as obras de Ondjaki e notamos sua preferência por retratar a Luanda pós-independência com foco não na idealização proveniente do anseio por liberdade, mas na realidade e nas consequências do pós-guerra. Sobre o relacionamento de sua escrita com Luanda, em entrevista ao programa “Jogo de Ideias” – veiculado pelo canal TV Cultura –, o autor explica: “Eu escrevo muito sobre Luanda, eu penso muito a cidade em duas vertentes: uma Luanda mais contemporânea 2000, 2004, 2010 e uma Luanda dos anos 80 especificamente dos 80 até 91.” (ONDJAKI, 2010).

Quanto a Luanda da década de 80, Cláudia Neves (2015, p. 25) afirma que “a história de sua infância é a história do pós-independência de Angola”, o que nos leva a deduzir que esse é um dos motivos, talvez o principal, pelo qual a sua Luanda dos anos 80 costuma ser representada a partir do universo infantil. O próprio Ondjaki (2010) relata que essas histórias lhe foram contadas por uma voz de criança e que escreveu os livros como se estivesse ouvindo e transcrevendo uma narração. Ademais, ele confessa que várias personagens dos seus livros são baseadas em pessoas reais como sua avó, seus pais e suas irmãs. Em entrevista a Ricardo Palouro para a União dos Escritores Angolanos, o escritor declara que viveu uma infância fora de casa com todos os episódios que isso poderia ocasionar. Observando suas obras dos anos 80 e como as personagens também parecem viver uma infância fora de casa e cheia de aventuras, podemos inferir que memória, história e literatura se fundem nesses livros, revelando uma Luanda imperfeita, porém real.

No que diz respeito a Luanda contemporânea, Igor Damasceno (2016, p. 21) explica que “o escritor defende sua visão da pluralidade da cidade que hoje é considerada uma das maiores megalópoles do mundo.” Em suas obras, Ondjaki sempre retrata a Luanda atual como multifacetada, uma cidade que está sempre em diálogo com outras culturas, o que faz com que sua própria cultura seja influenciada. Assim como a Luanda do passado, a representação que Ondjaki faz é crítica, mostrando uma cidade realista que difere da Luanda escrita por autores das gerações anteriores por apresentar a frustração daqueles que lutaram pela independência e idealizavam uma Luanda livre e perfeita. Desse modo, conforme Neves (2015), o autor utiliza elementos do passado angolano para compreender o presente e gerar uma reflexão sobre a identidade nacional.

De acordo com Anna Freire (2017, p. 37),

... acredita-se que os escritores angolanos da contemporaneidade, que possuem compromisso artístico e social com seu povo, devem mostrar as particularidades das transformações históricas nas narrativas na tentativa de demonstrar para seu leitor as marcas culturais que sobreviveram e as marcas sociais que foram concretizadas com o contato com outras culturas.

Ondjaki busca, em suas obras, retratar justamente essas marcas culturais e sociais de Angola, representando, assim, a voz do seu povo. Entretanto, em uma entrevista a Mário Rufino para o site “O planeta livro” em 2014, o próprio escritor afirma que não acredita que seus livros sejam armas de combate social. Ele explica que escreve apenas as suas frustrações e, provavelmente, a frustração de outras pessoas. Todavia, isso não impede que sua obra seja interpretada a partir desse viés.

Em *Os transparentes*, a cidade de Luanda é descrita através do cotidiano de diferentes personagens cujas histórias se entrecruzam no desenrolar da narrativa. O próprio Ondjaki (2014b) afirma que a personagem principal do romance é Luanda e que ela aparece com seus tentáculos que são as pessoas. O livro foi publicado no Brasil em 2013, entretanto não é possível precisar o ano no qual se passa sua história. O único indício de uma possível data é a menção feita na obra às descobertas petrolíferas do Brasil: “Desse modo, temos sugestões de tempo, mas não um período determinado. A única leitura certa é que se passa depois de 2002.” (FREIRE, 2017, p. 99). A seguir abordaremos as principais características de *Os transparentes*.

3.4.1 *Os transparentes* e sua perspectiva socioestética

Quanto à estrutura do livro, não há divisão em capítulos e nem demarcações específicas indicando quando a narração – que ocorre na terceira pessoa – deixa de acontecer baseada no ponto de vista de uma personagem e passa a desenrolar-se a partir do ponto de vista de outra. As páginas brancas são intercaladas por páginas pretas com textos fictícios que fazem alusão às sensações das personagens, aos diálogos entre elas e até a textos que, supostamente, elas escreveram. A história é escrita toda em letras minúsculas, com exceção dos substantivos próprios que começam com letra maiúscula, e as frases não possuem pontos finais, exceto pelas exclamativas ou interrogativas, que são devidamente pontuadas. Os substantivos próprios são criados sem que haja separação entre as palavras, por exemplo, PauloPausado, DavideAiroso e AvóKujinkuse. Além disso, não há recuos de parágrafo, mas há demarcações que se assemelham a esses recuos e que caracterizam o estilo de escrita do autor.

É interessante destacar que Ondjaki (2014) declara que acredita que *Os transparentes* seja seu único livro pessimista e admite que há uma carga política muito intensa nessa obra. De fato, a crítica social que depreendemos no romance é bastante perceptível, levando em consideração que o autor aborda temas como desigualdade e invisibilidade social, separação de classes, a corrupção, a ganância dos poderosos e o sofrimento do povo angolano. Destarte, o autor “não dá voz às classes dominadas, pretendendo antes destapar o processo através do qual essa voz tem sido excluída do debate político, situação que, naturalmente, favorece os interesses grosseiros das atuais elites dominantes.” (CAN, 2014, p. 162). *Os transparentes* se revela, assim, como uma literatura que faz uma denúncia social e convida seus leitores a fazerem uma reflexão sobre a atual condição política de Angola.

Além disso, podemos afirmar que esse romance é uma obra distópica não apenas por seu caráter pessimista, mas também pela presença de um governo autoritário que mascara situações desvantajosas para a população, anunciando-as como se fossem benéficas. Um exemplo disso é a maneira como a mídia retrata a exploração do petróleo. A distopia² é capaz de revelar

² Por distopia compreendemos o “sentimento que alicerça a construção ficcional de uma sociedade que vive a beira do caos, na qual há uma grande divisão entre as classes sociais e há a desvalorização e exploração do homem pobre.” (SOUZA, 2017, p. 11).

a frustração coletiva angolana em relação às bandeiras ufanistas erguidas pela geração da utopia em seus discursos legitimadores da nação. No entanto, também revela a descrença no projeto comunitário da convivência humana, comunhão de seres em sociedades inventadas. (MATTOS *apud* SOUZA, 2017, p. 38)

Podemos identificar essas características distópicas principalmente no discurso da personagem Odonato:

Odonato parecia absorto, olhando pela janela, em busca de um lugar dentro do tempo
– julgo que sofro da doença do mal-estar nacional – disse à esposa, sorrindo levemente
– como assim? – Xilibaba fez a pergunta sem mirar o marido
– o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora (ONDJAKI, 2013, p. 167).³

Apaixonado por um tempo que já passou, Odonato sofre com a não concretização das expectativas da Geração da Utopia. Suas falas revelam toda sua frustração pelo fato de o país não corresponder aos seus anseios nacionalistas e, desmotivado, ele vai, aos poucos, questionando sua própria crença em Angola. Segundo Souza (2017, p. 38), “em sua tese, o estudioso Marcelo Brandão Mattos classifica essas obras produzidas na contemporaneidade, que tem como tônicas retratar a perda das utopias, como obras pertencentes à geração da distopia”. Logo, inferimos que *Os transparentes* pode ser considerada uma obra pertencente à Geração da Distopia.

Apesar de ser um romance distópico, é possível identificar nele a construção e valorização de uma identidade nacional, principalmente através do discurso de Odonato que, apesar da desmotivação, do saudosismo e nostalgia, parece ver sempre o melhor dos luandenses: “o povo é belo, dançante, arrogante, fantasioso, louco, bêbado... Luanda é uma cidade de gente que se fantasia de outra coisa qualquer”. (ONDJAKI, 2013, p. 265). Essa identidade também pode ser notada no jeito angolano de fazer as coisas aos quais muitas personagens se referem, como podemos inferir a partir da seguinte citação: “(...) depois a gente dá um jeito, este é o modo angolano de ir fazendo as coisas, se fizessemos logo tudo bem havia inúmeras desvantagens, primeiro parecia que o trabalho era fácil e rápido, depois não tínhamos hipótese de brilhar com as correções entende?” (ONDJAKI, 2013, p. 288).

³ Acreditamos ser necessário infringir as regras da ABNT quanto aos recuos em citações devido ao fato de os recuos de texto presentes nas passagens de *Os transparentes* não serem demarcações de parágrafos, mas sim marcas da estilística do autor.

Assim como o “jeitinho brasileiro”, esse jeito angolano nada mais é do que, na maioria das vezes, um modo de disfarçar a corrupção.

Além disso, a pesquisadora Silvia Frota (2016) destaca o nacionalismo presente nas lembranças da guerra e de sua violência e na valorização dos produtos nacionais. Um exemplo disso é o tema da coca-cola angolana cujo sabor os luandenses afirmam ser melhor do que o da internacional: “kota Edú, essa coca-cola feita aqui em Angola é que bate mais!” (ONDJAKI, 2013, p. 41). Sobre isso, a pesquisadora explica que

Aqui não se atribui valor ao produto original, à matriz, à noção de autenticidade, mas sim à transformação. A originalidade e a autenticidade não estão no produto em si, ou seja, na coca-cola americana, mas sim na capacidade de transformação desse produto em algo que pertence à cidade, numa espécie de combinação entre a canibalização e a autofagia: o *outro* (e a diferença que ele representa) é digerido ao mesmo tempo em que o *eu* é reinventado (construindo-se uma nova versão da identidade). (FROTA, 2016, p. 550).

A identidade nacional também se forma através do contato com outras culturas, na consequente modificação dessas culturas e, por fim, na sua absorção pela própria cultura angolana.

Apesar de não ser notória a representação específica do griot na obra, percebemos a valorização dos idosos nas figuras das AvóKujinkise, AvóTeta (mulheres consideradas sábias e conhecedoras das antigas tradições africanas) e o Cego, em função de serem respeitados pela maioria das personagens que apreciam seus conselhos e os tratam bem. Ademais, a oralidade também é uma característica marcante da obra, apresentando-se em diversos momentos, tanto na construção dos diálogos, que se assemelham muito à fala cotidiana, quanto no hábito luandense de contar sempre histórias. Um exemplo, entre tantos, é quando os homens do Prédio se reúnem no cinema GaloCamões para contar histórias:

– muito bem, CamaradaMudo... – JoãoDevagar olhava para o palco como se visualmente ajustasse algum detalhe – tá a ver, vizinho Odonato, isto é o teatro da confissão... mesmo de dentro, dos presentes ou dos passados, a vida de cada um... ah, as encantações do teatro...!
(...)

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 invadisse a boca, uma verdade das atuais ou das antigas
uma verdade só

quase uma celebração humana e, mais raro, era que os presentes haviam levado o jogo a sério (ONDJAKI, 2013, p. 183).

Nesse momento de interação, podemos observar tanto a valorização da tradição oral quanto a representação da arte griótica porque, naquele momento, todos os presentes eram, de certo modo, griots. É através de passagens como essas que podemos compreender a importância da oralidade para esse povo e o quanto a tradição dos griots e a contação de histórias são valorizadas.

Outro fato interessante sobre esse romance é a quantidade de referências a obras de outros escritores angolanos. Sobre isso Anna Freire (2017, p. 105) comenta que

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

Entre as diversas referências enfatizamos a epígrafe que abre a obra e, inicialmente, é atribuída à personagem Odonato. Todavia, ao final do livro, é revelado que esses versos pertencem a um poema do livro *Como veias finas da Terra*, de Ana Paula Tavares. Encontramos também uma referência às obras *Luuanda*, de Luandino Vieira e *Quinaxixi*, de Arnaldo Santos no seguinte excerto: “...os pássaros de um antigo Kinaxixi, com trejeitos de Makulusu, cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente era ele que falava com a cidade ou a cidade de Loanda, Luanda ou Luuanda, que brincava de namorar com ele” (ONDJAKI, 2013, p. 170).

Freire (2017) também destaca o fato de o Prédio de *Os transparentes* ter sete andares, assim como o prédio de *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui e que a personagem ArturArriscado é uma pessoa real. Arriscado é o escritor e jornalista e, assim como no livro, também possui os apelidos de ManRiscas e CoronelHoffman. Além disso, a pesquisadora explica que há referência indireta a *O desejo de Kianda* (publicado pela primeira vez em 1995). No romance de Pepetela, ocorre a queda dos prédios por causa da ira de Kianda e, na obra de Ondjaki, os prédios também são destruídos, mas a causa é a ganância humana.

É relevante destacarmos também uma referência à Literatura Portuguesa e ao poeta Luís de Camões presente no nome do galo caolho a partir do qual o nome do cinema no terraço no Prédio é escolhido: GaloCamões. Ademais, há também uma referência à Literatura Brasileira e ao escritor Guimarães Rosa no subsequente trecho da obra: “— os mundos confundem-se todos, desculpe lá o discurso poético, mas todos somos água do mesmo rio / — nove fora terceira margem, como diria o kota Guimarães” (ONDJAKI, 2013, p. 380).

Os transparentes também aborda a estereotipização dos países africanos pelos estrangeiros. Freire (2017, p.80) explica que “a imagem coletiva construída sobre os países africanos é majoritariamente negativa ou exótica”. Um exemplo disso, no romance, é quando os cientistas brasileiros chegam a Angola e, além de ficarem espantados com o quão bem os angolanos falam português, insistem que querem ver uma selva e perguntam para todos que a encontram qual o trajeto para chegar lá:

– me fala uma coisa, meu jovem – o brasileiro insistia –, no caminho para Sumbe a gente vai passar por alguma selva?
– selva? como assim? os senhores para o Sumbe, e Sumbe é uma cidade, é a capital da província do KwanzaSul
– mas tem selva? selva assim com bicho?
(ONDJAKI, 2013, p. 270).

No romance, o narrador não parece tentar desconstruir esse estereótipo exatamente, antes ele busca expô-lo e criticá-lo.

Percebemos também a presença do realismo animista em *Os transparentes* mediante circunstâncias que revelam o inconsciente animista no qual a tradição cultural africana se encontra inserida. Além disso, os elementos insólitos presentes na obra não provêm de intervenções sobrenaturais, e sim de situações improváveis e inesperadas, mas não impossíveis dentro da cosmovisão africana. A principal manifestação anímica no romance é a transparência da personagem Odonato. Ao observarmos as reações das personagens em relação à sua transparência, percebemos a clara influência que o pensamento animista exerce sobre elas. A maioria reage com espanto ou medo no início, mas logo aceita a sua quase invisibilidade como uma condição natural, como o próprio Odonato denomina. Isso acontece porque, para tais personagens, apesar de parecer estranha ou até absurda a ideia de uma pessoa ficar transparente, ela não é impossível. É interessante destacar que as personagens que parecem levar mais tempo para se recuperarem do susto inicial causado pela semi-invisibilidade de Odonato são as personagens estrangeiras.

É importante ressaltar que a estranheza causada de início e a falta de lógica na transparência de Odonato (ele deveria morrer de fome e, ao invés disso, acaba ficando translúcido) revelam um elemento insólito na narrativa. No entanto, a rapidez com que logo em seguida as personagens aceitam seu estado como algo natural, não atribuindo o ocorrido a algum fator sobrenatural, é uma clara característica do realismo animista. Mesmo a sugestão dada pelo VendedorDeConchas, em determinado momento do trecho narrativo, de que a

transparência poderia ser vista como fruto de um feitiço, serve para reforçar o animismo, já que a sugestão é feita de maneira natural, como se feitiços fizessem parte da vida diária das pessoas.

Outra situação na qual percebemos o realismo animista são os acontecimentos que sucedem à morte do filho de Odonato, CienteDoGrã:

no preciso instante em que a palavra “casa” foi proferida, o corpo de CienteDoGrã, já de si pesado, tombou com força no chão escorregando das mãos sujas de Odonato e de Paizinho, os três puseram-se a olhar entre si, como quem espreita a gruta do mistério, cada um com o leve pressentimento sabido e a desconfiança oca de que o corpo pudesse ter estremecido por vontade própria, esperaram alguns instantes, deixando o corpo inerte no chão, aguardando um movimento que não aconteceria (ONDJAKI, 2013, p. 316 e 317).

Durante uma briga com o pai, CienteDoGrã diz que não voltará para casa nem morto e, no excerto acima, percebemos que o defunto parece querer manter essa promessa, relutando em voltar para casa. De acordo com Vargas e Silveira (2014), a cosmovisão africana crê na existência de três mundos que coexistem no tempo: o mundo dos vivos, o dos antepassados (ou dos mortos) e o dos não-nascidos; além deles há um quarto espaço que serve como transição entres esses mundos. Levando em consideração que, segundo o animismo, todos os seres têm alma e que os três mundos estão interligados, podemos entender que, mesmo estando morto, CienteDoGrã ainda consegue interagir com o mundo dos vivos. É por isso que, quanto mais seu cadáver se aproxima do edifício LargoDaMaianga, mais pesado fica, e novamente é levantada a hipótese de que a situação seja fruto de um feitiço, revelando o animismo inerente às crenças das personagens. O cadáver fica tão pesado a ponto de causar um acidente que destrói parte do prédio, surpreendendo todos os presentes.

Percebemos o insólito animista no fato de que ninguém esperava que isso acontecesse, na verdade, o insólito se faz presente desde o momento em que os homens percebem e estranham o peso extra do defunto. Porém, os amigos de Xilisbaba e Odonato, assim como o casal, lidam com a inesperada situação com muita naturalidade. Em momento algum, atribuem o acidente a um elemento extraordinário ou ficam chocados por presenciarem algo aparentemente impossível. Ao contrário, agem como se fosse apenas uma manifestação comum da vontade do morto, mostrando quão inserida no inconsciente animista sua cultura está.

A mesma visão de mundo utilizada para explicar a situação de CienteDoGrã pode ser também empregada para justificar a circunstância na qual Odonato se encontra. Considerando que deveria ter morrido por inanição, podemos supor que ele não se encontra no mundo dos vivos, mas no espaço de transição entre esse e o mundo dos mortos devido à sua condição de transparência. A sua transparência é, na verdade, a marca de alguém que não está nem vivo, nem morto, mas em transformação. Isso é possível devido ao fato de que os mundos da cosmologia africana se interligam e interferem um no outro.

Ademais, é o animismo que faz, por exemplo, com que seja possível a crença em feitiços, proferida por diferentes personagens ou a crença na existência de galos feiticeiros. Ora de forma explícita, ora de forma subtendida, o pensamento animista perpassa toda a obra, influenciando diferentes passagens da narrativa. Além das situações já citadas, percebemos o realismo animista na maneira como as personagens percebem o LargoDaMaianga. Muitas vezes o prédio parece ter vida própria, levando algumas personagens a acreditarem que talvez o edifício ou a água que dele escorre, fazendo uma piscinagem no pátio, esteja sob feitiço.

O uso de alegorias na construção narrativa de *Os transparentes* também é notório e para melhor compreender seus significados buscamos decodificá-las através de uma interpretação alegórica. Deste modo, poderemos entender a sua importância para o desenvolvimento do romance conforme explanaremos no capítulo posterior.

4 O UNIVERSO DA ALEGORIA EM OS TRANSPARENTES

*Penúltima vivência
quero só
o silêncio da vela.
o afogar-me
na temperatura
da cera
quero só
o silêncio de volta:
infinitar-me
em poros que hajam
num chão de ser cera.
(ONDJAKI)*

4.1 A transparência de Odonato

Antes de abordarmos os significados alegóricos referentes à transparência de Odonato, precisamos compreender que ela é, em primeiro lugar, literal, conforme observamos nos seguintes trechos:

Odonato virou-se devagar, não deixando à velha espaço ou sombra para dúvidas

o sol, dividido em porções de intensidade, quente e perpendicular àquela hora, o sol, os seus feixes de luz viajantes de distância e imensidade sideral, atravessavam o corpo daquele homem sem obedecer aos limites lógicos da sua anatomia

havia luz que o contornava e luz que já não o contornava

– *Nato... o teu corpo...* a velha pôs as duas mãos sobre o peito, como fazia desde menina, para se 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 um corpo humano, real e sanguíneo, pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante (ONDJAKI, 2013, p. 31, grifo do autor).

a luz vibrava de modo distinto na sua mão

uma translucidez brincava de reflexos nas suas veias, Xilibaba olhava atentamente para que os minutos lhe dessem a certeza

mirando com atenção, Xilibaba via, sem ver, o sangue correr nas veias do marido, a mão bonita, cansada, os calos nos dedos mais usados, e aquela espécie de visão que era um pressentimento incerto, como se entendesse os caminhos do seu sangue e desenhasse com o olhar, a movimentação óssea dos seus dedos.

– eu sei, Baba: estou a ficar transparente! (ONDJAKI, 2013, p. 49).

Constatamos então que a personagem está realmente ficando transparente. Essa translucidez de Odonato, que se revela perceptível logo no início da narrativa, como os trechos acima demonstram, se amplifica com o desenrolar da história, de modo que ele não perde apenas cor, mas também densidade corporal. Além de ficar transparente, Odonato se torna tão leve que começa a flutuar, e é então que a esposa amarra um barbante em seu calcanhar para que ele não saia flutuando feito um balão. Conquanto, sua transparência também é, sobretudo, alegórica porque, para além de seu sentido denotativo, ela traz consigo não apenas um, mas diversos sentidos figurados cujos significados procuraremos explorar aqui.

Em sua dissertação defendida em 2017, a pesquisadora Renata Souza afirma que a transparência de Odonato pode ser dividida em duas fases e que há uma ligação direta entre elas (a segunda é a materialização da primeira). A segunda fase é a sua transparência literal, sendo importante destacar que a metamorfose da personagem em um ser semi-invisível é processual:

- acho melhor gravar, pode ser que não tenhamos outra oportunidade... começou com a fome. tinha fome e não tinha o que comer (...)
 - fui comendo cada vez menos para que meus filhos pudessem comer o pouco que eu não comia. e foi assim
 - foi assim como? Deveria ter ficado fraco, doente
 - mas não fiquei!
 - o que houve?
 - a vida libertou-me
- Xilibaba, de lágrima molhada nos olhos, espreitava da cozinha, magoada, a detalhada confissão que o marido nunca lhe havia feito
- a vida libertou-me aos poucos do fardo da fome e da dor
 - posso perguntar como foi?
 - tive dores, no início, fome, dor de estômago, mas por alguma razão tive o instinto de não comer mais, era uma espécie de desistência, mas não lhe posso explicar muito porque não era um pensamento pensado. foi sendo... foi sendo. e a dada altura deixei de sentir fome, deixei até de sentir o estômago. passei a beber água e sentia-me bem, cada vez melhor. até ao dia
 - até ao dia...?
 - até ao dia em que as mãos começaram a ficar transparentes (ONDJAKI, 2013, p. 263-264).

Odonato afirma que a sua metamorfose em um ser translúcido teve início com a fome, entretanto, ao longo da leitura e análise do romance, percebemos que ela começou bem antes, através de um processo de apagamento social. Esse processo, que culminou com a sua translucidez física, diz respeito justamente à primeira fase de sua transparência. Logo,

compreendemos que essa etapa é um dos significados ocultos representados pela alegoria da transparência.

A primeira parte do corpo de Odonato a ficar transparente são suas mãos: “ – primeiro foram as mãos, as pontas dos dedos... não é que fosse assim de ficar transparente no corpo como eu agora estou mesmo a ficar, e vê-se no início, as mãos é que ficaram mais leves... e as dores do estômago desapareceram...” (ONDJAKI, 2013, p. 187). De acordo com Freire (2017), as mãos são a parte do corpo ligadas diretamente ao desenvolvimento do trabalho. Para ela, isso significa que a transparência de Odonato teve início com o seu desemprego, todavia discordamos dessa inferência porque compreendemos que o seu processo de transparência começou justamente enquanto estava trabalhando. Recorremos então a Souza (2017, p. 82) que explica que

O primeiro sinal do apagamento é o empobrecimento de suas habilidades motoras, quando inserido num sistema de trabalho baseado no modelo do “Paradoxo de Smith”, também conhecido como modo de “produção fordista”, no qual o trabalho se constitui em uma monótona linha de montagem. Uma das primeiras perdas de Odonato é condicionada pelos movimentos repetitivos que são a marca dessa forma de trabalho.

O fordismo trabalha com um sistema de produção em massa no qual cada empregado é responsável por uma função em uma espécie de linha de montagem e é nesse sistema de trabalho que o emprego de Odonato parece se encaixar. A personagem costumava ter habilidades artesanais, mas elas se perderam devido à rotina de trabalho:

sob o olhar atento do marido, Xilisbaba arrumava as coisas nos armários da cozinha, Odonato observa as pessoas atentando aos modos de suas mãos, gostava de ver AvóKujinkise cozinhar devagar, fingia ler o jornal mas admirava a rapidez e a precisão dos gestos missangueiros da filha, ele mesmo havia sido habilidoso com a madeira, mas as ocupações dos tempos de funcionário público haviam desfeito parte dessa sua habilidade
– carimbar documentos... foi isso que matou os meus gestos redondos (ONDJAKI, 2013, p. 22).

Os gestos redondos aos quais Odonato se refere representam a sua criatividade e capacidade artísticas de esculpir madeira. A técnica de labor repetitivo proveniente do sistema fordista treina seus funcionários para executarem apenas uma função específica, desestimulando, assim, sua criatividade e imaginação. Ademais, como resultado, eles se tornam substituíveis e descartáveis e ficam condicionados a essa atividade, o que dificulta o

aprendizado de outro serviço e a possibilidade de exercer um ofício diferente. É nesse ambiente de trabalho que Odonato começa a ficar transparente.

Imerso em um sistema trabalhista que desencoraja o individualismo e destrói, aos poucos, o senso de identidade de seus empregados, Odonato se adapta a essa realidade abrindo mão de sua autonomia e criatividade para se encaixar às exigências de seu emprego (apenas carimbar documentos). É então que, desprovido de qualquer particularidade própria, ele se torna apenas mais um dentre tantos funcionários, alguém descartável e praticamente invisível.

Destarte, é importante analisarmos porque a condição de Odonato é descrita como sendo transparência e não invisibilidade. Uma pessoa invisível não é vista nem percebida por ninguém enquanto alguém transparente ainda é notado por algumas pessoas, mesmo que seja ignorado por outras. Ao afirmar que Odonato é transparente, o narrador sugere que ele se encontra em um estado de translucidez ou semi-invisibilidade. Ou seja, ser transparente é tornar-se invisível aos poucos e não imediatamente; é o processo de adentrar a inexistência, conforme explica Frota (2016, p.544): “na sociedade do espetáculo (Debord, 2012), é preciso ver e ser visto. O culto à imagem, inclusive (ou principalmente) à sua própria imagem, é a regra. Nesse sentido, tornar-se transparente, isto é, tornar-se invisível, implica deixar de existir”.

Esse fato é ratificado quando retomamos Vargas e Silveira (2014) e sua explicação sobre a cosmovisão africana crer na existência de três mundos coexistindo no tempo e um quarto espaço servindo como transição entre esses mundos. Considerando que Odonato deveria ter morrido por inanição, como observamos em uma das citações anteriores, podemos supor que ele não se encontra no mundo dos vivos, mas no espaço de transição entre esse e o mundo dos mortos devido à sua condição de transparência. A sua transparência é, na verdade, a marca de alguém que não está nem vivo, nem morto, mas em transformação. Isso é possível devido ao fato de que os mundos da cosmovisão africana se interligam e interferem um no outro. Em outras palavras, a transparência de Odonato significa que, paulatinamente, ele está se metamorfoseando de um ser existente para um ser inexistente. Sendo essa inexistência tanto literal (morte) quanto figurada (apagamento social).

Retomando a situação empregatícia de Odonato, afirmamos anteriormente que o seu ofício o tornou descartável e, ao mesmo tempo, inapto para exercer outras funções. Logo, ao ser demitida, a personagem se encontrou sem condições de conseguir um novo emprego e, a

partir daí, torna-se cada vez mais transparente. É interessante destacarmos que a demissão de Odonato, assim como sua transparência, se deu de modo gradual, já que, como ele mesmo explica, foi “sendo despedido”:

- foi despedido?
 - fui sendo despedido
 - como assim?
 - fui sendo impedido de fazer o meu trabalho. fui sendo forçado a sair
 - fisicamente?
 - não, fisicamente não... enfim, fiquei sem dinheiro e, aqui em Luanda, quem não tem jeito para esquemas...
 - entendo
- (ONDJAKI, 2013, p. 263 e 264).

Desempregado, sem alguma habilidade específica além de carimbar documentos e sendo um homem honesto que não queria recorrer a esquemas de corrupção, Odonato se torna invisível para o mercado de trabalho (tanto o legal quanto o ilegal). Entretanto, ele continua visível para seus vizinhos e amigos mais próximos que se dispõem a auxiliá-lo como podem nesse momento difícil. Em diversos momentos do romance, inferimos que os moradores do Prédio dividiam, sempre que possível, um pouco de sua comida com Odonato. Quando ele, por exemplo, precisa levar comida para os guardas que fingem ajudá-lo a descobrir o paradeiro do filho CinteDoGrã, é MariaComForça que prepara as quentinhas. Além disso, o velório do filho, que é enterrado com roupas doadas, ocorre na igreja de JoãoDevagar, e Xilibaba, com o auxílio de MariaComForça e Paizinho, é quem arruma o filho. Percebemos então que, enquanto Odonato era ignorado pelo mercado de trabalho e, conseqüentemente, pelas pessoas que pertenciam a uma classe social superior à sua, era visto e amparado por aqueles que pertenciam a sua mesma classe. Esse fato contribui para que sua transparência fique ainda mais perceptível.

De acordo com Souza (2017), o homem pertencente ao proletariado não trabalha apenas para sobreviver, mas encontra no trabalho honra e senso de independência. Assim, ao se encontrar desempregado, Odonato perde a honra social. A frustração por não ser capaz de prover para a família e ter que depender da caridade alheia é evidente durante a entrevista à jornalista da BBC:

- acho melhor gravar, pode ser que não tenhamos outra oportunidade... começou com a fome. tinha fome e não tinha o que comer
- aqui em Luanda, neste prédio? Há sempre uma mão amiga

– mas é que eu estava farto de comer de mão amiga. queria comer da mão do meu governo, mas não comer como os governantes comem, queria comer com o fruto do meu trabalho, da minha profissão (ONDJAKI, 2013, p. 263).

Cansado de depender dos amigos e tendo poucos alimentos à disposição, Odonato decide parar de comer para que não falte comida para a família e é a partir desse momento que ele começa a ficar fisicamente transparente. Ademais, Odonato adquire a consciência de seu apagamento social e de que habita uma sociedade que, devido ao seu status de desempregado e à sua classe social, ignora a sua existência, levando-o a ser reconhecido apenas por aqueles que compartilham a sua pobreza. Isso, de certo modo, leva-o a perder a fé que tinha em Angola.

Para um homem tão patriótico quanto Odonato – ou tão apaixonado por um outro tempo como sua esposa afirma –, perceber que o governo não se importa consigo, que seus ideais políticos nunca serão atingidos é doloroso. Isso faz com que ele, aos poucos, vá abandonando a ideologia por qual vive e, conseqüentemente, o desejo de viver. É então que ele começa a fazer o jejum social: “– não entendeste. não vou comer mais, estou farto de sobras e de coisas dos outros. vou fazer um jejum social” (ONDJAKI, 2013, p. 48). Esse jejum, fruto da revolta em relação a sua transparência social, agrava ainda mais a transparência física. É a partir desse momento que Odonato aceita a condição de homem transparente, social e fisicamente, e se entrega a ela.

Ratificamos que a sua transparência ocorre gradualmente: primeiro ele perde o sustento criativo, a liberdade de se expressar enquanto indivíduo, depois o sustento financeiro, em seqüência o sustento alimentício e o ideológico e, por fim, a fechar o ciclo, o sustento corpóreo. Essa última perda é o apogeu das anteriores, a sua transformação literal em um ser transparente. É necessário salientar também que a transparência física de Odonato não alegoriza apenas a sua transparência social, mas também a de outros personagens, assim como a da própria Luanda.

4.1.1 As transparência pela pobreza e pelas relações de poder

O título *Os transparentes* nos leva à conclusão de que Odonato não é a única personagem a ficar transparente no romance, já que o termo no plural sugere que há outras pessoas semi-invisíveis. Esse fato é comprovado quando ele conversa com a esposa e afirma que “a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos

transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 190). Entretanto, o narrador não apresenta nenhum outro caso de transparência no romance, o que implica inferir que a transparência de outras personagens é figurativa.

É importante enfatizarmos que não são todas as personagens da história que sofrem com essa semi-invisibilidade, o próprio Odonato comenta, durante uma entrevista com a jornalista inglesa, que não é todo o povo que é transparente, e sim algumas pessoas. A partir da última citação, percebemos que os luandenses transparentes são justamente os mais pobres. Deduzimos então que a transparência literal de Odonato é uma alegoria para a transparência figurada de todas as outras personagens que, como ele, se encontram em uma situação de pobreza.

Entre as personagens que são representadas por Odonato está o Carteiro, a personagem cuja transparência social é mais aparente no trecho narrativo. Ele é um homem dedicado ao trabalho que, para desempenhar sua função com maior facilidade e rapidez, decide pedir ao chefe uma bicicleta motorizada. Quando o pedido é negado, decide escrever cartas que continham a petição para as pessoas influentes da cidade, explicando os motivos pelos quais deveria ter seu desejo atendido, mas seu pedido sempre é ignorado. Doravante, sempre que encontra alguém que exerça alguma influência em Luanda, ele menciona seu desejo ou entrega a carta para que a pessoa leia ou a repasse para um superior. Isso acontece em diferentes momentos da obra como quando ele encontra o camarada Ministro em frente ao edifício no LargoDaMaianga e, assim que o reconhece, comenta sobre suas cartas e o questiona se ele as recebeu. Outra situação na qual isso acontece é no seguinte diálogo:

- o Carteiro retirou da sua mala um envelope comprido e o entregou ao empresário
- é uma carta, escrita em papel de vinte e cinco linhas, à moda antiga
 - que carta?
 - um pedido de viatura
 - mas eu não distribuo viaturas, meu amigo
 - mas o seu contributo pode ser valioso. eu não pretendo uma viatura dessas de quatro rodas. queria mesmo era uma motorizada, ainda pode ser uma daquelas simon dos tempos antigos, ou de preferência uma Suzuki que demora para estragar... eu sou um camarada Carteiro
- (...)
- e o que faço com a carta?
 - se puder fazer chegar a um Ministro desses que tomam conta do correio eu agradecerá infinitamente (ONDJAKI, 2103 p. 166).

Ao ver DomCristalino em frente a um ministério, o Carteiro o interpela pedindo ajuda para entregar uma carta. Sua necessidade é tanta e já está tão amalgamada em seu discurso

cotidiano que ele não tem vergonha alguma de abordar estranhos e pedir que ouçam o seu problema:

– mas se não pode ajudar, pode pelo menos compreender, não é assim? eu ando a pedir duas coisas muito simples, uma é atenção, ou seja, a compreensão das pessoas. a outra é que cada um faça um pequeno esforço, uma vez só como eu faço em toda a minha vida: entregue uma carta minha, senhor doutor! uma! (...) e eu peço-lhe uma coisa até simples, entregue uma carta, esta carta – passou-lhe a carta para as mãos –, a quem você puder. eu preciso de me locomover motorizadamente, senhor doutor. cada um tem os instrumentos da sua profissão, o senhor tem esse ouvidor de corações, o seu carro, a sua clínica – a seriedade do Carteiro era absolutamente convincente. – assim como assim, será pedir demais? (ONDJAKI, 2103 p. 199).

Nesse episódio o Carteiro aproveita que está entregando correspondências em um hospital para pedir o auxílio dos médicos em sua missão. Algo que todas essas situações têm em comum é o fato de que, apesar de a personagem ter a vontade de adquirir uma moto para trabalhar, ela não possui o poder para concretizá-la e é por isso que decide pedir ajuda a quem pode atender seu desejo. Quando começa a requisitar a atenção das pessoas e lhes pedir que escutem seu pedido, ele começa a ser censurado. Isso acontece porque as pessoas a quem recorre são, de certa forma, seus superiores e, no geral, não se mostram dispostas a ceder seu tempo para tentar ajudar um carteiro e, por isso, não hesitam em calar sua voz. Um exemplo disso é a maneira como o Ministro permite que seu guarda-costas o trate:

o Carteiro seguia o ministro em direção ao carro, falando e revistando o seu saco, o GuardaAsCostas surgiu veloz e, mesmo tendo antes aberto a porta ao Ministro, aplicou ao Carteiro uma queda tão rápida que as crianças mais tarde não conseguiram repeti-la em teatro de animação.

– fica aí quieto até o carro não ser mais visto, tás a entender? – falou o GuardaAsCostas enquanto aplicava uma forte bofetada na face do já estável Carteiro (ONDJAKI, 2103 p. 37).

As pessoas fazem o que for necessário para silenciar o Carteiro, utilizando-se, inclusive, de violência. A personagem ocupa uma posição social inferior à de seus interlocutores e por conta disso não tem o direito de fazer pedidos. Seus superiores, por sua vez, não estão acostumados a prestar atenção ao Carteiro e a sua requisição por uma bicicleta acaba tornando-o, em certo sentido, visível, obrigando-os a reconhecerem sua existência enquanto pessoa. Toda essa situação faz com que seus interlocutores sintam-se desconfortáveis. Por isso ele costuma ser ignorado pela maioria das pessoas que aborda, quando não é tratado de maneira grosseira e agressiva:

- ó homem, vá trabalhar – respondeu um médico, pouco bem disposto
- mas se é isso mesmo, senhor doutor, se é isso mesmo que eu quero... trabalhar com competência, entregar todas as cartas, todas, as de agora e as atrasadas, mas chegar ao fim do dia feliz com a minha profissão e as boas condições do meu trabalho...
- deixe-me passar, não tenho aqui dinheiro para lhe dar (ONDJAKI, 2103, p. 198-199).

Percebemos que o médico não quer lhe dar nem um minuto de atenção, a personagem precisa insistir para ser ouvida. Ele é somente um carteiro, logo deveria apenas fazer o seu trabalho em vez de pedir melhorias. Ao contrário dos seus superiores, ele não tem o privilégio de expressar os seus desejos e esperar ser atendido, por esse motivo seu pedido é constantemente rejeitado. Entendemos que a fala do carteiro está intrinsecamente ligada ao desejo por uma bicicleta motorizada, porém percebemos que essa necessidade esconde uma outra ainda mais profunda: o desejo por atenção e reconhecimento. Conforme ele mesmo explica quando diz:

- então que eu ando a pedir duas coisas diferentes, e as pessoas, como só estão habituadas nos pedires de dinheiros, ficam assim confusas com a *minha requisição de atenção...* desculpe lá os simples palavreados de um pobre Carteiro (...) – mas se não pode ajudar pode ao menos *compreender*, ou não é assim? Eu ando a pedir duas coisas muito simples, uma é *atenção*, ou seja, a compreensão das pessoas. (ONDJAKI, 2013, p. 199, grifo nosso).

Isto é, o discurso do Carteiro é, na verdade, o discurso de alguém que deseja ser visto e ouvido. Para além de uma moto, seu desejo é ser compreendido. No entanto, essa sua vontade confunde as pessoas. Ele mexe com as outras personagens, obrigando-as a refletir sobre o assunto e a saírem de sua zona de conforto. Um acontecimento que contribui para essa noção de que o real desejo de seu discurso é obter atenção é o fato de o seu nome não ser revelado em momento algum da história:

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

A falta de um nome indica a falta de identidade própria e a falta de importância enquanto pessoa. Ele é apenas um carteiro e, como tal, não é notado pela maioria das pessoas. Sua busca por reverter essa situação e fazer com que os outros o percebam é o que realmente os leva a rejeitarem seu pedido e a tentarem silenciá-lo. Ironicamente, um dos raros momentos

em que ele consegue um pouco de atenção é quando as cartas são respondidas e o pedido por uma moto é negado. No entanto, apesar de sua existência ser percebida o suficiente para que recusassem sua solicitação, ela não é reconhecida o suficiente para que lhe fosse concedida uma audiência para se explicar. Em suma, sua existência enquanto alguém que possui necessidades e desejos é constantemente desconsiderada:

o jornalista serviu um copo de sumo fresco, de maracujá com açúcar e gelo
– muito obrigado. você mesmo é uma simpatia de poucas pessoas aqui em Luanda. Nas casas onde vou nem já me oferecem um copo de água, ou um cumbuzito, quer dizer, sei que não é obrigação de ninguém, mas um gesto assim fica bem. uma pessoa anda nesse sol, nas distâncias, na poeira, para afinal fazer chegar uma informação que é importante para as pessoas, ou não é assim, dom Paulo?
– é, sim
– alguns até negam de dar água num Carteiro a suor de cansaço. você já viu isso? antigamente diziam que era pecado negar água. Uma pessoa de andar na rua, parava em qualquer quintal, batia as palmas, podia pedir água. era normal. hoje é logo desconfiado de gatuno ou pedinte. (ONDJAKI, 2013, p. 73).

Não é apenas o pedido por um meio de transporte mais adequado a sua função que é considerado um ato de extravagância, mas até o desejo involuntário por um copo d'água para aplacar a sede. Logo, o Carteiro só apresenta visibilidade, ele só tem reconhecimento quando da execução de seu trabalho, ao passo que, em todos os outros momentos, sua existência é imperceptível. Compreendemos então que ele não é completamente invisível, mas também não é totalmente visível, já que recebe atenção de seus interlocutores apenas o suficiente para que estes sintam-se incomodados e rejeitem seu pedido. Percebemos com isso que o Carteiro vive em constante estágio de semi-invisibilidade, sendo, portanto, transparente.

Apesar de essa transparência social não ser tão intensamente nítida no trecho narrativo das outras personagens, o Carteiro não é o único transparente. Em entrevista à jornalista da BBC, Odonato esclarece que não é todo o povo de Luanda que é transparente, mas “há alguns que são transparentes.” (ONDJAKI, 2013, p. 265). Do mesmo modo, não são todas as personagens do romance que são transparentes, apenas algumas. Levando em consideração que Odonato, ao explicar para a esposa a verdadeira razão de sua transparência, afirmou que são transparentes (no plural) porque são pobres, inferimos que as personagens pobres é que são transparentes.

Os pobres, na maioria das vezes, têm seus direitos negados e suas necessidades básicas não atendidas pelos governantes sendo invisíveis na maior parte do tempo. Esse fato é notório em diversas passagens de *Os transparentes*, conforme discorre Freire (2017, p. 73):

Na obra, nos deparamos com vários episódios em que o cidadão vê negado a si o direito à saúde. Por exemplo, na passagem que CienteDoGrã é baleado. As crianças que brincam na rua, durante todo o dia, explicitam a ausência de educação formal. O transporte é realizado pelos candongueiros, sem licença para isso. A moradia insalubre no prédio é também indício das condições precárias, bem como a falta de saneamento básico, indicado pela água que “brota” no primeiro andar e é distribuída entre os moradores. Com relação à garantia de trabalho, Odonato salienta que procurou emprego muitas vezes e não encontrou.

Os exemplos citados mostram o descaso dos políticos para com as personagens pobres que, por sua vez, são constantemente ignoradas e humilhadas, além de terem suas queixas desprezadas e suas solicitações rejeitadas. Todavia, ocasionalmente, há momentos em que os pobres têm sua existência reconhecida pelos políticos e se lhes tornam visíveis, mas apenas quando servem aos seus interesses. Um exemplo disso é a propaganda que o governo faz sobre a Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda – CIPEL, espalhando o boato de que as pessoas em cujos quintais fosse encontrado petróleo receberiam uma parte dos lucros. Destarte, os políticos conseguem não só a complacência, mas também o apoio da população para que as obras continuem sem transtornos.

É necessário ratificar que esses momentos de visibilidade são raros e que a atitude cotidiana do governo é desconsiderar a miséria da população. Essa ausência de olhar para a carência alheia não é uma atitude comum apenas aos políticos, mas a quase todas as pessoas que se encontram em posição social superior aos mais necessitados. Um exemplo disso é o preconceito de Clara em relação à camaradagem do namorado com os mais pobres:

- não sejas curiosa, Clara (...) é de um rapaz, o VendedorDeConchas, passou aqui no outro dia, gostei tanto que comprei
- qual? aquele que anda sempre com um velho mal-cheiroso?
- vês? o mundo vive de interpretações... tu já paraste alguma vez para conversar com eles?
- eu não, tu é que és amigos dessas pessoas
- quais “essas pessoas”?
- essas com quem gostas de falar. pessoas estranhas. tu colecionas pessoas estranhas, palavras estranhas, lugares estranhos, como aquele bar só de velhos onde costuma ir para ouvir as conversas. (ONDJAKI, 2013, p. 244 e 245).

Além de desaprovar o interesse de PauloPausado pelos desfavorecidos, ela, como muitas outras personagens, considera o Carteiro maluco por conta de seu desejo em adquirir uma bicicleta motorizada para trabalhar. Paulo, por sua vez, é uma exceção nesse mar de preconceito, insensibilidade e individualismo que é a sociedade retratada em *Os transparentes*. Ao contrário da maioria das pessoas, ele parece realmente enxergar os mais

pobres e sentir empatia por eles. A situação de desigualdade social o deixa preocupado e faz com que se sinta impotente. Apesar de não fazer nada ativamente para mudar esse quadro social, PauloPausado faz o que pode para ajudar as pessoas, seja dando-lhes atenção pela conversa, seja oferecendo-lhes uma bebida ou aceitando as cartas do Carteiro sem julgá-lo insano por isso. Contrariando, portanto, a maioria das demais personagens, PauloPausado considera os pobres seres visíveis.

De modo geral, os necessitados só são vistos por aqueles que estão na mesma situação. Segundo Silva (2016, p. 122),

Os moradores do prédio e os que por ali passam, integrando-se à aventura cotidiana da vida naquele local, são gente humilde, acolhedora e solidária, capaz de se unir para atender às próprias necessidades e resolver comunitariamente os próprios problemas, visto que para o governo eles existem muito pouco – é este um dos sentidos da “transparência” apontada no título da obra.

Compreendemos, portanto, que, em uma sociedade na qual não há o cuidado do governo, nem a sua proteção, os pobres tendem a unir-se e a criar uma comunidade na qual se apoiam mutuamente. Em *Os transparentes*, isso é perceptível através do modo como os moradores do Prédio se relacionam por meio do auxílio mútuo e do acolhimento. Um exemplo disso é o modo como a AvóKujinkise é acolhida pela família de Odonato:

a velha chegou a Luanda dias depois da morte da verdadeira mãe de Xilibaba e, não aguentando com a fome, irrompeu pela cerimônia fúnebre confessando entre lágrimas a urgência da sua necessidade, pediu desculpas pela sua atitude e, marcando o uso definitivo de um umbundu cerrado, olhou Xilibaba no fundo dos olhos e falou

– posso rezar pela morte de quem morreu. a minha voz chega até o outro lado...

Xilibaba, que já sabia ler a vida pelo seu lado mais verdadeiro, acolheu a velha com um copo de vinho tinto, cedeu o seu lugar, pediu que trouxessem um prato de comida com o melhor calulú do comba e teve o cuidado de prevenir que não servissem funji de mistura porque a senhora era como ela, precisava de fuba de milho para aguentar as loucuras e os ritmos e Luanda

– a tua mãe está a rir – a velha falou

– a minha mãe agora és tu – respondeu Xilibaba

(ONDJAKI, 2013, p. 14-15, grifo do autor).

A partir desse extrato, inferimos que a AvóKujinkise não tinha família que cuidasse dela e apreendemos também que, até então, estava sendo ignorada pela sociedade, porque, se houvesse alguém a quem pudesse recorrer, provavelmente não estaria tão desesperada de

fome a ponto de invadir o funeral de uma desconhecida. Nesse momento é possível percebemos a solidariedade de Xilisbaba e Odonato que, apesar dos seus problemas financeiros, socorrem a velha senhora e adotam-na como membro da família. Desse modo, ela deixa de ser alguém completamente invisível e se torna alguém visível para essa família e para a maioria dos moradores desse prédio.

É interessante destacarmos também que todas as falas da AvóKujinkise estão escritas em itálico para enfatizar o fato de que ela utiliza o umbundu para se comunicar em vez do português. De certo modo, isso contribui ainda mais para a sua marginalização social, porque impede que aqueles que não conhecem o dialeto entendam a sua fala. Além disso, ela precisa lidar com o preconceito daqueles que a desprezam por conta disso. Um exemplo dessa situação é o modo como o seu “neto adotivo”, CienteDoGrã, a trata:

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

Outra personagem que parece só se tornar visível quando começa a se relacionar com os moradores do Prédio é Paizinho:

...vivera na rua, usara drogas, roubara roupas e comida, e de algum modo a vida se encarregou de lhe organizar as horas e as ocupações, não se lembra bem como, aproximou-se do prédio, lá começou a lavar carros e a ganhar a confiança das pessoas, até que foi autorizado a pernoitar lá, primeiro nas traseiras do prédio, na companhia de infinitas baratas e outros tantos mosquitos, depois já dentro do edifício, ali onde não se conseguia entender bem se era ainda rés do chão ou se já era um entre-andar antes do afamado primeiro andar com as misteriosas águas, até que por deliberação coletiva dos residentes, em assunto mesmo de reunião condômina, lhe foi atribuído o muito abandonado o terceiro andar, se ele aceitasse e não se ofendesse, completamente esvaziado e escuro, de ausentes portas e janelas bem arejadas, o qual aceitou com emoção e agrado, e nessa primeira noite, emocionado por finalmente ter um teto, não conseguiu dormir... (ONDJAKI, 2013, p. 240).

Antes de chegar ao edifício, Paizinho vivia pelas ruas sem família ou algum tipo de auxílio e sobrevivendo de pequenos furtos, sendo invisível socialmente. Ao chegar ao lugar que se tornaria seu lar, o menino consegue um trabalho (informal, mas honesto) e, aos poucos, ganha a confiança dos moradores, tornando-se visível para eles. Dessa forma, ele passa a ter a

atenção, a ajuda e até a preocupação e o afeto dos moradores que lhe cedem um espaço seguro para morar.

É interessante destacarmos que Paizinho também é uma personagem alegórica. De acordo com Frota (2016, p. 553),

Paizinho é o povo idealizado, honesto, trabalhador, solidário – sempre pronto a ajudar –, obediente – faz tudo que lhe mandam ou pedem – e dócil – nunca reclama de nada. É também o povo miserável, sem trabalho certo, dependente da boa vontade dos outros. Leva uma vida precária e, exceto pelos laços que desenvolveu com os moradores do prédio da Maianga, solitária.

Ou seja, ele representa o povo angolano ou, pelo menos, a sua parte transparente. Enquanto povo, ele tenta constantemente se reencontrar com as suas origens (representado pela mãe), mas isso nunca acontece porque a personagem morre. Para Frota (2016), isso significa que o povo caminha para frente, afastando-se cada vez mais do passado, e aqueles que insistem em ser nostálgicos, como Paizinho e Odonato, acabam sendo punidos. Compreendemos, portanto, a impossibilidade de o povo se reconectar completamente com o passado pré-colonial, devendo, pois, seguir em frente e construir um novo futuro.

Retomando a alegoria da transparência, por conseguinte, deduzimos que Paizinho e AvóKujinkise, assim como as demais personagens pobres, ora são invisíveis, ora visíveis, dependendo com quem interagem. Por isso podemos afirmar que são transparentes, já que, assim como Odonato e o Carteiro, vivem em estado de semi-invisibilidade social.

Além disso, outro ponto interessante para evidenciarmos é que

Transparentes são aqueles que, além de parecerem invisíveis aos olhos do Estado, são pobres o suficiente para não ter nem o que esconder. Os ricos, os governantes e os donos dos meios de produção, por cautela de perder os seus postos, não revelam suas estratégias de dominação da Natureza, logo, estão envoltos numa opacidade que lhes é característica. Assim percebemos as denúncias de fraude durante as eleições angolanas, os contratos bilionários envolvendo transações internas e externas que negociam os bens do país, além da perseguição aos oponentes do governo e da liberdade de expressão. (DAMASCENO, 2016, p. 96).

Em outras palavras, a transparência dos mais pobres diz respeito também a sua honestidade. Apesar de todas as dificuldades, a maioria dessas personagens não abre mão dos seus valores, recorrendo a trabalhos informais, mas não desonestos. Há exceções como JoãoDevagar que se vale de esquemas, às vezes ilegais como a prostituição, para conseguir ganhar dinheiro e CienteDoGrã que se torna um criminoso. Ainda assim, a ilegalidade das

suas atividades não chega perto do nível de corrupção envolvendo os negócios dos políticos de Luanda que se utilizam de mentiras, subornos e chantagens para conseguirem a autorização para seus projetos, além de enganarem a população para obter seu apoio. Logo, enquanto o trabalho dos pobres é transparente, o dos políticos é escuso e opaco.

A transparência social das personagens pobres é a mais perceptível na obra, mas elas não são as únicas pessoas transparentes. Através da leitura do romance, compreendemos que há níveis de transparência nas quais podemos enquadrar as personagens. Uma pessoa transparente é alguém que ora é visível, ora invisível. Tal invisibilidade está diretamente associada ao desprezo de quem se encontra em posição social superior, logo a transparência está profundamente vinculada às dinâmicas da relação de poder suscitadas na obra.

Um exemplo que corrobora com o que afirmamos é a parte da narrativa que envolve Raago, o cientista ianque convidado a avaliar os projetos da CIPEL em Luanda. A princípio foi bem-recebido e seu trabalho elogiado pelos políticos e pela mídia, mas assim que o resultado de suas análises começou a contradizer as expectativas dos cipelinos, sua visibilidade lhe foi tirada:

(...) alguém aqui leu o nome de um tal Raago, o americano? alguém ouviu ou viu as primeiras entrevistas que ele deu? (...) nas primeiras entrevistas ele falou dos cuidados, dos riscos, das potenciais consequências, agora já ninguém o ouve... o sistema já deve ter dado um jeito, agora é só falar das vantagens, já inauguraram novas empresas de distribuição de águas... (ONDJAKI, 2013, p. 236).

A teoria do Esquerdista estava correta, Raago teve seu trabalho rejeitado e seus alertas ignorados e foi ameaçado por DomCristalino para que ficasse calado:

– no outro dia quem me levou a hotel foi DomCristalino
– e então?
– ele me disse que posso ser... how do you say? arrested?
– preso? mas porquê?
– isso, preso, de jail
– não, não podem prender um cidadão americano, muito menos nessa fase, não te preocupes, foi um bluff
– não, ele disse que eu estar casado
– tu és casado?
– mas eu não saber antes
– não tou a entender nada
– ele diz que eu já estar casado com uma angolana, e possa ser preso na jail como citizen da Angola
– mas tu casaste com uma angolana?
– ele que me casou
– tás a brincar?

– ele que disse, realmente ministéria tinha minha passaporte, eles podem ter feito outros documentos, mas eu nem conheço minha esposa angolana, pode ser bonita – Raago brincou também (ONDJAKI, 2013, p. 288-289).

Essa passagem revela o quão longe os políticos estavam dispostos a ir para tornar o cientista transparente e permitir que suas opiniões só fossem vistas, ouvidas e divulgadas quando fossem favoráveis a CIPEL. Outro exemplo de como a transparência está vinculada às relações de poder na obra é o convívio entre o Ministro, o Assessor e a secretária, DonaCreusa. O Assessor está constantemente humilhando e desprezando sua secretária:

– DonaCreusa, este gelo está uma miséria, estou há cinco minutos à espera que o whisky fique um pouco mais fresco
– não quer provar o champagne, senhor Assessor? tá bem gelado
– não se intrometa nas questões políticas de teor líquido, senhora funcionária, lá porque apanhou uma boleia do DomCristalino já pensa que pode opinar sobre as temperaturas do whisky dos dirigentes?
– desculpe, senhor Assessor, foi só uma sugestão
– pois sugira masé a providência de um gelo mais bem gelado, que isto é uma vergonha para o gabinete do senhor Ministro (ONDJAKI, 2013, p. 360).

DonaCreusa é transparente, porque o Assessor só reconhece sua existência enquanto pessoa quando quer lhe dar uma ordem, reclamar de seu trabalho ou brigar com ela. Por outro lado, o Assessor também é constantemente humilhado pelo Ministro:

o Assessor entrou com ar preocupado, possivelmente já lhe haviam dito que o Ministro tinha procurado por ele
– senhor Ministro, desculpe o atraso, foi através das escavações na cidade
– eu também passo pelas tais de escavações e cheguei antes de si... como é possível?
– eventualmente, eu vivo um pouco mais longe, senhor Ministro
– sente-se, homem, se vive mais longe, acorde mais cedo e demore menos tempo a matabichar, você come demais, está gordo, já viu isso? (ONDJAKI, 2013, p. 145).

Inferimos, portanto que, apesar de estar em uma posição onde é visível na maior parte do tempo, em sua relação com DomCristalino, o Assessor é transparente. Entretanto, sua transparência é menor que a de DonaCreusa, por exemplo, e menor ainda que a das personagens pobres.

4.1.2 O prédio: transparência e semitransparência

Entre as personagens transparentes e alegorizadas por meio da transparência literal de Odonato, destaca-se o Prédio. Antes de abordarmos a sua transparência, é importante discorrermos um pouco acerca do Prédio na sua condição de personagem. Mais do que um simples cenário para a narrativa, ele é, por vezes, o protagonista das ações, por isso que, nesses casos, o Prédio é escrito com inicial maiúscula, evidenciando a personificação do edifício:

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

Percebemos que ele é descrito como se fosse um ser vivo dotado de vontades e ações e capaz até de relacionar-se. Pessoas humildes ou bem intencionadas – como o Carteiro, a Jornalista e DavideAiroso – conseguem entrar no Prédio e nele se locomover sem muita dificuldade, entretanto o Ministro e os fiscais sempre enfrentam obstáculos, sejam as águas do primeiro andar, sejam os corredores que parecem um labirinto. Em determinado momento da narrativa, um dos fiscais até questiona Edú: “não vê que este prédio anda a deixar cair os camaradas fiscais aqui do bairro?” (ONDJAKI, 2013, p. 126). Além disso, o narrador afirma que “o prédio tinha este dom de acolher quem entendesse dever acolher...” (ONDJAKI, 2013, p. 173). A partir desses trechos, entendemos que o Prédio acolhe muito bem as pessoas que nele adentram de maneira respeitosa, mas tenta afugentar aqueles que adentram com arrogância ou más intenções.

Como a maioria das demais personagens, o Prédio também é transparente. Souza (2017, p. 61) afirma que

Aquele espaço é o único em toda a narrativa em que conseguimos ver as pessoas agirem coletivamente e se ajudarem. Ao longo do romance vemos relações nas quais as pessoas tiram proveito de algo de alguma forma. Só ali naquele lugar já em ruínas temos o mais perto do que podemos chamar de comunidade.

Consequentemente, percebemos que, para as pessoas que moram no edifício, o lugar é mais do que uma simples moradia, é um refúgio, um local onde podem encontrar apoio e

ajuda se necessário. É no Prédio que AvóKujinkise e Paizinho encontram um lar e uma família e é para lá que o Carteiro se dirige quando quer relaxar depois de um dia cansativo de trabalho. Para essas pessoas o Prédio é, definitivamente, uma personagem visível.

Todavia, para os políticos, o local é completamente invisível, porque eles só se importam com o petróleo que se encontra sob o edifício. Durante uma conversa com PauloPausado e Clara, o cientista angolano DavideAirosa explica quais serão as consequências das escavações da CIPEL:

- puta que os pariu... e a cidade? as consequências?
- posso te mandar o relatório detalhado de três conferências que fiz sobre isso, não há como a cidade aguentar, nem é possível tirar o petróleo que há debaixo de Luanda. é simplesmente não concretizável
- e como é que vão fazer? – perguntou Paulo
- vão tentar fazer. haveria algo muito, muito sofisticado, arriscado e caro: substituir o vácuo que vão deixar por um qualquer tipo de material, mas é praticamente impossível retirar o petróleo e fazer esse enxerto ao mesmo tempo
- e então?
- então que vocês têm que se preparar – sorriu Davide
- nós, quem?
- vocês que vivem em prédios. e aqui a Maianga deve ser dos primeiros lugares a sentir as consequências
- tá a falar sério? – Clara servia mais comida
- tou, fiz vários trabalhos sobre isso, a cidade não tem sustentação, se lhe retirarem o seu chão, as consequências são imprevisíveis, mas no mínimo haverá desabamentos
- e ninguém se preocupa com isso? – Clara parecia escandalizada
- sim, talvez – Davide terminou o seu gin ruidosamente –, talvez se preocupem daquele jeito angolano, tipo depois logo se vê o que acontece, primeiro vamos encher os bolsos. (ONDJAKI, 2013, p. 117-118).

O bairro da Maianga é um dos bairros pobres de Luanda e é justamente onde fica o Prédio. O descaso dos políticos com as consequências das escavações revela o tamanho de suas ambição e corrupção e a falta de preocupação com os luandenses. Para eles, o Prédio era apenas um obstáculo que deveria ser ignorado em vez de solucionado. Quando voltavam sua atenção para aquele local, os cipelinos só conseguiam enxergar o petróleo embaixo do solo e não o prédio acima dele.

A partir disso, deduzimos que, assim como ocorre com as demais personagens, o Prédio é transparente porque está em constante condição de semi-invisibilidade, sendo tanto visível quanto invisível, dependendo do contexto e das personagens nele envolvidas.

4.1.3 A transparência de Luanda

Antes de analisarmos a transparência de Luanda, cabe considerarmos alguns conceitos da Geografia Humanista Cultural⁴ que serão imprescindíveis para compreendermos a relação entre Odonato e Luanda. De acordo com o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (2013), um dos teóricos humanistas, um ambiente físico pode ser visto como sendo *lugar* ou como sendo *espaço*. O lugar transmite a sensação de segurança e é algo que o ser humano precisa, já o espaço é algo indiferenciado e abstrato, que passa a sensação de liberdade e é algo que o ser humano deseja. Segundo Tuan (2013, p. 14), “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Além disso, diferentes pessoas podem desenvolver diferentes sentimentos em relação a um mesmo espaço ou lugar, isso vai depender das experiências e do relacionamento que cada indivíduo tem com o ambiente físico e das suas experiências de vida. Se os sentimentos desenvolvidos forem positivos e ele criar um elo afetivo com esse lugar, Tuan (2012) irá chamar esse sentimento de *topofilia*.

A Geografia Humanista Cultural também acredita que não só o ser humano pode influenciar uma paisagem, mas que o contrário também é passível de ocorrer: a paisagem influenciar o ser humano. Em *Os transparentes*, isso se torna perceptível quando compreendemos que a transparência de Odonato é igualmente uma alegoria para a transparência da própria Luanda. Ao observarmos o modo como Odonato fala de Luanda e interage com a cidade, percebemos que, para ele, a cidade é mais que um espaço, é o seu lugar. É evidente que possui uma relação especial com Luanda, porque seu amor por ela, ou seja, seus sentimentos topofílicos, e sua frustração pelo atual estado da cidade é notório durante boa parte do seu discurso. Patriótico e saudosista, Odonato é um homem apaixonado pela cidade na qual vive; de certo modo, é como se fossem um só.

A relação entre ambos é tão íntima e intensa que ele se questiona: “era ele que falava com a cidade ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?” (ONDJAKI, 2013, p. 170). Percebemos então que Odonato vê a si mesmo como porta-

⁴ A Geografia Humanista Cultural é uma vertente de estudos geográficos que busca compreender o ser humano através do seu comportamento, das suas reações e sentimentos em relação a um determinado espaço ou lugar. Ela acredita que as experiências de uma pessoa com um determinado ambiente, assim como sua experiência pessoal e cultural, influenciam consideravelmente na forma como esse indivíduo vê esse ambiente e também acredita que não só o ser humano pode influenciar uma paisagem, mas que o contrário também é passível de ocorrer: a paisagem influenciar o ser humano.

voz da cidade, chegando a afirmar: “acho que a cidade fala pelo meu corpo...” (ONDJAKI, 2013, p. 265). A partir dessa citação, constatamos também que, na maioria das vezes em que fala sobre sua transparência, Odonato o faz em um nível coletivo e não individual, levando-nos a inferir que a sua transparência funciona também como espelho para a transparência de Luanda.

A cidade é transparente porque, assim como a população pobre, sofre com o descaso constante do governo. Um exemplo disso é a corrupção a envolver as obras da CIPEL. As consequências das escavações não se restringiriam apenas aos bairros pobres (ainda que tenham sido as primeiras áreas afetadas), mas se estenderiam por toda a cidade:

... 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. o perigo estendia-se, portanto, aos prédios e habitações da cidade, o que incluía até edifícios governamentais, a assembleia da república, o porto de Luanda e a casa onde vivia o próprio camarada Presidente da república
Cristalino entendeu que o americano tentava essas cartadas para dar ênfase ao seu alerta
– vamos lá com calma, senhor Raago! acredito que há um modo de se fazer as coisas, isso foi estudado, está planificado
– yes, but not very well planificado
não haviam sido considerados os gases recentemente descobertos e agora corretamente avaliados, nem a localização, isto é, a profundidade exata a que se encontrava o petróleo, e com as escavações, explicava o nervoso cidadão americano, o que inicialmente era um quadro controlado mas ameaçador agora desmultiplicava-se numa perigosa combinação de riscos aparentemente incontornáveis
(ONDJAKI, 2013, p. 221).

Percebemos que os primeiros estudos sobre o projeto foram feitos de modo superficial, visando um resultado que fosse favorável a sua aprovação. Além disso, quando Raago fez um estudo mais aprofundado e apontou as possíveis consequências das escavações, ele foi silenciado pelo governo e pela mídia. Ou seja, os políticos sabiam o que aconteceria se dessem continuidade à busca por petróleo, mas preferiram ignorar os resultados do projeto, visto que isso significaria perda financeira.

Ademais, podemos notar a indiferença dos políticos em relação a Luanda através da falta de infraestrutura. Em diversos trechos do romance, relata-se a precariedade das moradias, a falta de escola e de postos de saúde públicos de boa qualidade e a falta d'água. Em outras palavras, quando o assunto concerne às necessidades da cidade e de sua população, os políticos não dão atenção porque, para eles, a cidade é invisível. Tudo isso contribui para constatarmos que os políticos só veem Luanda como sua fonte de renda, um local que pode

ser explorado do modo que lhes for mais lucrativo. A cidade só é realmente visível para pessoas como Odonato que são sensíveis a sua beleza e capazes de sentir empatia por suas mazelas.

É relevante destacarmos também que a transparência de Luanda aponta para uma translucidez ainda maior: a transparência de Angola, também alegorizada através de Odonato. Em determinado momento da narrativa, ele comenta com a esposa que acha que está sofrendo da doença de mal-estar nacional e, quando ela não entende o que quer dizer, ele explica: “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...” (ONDJAKI, 2013, p. 167). Percebemos então que sua topofilia não se restringe a Luanda, mas estende-se a todo o país e é justamente por ser tão empático e tão conectado a Angola que a transparência nacional influencia em sua própria transparência.

Segundo Frota (2016, p. 551),

prevalece ao longo do romance o tom de crítica e a percepção de uma certa irrelevância, de uma posição de desvantagem, de ocupação de um lugar periférico no cenário internacional, como se Angola estivesse praticamente fora do mapa – como se o país, também ele, fosse transparente, talvez?

Um dos momentos que enfatiza e critica a transparência de Angola é a conversa entre Odonato e a jornalista quando ela lhe explica porque não envia mais suas reportagens à BBC:

a jovem sorriu de modo discreto e aberto ao mesmo tempo
– não, já não mando nada para a BBC. eles não querem
– ah não?
– não, já ninguém quer as minhas histórias, parece que são demasiado boas
– mas se são boas... são boas!
– não, ninguém quer boas notícias sobre Angola ou sobre África. boas de mais, entende? Uma coisa é uma noticiuzinha boa de vez em quando, outra é eu contar sempre coisas interessantes (ONDJAKI, 2013, p. 262).

A partir desse excerto, compreendemos que notícias angolanas só são bem-vindas quando são negativas ou quando reforçam a ideia de um país exótico. Apenas em situações como essa o país se torna visível. A relevância de Angola no cenário internacional nasce do estereótipo criado em torno ou do exotismo, ou da negatividade. Sua visibilidade depende dessa imagem. Caso contrário, figurará na esfera da transparência. Outra ocasião em que essa transparência se faz perceptível se dá quando da chegada dos cientistas brasileiros ao país. Consoante a abordagem que fizemos anteriormente dessa situação, essa cena não apenas

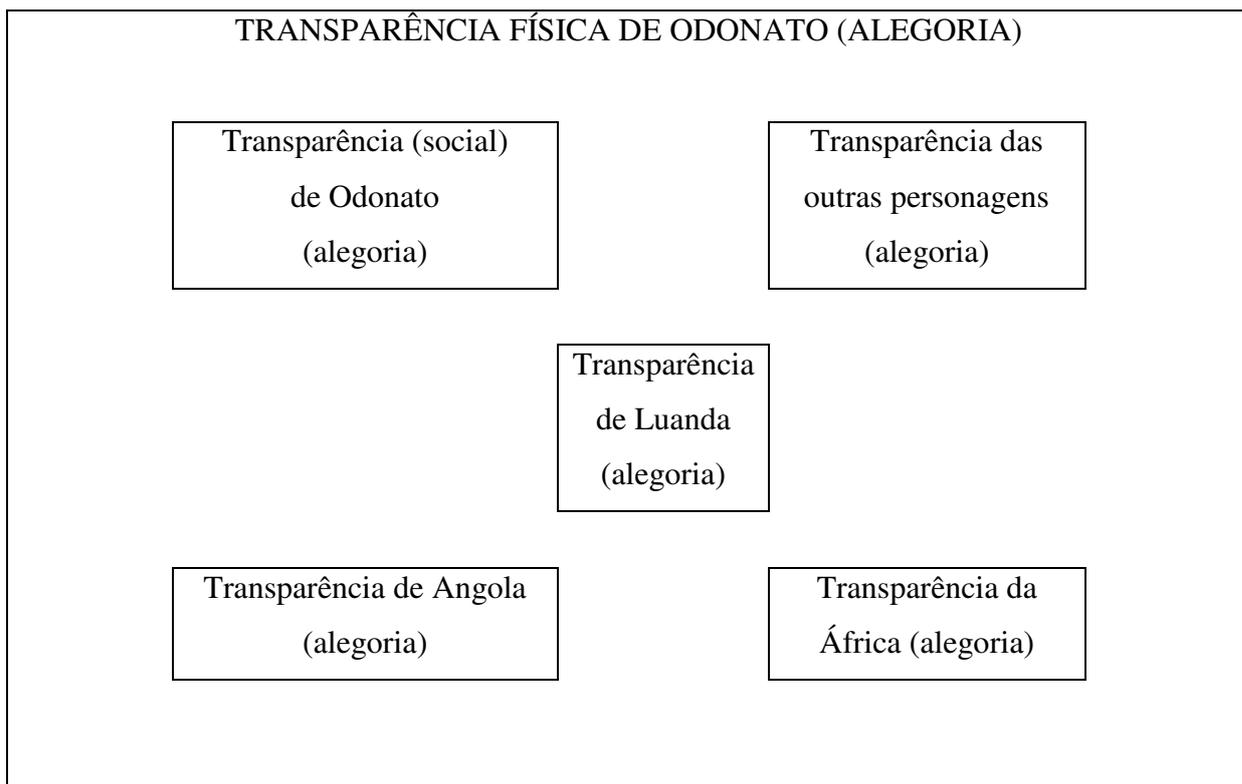
crítica o preconceito que existe em relação a Angola, mas também ratifica a sua transparência ao expor o modo como os outros países a percebem.

Retomando a fala da jornalista, entendemos que o seu comentário não é apenas sobre Angola, mas sobre a África como um todo. Assim como acontece com o país, o continente só tem importância no contexto mundial quando se enquadra no modelo estereotipado criado pelos outros continentes. A África só tem visibilidade quando percebida como um país e não um continente ou quando são ressaltados pela mídia o seu exotismo e a sua pobreza. No mais, ela também é transparente.

4.1.4 A alegoria da transparência e seus reflexos na escrita, na visibilidade e na resistência

Em entrevista à jornalista da BBC, Odonato afirma que acha justo a sua transparência “porque é um símbolo. a transparência é um símbolo” (ONDJAKI, 2013, p. 265). Contudo, com base nos estudos até aqui desenvolvidos, acreditamos que a sua condição deva ser definida como uma alegoria e não um símbolo. Para que se configurasse um símbolo, a sua compreensão precisaria ser imediata, todavia, conforme apuramos, foi necessário que fizéssemos uma extensa exegese a fim de compreendermos todo o processo que levou à transparência de Odonato, assim como todas as representações nela implicadas. Outro importante fator que corrobora para essa conclusão é o aspecto social inerente a essa transparência, constituindo, assim, a inferência moral necessária à alegoria, mas não ao símbolo.

Além disso, Kothe (1986) também define a alegoria como sendo uma macrometáfora. Dada a quantidade de significados ocultos que encontramos durante a exegese, podemos inferir que a extensão figurativa da transparência de Odonato ultrapassa uma simples metáfora, correspondendo, deste modo, a uma alegoria. Ademais, quando afirmamos que as personagens pobres são transparentes, que o Prédio é transparente ou que Luanda e Angola são transparentes, estamos utilizando alegorias porque todas essas sentenças são figurativas (se fossem metáforas possuiriam apenas um termo figurativo), possuem uma inferência moral e necessitam de uma exegese para serem compreendidas. Logo a transparência de Odonato é uma alegoria construída a partir de um conjunto de outras alegorias. Para melhor compreensão, elaboramos o seguinte esquema:



É interessante destacarmos também que, para Kothe (1986), a alegoria pode se revelar através de outras formas de arte, como a pintura e a escultura, além da escrita. Odonato é uma pessoa e não uma manifestação artística, ainda assim a sua transparência física não natural pode ser considerada uma alegoria por atender a todos os requisitos que configuram uma alegoria.

Outrossim, em uma relação metafórica – e, por conseguinte, em uma alegórica também –, segundo Kothe (1986, p. 11),

Não só o primeiro termo adquire a identidade do segundo, mas cada um também perde a sua identidade ao identificar-se com o que não é. Apropriando-se da identidade do outro, faz também (como o vampiro com as suas donzelas) com que perca a sua identidade anterior. Não há simplesmente um adendo, uma soma, um acréscimo: há uma transformação da própria identidade.

Anteriormente, exploramos de forma breve o fato de que Odonato costuma se referir ao seu estado de semi-invisibilidade como uma condição coletiva: “eu sou parte desse *povo!* do *povo angolano.*” (ONDJAKI, 2013, p. 133, grifo nosso); “*nós* somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 190, grifo nosso); “acho que *a cidade* fala pelo meu corpo...” (ONDJAKI, 2013, p. 265, grifo nosso). A partir disso, compreendemos que Odonato

é capaz de se identificar com outros seres e locais que, assim como ele, são transparentes. Essa relação promove uma troca de identidades que o afeta de maneira mais profunda do que aos outros participantes, porque ele se associa a mais de um grupo de transparentes, de acordo com o esquema acima. Conseqüentemente, Odonato assume uma parte da transparência de cada um desses grupos, o que contribui para que a sua própria translucidez se intensifique até se tornar literal, perdendo, deste modo, a identidade individual e assumindo a coletiva.

Outro pormenor que é necessário salientarmos é que, para Kothe (1986), a alegoria pode ser usada como uma ferramenta ideológica; o aspecto fortemente social da transparência de Odonato em *Os transparentes* corrobora para que isso aconteça. Ademais, sua transparência é uma alegoria transparente ou convencional e, “enquanto convenção, a alegoria tende a ser linguagem da repressão (a não ser que seja usada por forças libertadoras)”. (KOTHE, 1986, p. 67). Podemos concluir, portanto, que, em *Os transparentes*, a transparência dos pobres e da própria cidade favorece a manutenção do poder pelos políticos.

Entretanto, quando Odonato se entrega à própria transparência, ela deixa de ser um instrumento ideológico de repressão e se torna instrumento ideológico de resistência. De acordo com o dicionário Aurélio (2000, p. 682), um dos significados do verbo transparecer é “manifestar-se; revelar-se”, portanto, ao deixar-se transparecer sem lutar, a personagem quer revelar algo como neste trecho “que é preciso deixar a verdade aparecer, ainda que seja preciso desaparecer.” (ONDJAKI, 2013, p. 265). A verdade à qual ele se refere é justamente a falta de assistência aos pobres, o descuido com a cidade, os desmandos e a corrupção dos políticos. É interessante destacarmos que ele não possui a intenção de resolver esses problemas ou destruir o governo, e sim de expor e criticar a situação. Odonato também não parece querer dar voz aos transparentes porque eles já possuem voz, a sua intenção é fazê-la ser ouvida, projetando-a através de sua transparência. Desse modo, ele subverte a situação ao utilizar a transparência em seu favor, tornando-a, assim, um ato de crítica e denúncia.

É interessante ressaltarmos que a alegoria se manifesta em *Os transparentes* não apenas por meio de personagens e de acontecimentos da narrativa, mas também por meio do estilo de escrita do autor. O próprio texto é alegórico, porque o modo como é construído indica a presença de sentidos ocultos, mas a compreensão desses sentidos não é imediata, requer uma exegese. Na passagem abaixo, podemos observar o modo particular como Ondjaki constrói o seu texto:

Odonato descruzou os braços, baixou-os lentamente, olhando o amigo nos olhos
atrás de si, restos rasgados em fiapos de luz sobravam na parede, como se o seu corpo retivesse parte da luz
– pousa o espelho, João, antes que te magoes – murmurou Odonato (ONDJAKI, 2013, p. 138).

A falta de letras maiúsculas no início das frases e de pontos finais (que aparecem com raridade ao longo do texto) e a quebra de sentenças em parágrafos distintos representa o caos que reina em Luanda. Podemos ratificar essa conclusão através do próprio autor que afirmou em entrevista a Mário Rufino:

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

Apenas os substantivos próprios são escritos com iniciais maiúsculas. Considerando que a maioria das personagens do romance são transparentes, podemos inferir que, ao escrever seus nomes com letras maiúsculas, o autor busca dar-lhes visibilidade. Ademais, para a pesquisadora Ana Silva (2016, p. 128),

A supressão dos espaços entre as palavras pode indicar um desejo de unidade, no sentido de que a pessoa não se divide em vários nomes, mas o que nela é vário compõe um mesmo antropônimo. A diversidade dessa unidade é marcada pelo uso de letras maiúsculas no meio das palavras – mesmo para as preposições, como vimos, que ganham assim *status* de substantivos próprios, a indicar que mesmo as realidades habitualmente tratadas como secundárias têm sua importância.

Esse esforço em dar visibilidade para aqueles que são transparentes configura o aspecto social do seu estilo de escrita e caracteriza justamente a inferência moral necessária à alegoria.

4.2 A senhora Ideologia e o discurso da contestação

Segundo Lewis (2012), a personificação é uma das principais características da alegoria, e um dos métodos mais comuns de se demonstrar a personificação é escrever um termo originalmente abstrato com inicial maiúscula transformando-o em substantivo concreto. Um exemplo desse fato é quando os poetas romanos escreviam versos nos quais os

sentimentos eram personagens como Estácio fez com a Piedade e a Natureza (*Pietas e Natura*) em *Tebaida*. Em *Os transparentes*, essa característica acontece com dois personagens: o Prédio, sobre o qual já discorreremos, e a senhora Ideologia. A personificação da Ideologia é o primeiro sinal de que ela é uma alegoria.

De acordo com Marilena Chauí (1984), o termo “ideologia” foi usado pela primeira vez pelo filósofo francês Destutt de Tracy em 1801 e representava um posicionamento político. Com o passar do tempo, o significado do termo sofreu alterações e passou a representar também um conjunto de ideias, tanto as que pertencem ao senso comum quanto as teorias elaboradas por pensadores de uma determinada época ou sociedade. Além disso, “a ideologia é um dos instrumentos da dominação de classe e uma das formas das lutas de classes” (CHAUÍ, 1984, p.86). Enquanto uma das formas das lutas de classes, a ideologia também pode ser utilizada como instrumento pelos dominados; nesse caso, é chamada de ideologia de contestação, conforme Souza (2017), e se contrapõe à ideologia dominante na sociedade. É interessante traçarmos aqui um paralelo com a alegoria segundo Kothe, já que ambas são geralmente utilizadas como ferramentas de repressão, porém podem também ser usadas como armas de resistência.

Em *Os transparentes*, a senhora Ideologia é justamente uma alegoria para a ideologia de contestação presente na sociedade luandense desde o período pré-Independência. Chauí (1984) explica que, para Gramsci, quando os trabalhadores de um país precisam lutar usando a bandeira do nacionalismo, a primeira coisa a fazer é se contrapor à ideia dominante de nação; para tanto, precisam redefinir toda a ideia de nação, desfazendo-se da noção burguesa de nacionalidade e elaborando um conceito que a negue. Quando o desejo de liberdade se intensificou em Angola, dando início à luta pela independência, a primeira ação dos angolanos foi buscar uma identidade desvinculada de Portugal, criando, assim, uma ideia de nacionalismo que se contrapusesse ao que o colonizador pregava. Foi nesse contexto, fortemente influenciado pelo socialismo cubano, que essa ideologia de contestação nasceu.

É necessário ressaltarmos que, apesar de ser retratada como uma velha senhora, o Esquerdista, durante uma conversa com Noé, afirma que conhecia a senhora Ideologia “muito bem mesmo, desde criança. nem era assim tão velha.” (ONDJAKI, 2013, p. 308). As lutas pela independência de Angola iniciaram por volta da década de 40, sendo que a independência só efetivou-se em 1975, conseqüentemente, podemos afirmar que, baseando-nos em um contexto global, a independência de Angola ainda é recente. Se a ideologia

representada pela Senhora Ideologia começou com o anseio de liberdade da população angolana, então ela também é recente, por isso que o Esquerdista afirma que a mulher que havia acabado de falecer não era tão velha assim. Ademais, ele a conhecia desde criança, porque ela sempre esteve presente na sociedade luandense como ferramenta de resistência ao poder. É por isso também que as pessoas mais velhas lamentam a sua morte mais do que as mais novas, pois a conheceram quando ainda era jovem e intensa.

A senhora Ideologia é uma alegoria para os ideais da Geração da Utopia, entretanto, como explicamos anteriormente, esses ideais nunca se concretizaram no pós-independência. As pessoas que lutaram pela independência, ao afirmarem que queriam uma sociedade justa e igualitária, escolheram não fazer uso, quando chegassem ao poder, de uma ideologia popular que moldasse a sociedade. É por isso que, mesmo após a independência de Angola, a ideologia alegorizada pela Senhora Ideologia continuou a ser de contestação, porque ainda se contrapunha à ideologia do poder vigente. Outrossim, é por isso também que

A ideologia de embate à ideologia da burguesia não era jovem e revigorante, mas sim uma idosa, ou melhor dizendo, uma “mais velha” como se costuma chamar em Angola. É importante ressaltar que na cultura angolana, assim como em tantas outras, as palavras dos mais velhos são respeitadas e são eles os detentores da sabedoria. Ao fazermos uma conexão entre a representatividade da senhora Ideologia e o discurso da ideologia de contestação, se cria a ideia de que é dessa sabedoria que todo povo precisa, que esse é o grande ensinamento: lutar, resistir, acreditar em uma sociedade para todos. Só uma mais velha, que conhece seu povo e sua cidade, saberia do que os luandenses precisam, mas esse discurso já cansado de tentar sobreviver, morreu. (SOUZA, 2017, p. 30).

Comprendemos, portanto, que, embora fosse respeitada e importante na sociedade luandense, a senhora Ideologia não possuía mais condições de continuar lutando pelo que representava. Além do mais, no romance, os luandeses parecem estar perdendo gradativamente sua convicção na ideologia de contestação. São poucas as personagens que carregam em seus discursos o desejo de que Luanda um dia se torne uma sociedade mais justa e igualitária. E os poucos que o fazem – como, por exemplo, Odonato –, são acometidos por devaneios nostálgicos e precisam enfrentar constantemente a sociedade e suas tentativas de fazê-los desacreditar em seus princípios. É por esse motivo que, sozinha e cansada de lutar por uma sociedade idealizada, a senhora Ideologia esmorece aos poucos até que, finalmente, morre:

é sabido que notícias más voam

e não houve mãos ou meios a medir, antes de ser oficial já todo o país sabia, uma onda de tristeza e melancolia invadiu sobretudo o rosto dos mais-velhos, os mais-novos não ficaram diferentes, mas pouco alteraram o seu dia a dia, embora fosse conveniente adotar uma postura mais recolhida,

houve pronunciamento oficial logo depois, primeiro na Rádio Nacional e depois na televisão, sucederam-se as condolências e as pré-cerimónias, a cidade como que diminuiu o som da sua musicalidade coletiva e mesmo nos candongueiros o ritmo foi reduzido, as batucadas quiseram-se mais discretas

nos bairros houve mobilização cívica e política para que o evento não passasse despercebido, as carpideiras passaram óleo nos seus calcanhares ressequidos e prepararam seus unguentos para acariciar as gargantas, as meninas foram penteadas e preceito, aos quimbandas foram encomendadas cerimónias de despedida para que o outro mundo recebesse em paz a alma da falecida

as bandeiras foram postas a meia haste e o Presidente declarou dois dias de pausa para a reflexão com direito a uma salva de tiros nas dezoito províncias angolanas precisamente às dezoito horas de cada um dos dias,

os padres intensificaram a produção de hóstias, os altares foram limpos e os santos ganharam prazer de lustro pelas mãos de freiras e crianças a serviço da igreja, o interior das catedrais foi varrido e os quintais foram cuidados (...)

a família recebeu ainda, soube-se depois, uma avultada quantia monetária e a promessa de pensões vitalícias para os familiares mais chegados, sobretudo os mais jovens que ficavam mais órfãos, muitos deles também órfãos de pai,

as matérias publicadas nos periódicos oficiais falaram de um pacto de silêncio, ninguém mais se pronunciou sobre o assunto, nem instigado, nem voluntariosamente, sendo que desses dias, além das bebidas vertidas, das festas havidas, das caladas celebrações e das enclausuradas despedidas, sobrou apenas, para os que não se esquecem do que leem, o título, a negro, da enorme manchete no *JornalDeAngola*

“faleceu, oficialmente, a senhora Ideologia”
(ONDJAKI, 2013, p. 307 - 309).

Enquanto a senhora Ideologia é uma alegoria para a ideologia de contestação e é utilizada pelos dominados como uma ferramenta de resistência ao poder estabelecido, a sua morte é uma alegoria utilizada como ferramenta de repressão pelos dominadores, visando reforçar o seu governo e a ideologia dominante na sociedade. É importante esclarecer que, nesse caso, não estamos nos referindo a uma alegoria que representa outra alegoria, e sim a uma alegoria construída a partir de outra alegoria, mas que possui significação diferente da primeira.

A morte da senhora Ideologia representa o fim da ideologia da contestação e das esperanças da Geração da Utopia. É interessante destacarmos que o governo reconhece a importância da Senhora Ideologia, afinal, os governantes angolanos subiram ao poder fazendo uso da ideologia da contestação em seus discursos. Além do mais, eles sabem que essa ideologia foi responsável por inflamar o desejo de liberdade nos angolanos, levando-os a lutar pela independência do país. Portanto, a sua relevância para a sociedade é inegável e esse é um dos motivos pelo qual os políticos luandenses fazem questão de divulgar a notícia através de

todos os meios de comunicação, decretar três dias de luto e pagar por um velório e um funeral luxuosos.

Entretanto, essa exposição e pompa não são apenas para valorizar a senhora Ideologia ou fazer uma homenagem para a vida que teve, mas, principalmente, para se certificar de que toda a população ficaria sabendo de seu falecimento. O auxílio financeiro fornecido aos parentes e órfãos é um modo de tentar comprar o silêncio da família, já que, no parágrafo seguinte, o narrador descreve um possível pacto de silêncio noticiado pelos jornais, seguido do fato de que a morte da senhora Ideologia foi rapidamente esquecida pela maioria da população. Se a senhora Ideologia é a ideologia de contestação presente na sociedade, então seus filhos são os próprios luandenses que, agora órfãos, não apenas não possuem mais forças para resistir ao governo, como buscam nele o consolo para o seu luto.

Compreendemos então que o governo utiliza a morte da senhora Ideologia para mostrar à população que não adianta lutar para mudar a sociedade e que qualquer tentativa de construir uma sociedade mais justa e igualitária não passa de um sonho impossível, de uma utopia. A morte da senhora Ideologia representa a aceitação da ideologia dominante, assim como a resignação do povo em desistir de lutar por seus ideais, sendo utilizada pelo governo como instrumento para reforçar ambas as situações.

Ademais, tanto a senhora Ideologia quanto a sua morte são alegorias imperfeitas, todavia, como pudemos observar, mesmo não sendo alegorias convencionais, são utilizadas como instrumentos ideológicos.

4.3 Os antropônimos: alegoria, símbolo e ironia na nomeação das personagens

A maioria dos antropônimos de *Os transparentes* está associada a uma característica pessoal, a uma profissão ou a algum tipo de parentesco. É necessário salientarmos que nem todas as construções antroponímicas são alegóricas, algumas são simbólicas e irônicas, mas todas representam algo além de um simples nome próprio, sugerindo diferentes significados em função da personagem.

Odonato compartilha seu nome com uma classe de insetos chamada odonata, cujos “representantes são popularmente conhecidos como libélulas.” (PEREIRA, 2012, p. 5). As libélulas possuem asas finas e transparentes e essa é a segunda característica que elas compartilham com o homem transparente. Além disso, vivem em ambientes aquáticos e sua

presença é um indicativo de água limpa que podemos associar à índole de Odonato: um homem simples e limpo das impurezas do mundo. Além disso, no romance, o edifício no qual a personagem mora possui uma fonte de água corrente que jorra interminavelmente no primeiro andar.

Em momento algum é esclarecido se essa água é realmente limpa, mas é constantemente aproveitada pelos moradores do prédio e habituais visitantes, por exemplo, o Carteiro, para “cozinhar, lavar carros, limpar o prédio, etc...” (ONDJAKI, 2013, p. 135). Um fato intrigante e que merece destaque é que, na narrativa, a água parece ter poderes mágicos e vida própria e, para entrar no prédio sem dificuldades, é preciso saber atravessá-la ou ter sua passagem facilitada: “... àquela hora iniciática do dia a água jorrava ali no primeiro andar com mais força e para se atravessar aquelas águas era necessária uma destreza ainda mais afinada, os fiscais caíram e molharam-se” (ONDJAKI, 2013, p. 125). De certa maneira, é como se o nível de transparência da pessoa determinasse o quanto ela poderia fazer uso daquele líquido.

Levando em consideração que, na narrativa, Luanda está sofrendo com uma intensa falta de água, e que justamente no prédio habitado ou frequentado pela maioria das personagens transparentes há uma fonte gratuita desse líquido tão precioso, podemos deduzir que, de certo modo, todas essas pessoas assemelham-se às libélulas. Essa semelhança ocorre porque tais personagens são transparentes e reúnem-se constantemente nas proximidades da água, assim como as libélulas. Destarte, percebemos que o nome Odonato é uma alegoria para a sua transparência e, conseqüentemente, para a das outras personagens, logo carrega consigo os mesmos significados ocultos e a mesma inferência moral que ela possui. Em outras palavras, o nome Odonato é uma alegoria da alegoria.

O GaloCamões é uma referência direta à Literatura Portuguesa, primeiro porque o galo⁵ é um dos símbolos de Portugal, segundo porque seu nome é Camões, um dos mais maiores poetas portugueses e terceiro porque, assim como seu homônimo, ele é caolho. Para Freires (2017, p. 102 e 103),

⁵ De acordo com o site municipal de Barcelos, há uma lenda em Portugal segundo a qual um peregrino estava passando pela cidade de Barcelos e foi falsamente acusado por uma série de crimes que estavam acontecendo na cidade e sentenciado a morrer enforcado. Antes de sua execução, pediu para conversar com o juiz que o condenou e afirmou ser inocente. Quando o juiz, que estava comendo frango assado, se recusou a retirar sua sentença, o peregrino afirmou que a sua inocência era tão verdadeira quanto o fato de que o frango cantaria no momento de sua execução. Quando o condenado estava prestes a ser enforcado, o galo se levantou do prato e cantou. O juiz, percebendo que o homem era inocente, o libertou. A partir desse dia, o Galo de Barcelos passou a ser conhecido como um dos símbolos de Portugal.

Esse elemento não se refere apenas a um atrelamento literário entre Angola e Portugal. Percebemos aí uma crítica à literatura enquanto instituição, que ainda funciona segundo certos moldes um tanto quanto autoritários. Por mais que a literatura angolana hoje porte uma densa e rica produção, ela ainda depende de um crivo da indústria literária portuguesa para promover seus autores e alcançar prestígio. Daí o galo que observa de longe. A literatura pós-colonial expõe a persistência das dinâmicas coloniais mesmo no nível da produção das obras em si.

Essa crítica à instituição literária funciona como uma inferência moral. Dada a necessidade de uma exegese para compreendermos o significado do nome GaloCamões, podemos afirmar que ele é uma alegoria da tradição literária portuguesa.

Dentre os nomes simbólicos cujos significados são evidentes podemos destacar o Carteiro, o VendedorDeConchas, o GuardaAsCostas, o Ministro e o Presidente. Os nomes fazem referência às suas profissões e simbolizam todas as suas particularidades. Sobre as dificuldades do Carteiro já discorremos antes e sobre o GuardaAsCostas não há o que destacar, além do fato de ser um nome genérico atribuído a diferentes personagens ao longo da narrativa. O Presidente não aparece realmente na narrativa, sendo apenas citado ocasionalmente, mas provavelmente refere-se a José Eduardo dos Santos, presidente de Angola por 38 anos (de 1979 a 2017). O Ministro é o estereótipo de político corrupto cujas ações são sempre pensadas em benefício próprio e nunca da população. O VendedorDeConchas, como todo bom vendedor, é um jovem que sabe usar bem as palavras, é criativo e, de tanto mergulhar no mar atrás de conchas, seu próprio corpo adaptou-se às condições desse ambiente: “... ao longo dos anos, cristalizaram-se como o fundo externo das canoas da Ilha, cacos e pregos apenas geravam uma ligeira comichão...” (ONDJAKI, 2013, p. 17).

Pomposa faz alusão ao estilo de vida da dona desse nome, assim descrita no romance:

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

A esposa do Ministro aprecia se vestir de modo exagerado, além de adquirir coisas que acentuam sua riqueza. Por isso “apenas o exuberante, o grande, o que se podia ver e comprar para depois exibir” (ONDJAKI, 2013, p. 63). A decoração de sua casa revela o quão

exibicionista ela é, a exemplo do jardim, um espaço deslumbrante. O nome “Pomposa” simboliza o modo como os luandenses mais abastados vivem, sempre exibindo seu dinheiro e sem se importar com os desvalidos.

Os fiscais DestaVez e DaOutra com suas constantes ameaças e subornos simbolizam a corrupção do sistema de fiscalização luandense. De acordo com Souza (2017, p. 73), “seus nomes aparecem como um jogo de palavras que brinca com a ação das pessoas que recebem qualquer tipo de suborno, como um ‘Dessa vez pode passar’ ou ‘Dessa vez aceitarei o dinheiro’ e ‘Da outra também’.” Ou seja, necessitamos apenas observar suas atitudes e comportamento para compreender o que seus nomes representam.

Para Damasceno (2016), o nome SantosPrancha é uma possível alusão, uma referência intertextual, a Sancho Pança, personagem do romance espanhol *Dom Quixote de la Mancha*. Ambos são homens de pouca inteligência, mas extremamente fieis a homens considerados superiores. Assim, o assessor do ministro simboliza a submissão cega à autoridade, ao representar todos os homens que acatam as ordens que recebem sem nunca questioná-las.

MariaComForça, de acordo com Freire (2017, p. 87), “carrega a responsabilidade da manutenção da casa, o que o marido não faz. Ela cuida da família e ainda cozinha e vende comida na porta do prédio e no CinemaGaloCamões”. Por conta de suas diferentes atividades empregatícias, que, apesar de informais, não são ilegais, é descrita como uma mulher “dedicada a tantas atividades financeiras” (ONDJAKI, 2013, p. 17). Além de sustentar a família, ela auxilia os outros moradores do prédio com mantimentos sempre que possível e está sempre disposta a ajudar. É necessário apenas observarmos suas atitudes para compreendermos que MariaComForça recebe esse nome pela capacidade de enfrentar as adversidades da vida. Simboliza a força interior e as pessoas que, como ela, são trabalhadoras e esforçadas.

O CamaradaMudo é descrito como “... prestável e silencioso, excelente cozinheiro de grelhados devido ao seu modo secreto de preparar o carvão...” (ONDJAKI, 2013, p. 20). Ele não gosta de falar, fazendo-o somente quando estritamente necessário, mas gosta de cozinhar e ouvir jazz. Percebemos que seu nome simboliza a sua personalidade silenciosa, um homem que, ao longo da narrativa, se revela um bom ouvinte, sempre prestativo e disposto a ajudar seus vizinhos.

PauloPausado, apesar de consciente das mazelas sociais, não acredita que possa fazer algo para minimizar os problemas e ajudar na sua solução. Ele ajuda as pessoas à sua maneira,

primando por dar-lhes atenção e valorizá-las. Um exemplo disso é a atenção dada ao Carteiro. Contudo, apesar da boa vontade e disposição, Paulo é um homem lento para entender o que acontece a seu redor, haja vista a falta de percepção do papel da CIPEL em Angola, só minimizada quando dos esclarecimentos do amigo cientista DavideAirosa. Para Freire (2017, p. 93), “Seu nome parece carregar um traço de sua personalidade: a falta de astúcia, que é substituída pelo excesso de pausa, de tranquilidade”. Isso é comprovado quando percebemos que a personagem passou meses encomendando partes de uma arma que montou para usar em um atentado contra o Presidente (ou contra alguém de sua comitiva), mas teve o plano frustrado devido a uma bala recebida por um atirador de elite antes mesmo que tivesse podido atirar. Além disso, a arma que comprou era para matar passarinhos, conseqüentemente, não havia como obter êxito na única tentativa de fazer algo em prol de uma mudança na situação da cidade. PauloPausado simboliza todas as pessoas que sentem empatia pelos menos afortunados e estão conscientes da corrupção no seu entorno, mas estão acomodados demais para tentar fazer algo que realmente mude esse quadro.

O nome de RibeiroSecco simboliza os negócios que envolvem a privatização da água. RIBEIROS são pequenos rios, por conseguinte, podemos inferir que o nome RibeiroSecco alude ao fato de que as fontes naturais de Luanda estão secando em função da transformação em mercadorias. Quanto ao seu apelido DomCristalino, o próprio romance explica que essa alcunha foi-lhe concedida justamente devido ao seu envolvimento na comercialização de fontes de água; nesse caso, o termo “cristalino” é uma referência à própria água:

(...) RibeiroSecco, o homem a quem chamavam DomCristalino, por estar há muitos anos envolvido com questões aquáticas (...)

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

nesse aspecto e noutros, DomCristalino estava muito além do seu próprio tempo e há anos vinha fazendo movimentações políticas e jurídicas e tinha já conseguido privatizar montanhas com nascentes de alta qualidade e volumoso caudal, comprou vastas porções de terra justamente pensando no número de rios e riachos que as banhavam, sendo que assim, aos poucos, sem grande alarido, foi acumulando tantas ilhas de terreno que já se calculava que uma significativa parte do país, rica em água, estava em seu nome ou no nome de familiares que viviam sob o nepótico domínio

um bando de advogados, bem pago, estava há anos preparando o combate que DomCristalino estava prestes a vencer: a privatização da água em Angola, sendo que, e isto era um pressuposto desconhecido e simultaneamente incondicional, o grande Chefe teria que ser seu aliado (ONDJAKI, 2013, p. 154-155).

Entretanto, também é possível fazermos uma leitura irônica desse apelido. Segundo Souza (2017), “Dom” pode indicar sua posição social, já que é um título honorífico concedido a nobres e membros da realeza. Além disso, é válido destacarmos que, na ficção literária e cinematográfica, esse termo é muito utilizado para identificar chefes de famílias mafiosas. A ironia se faz presente em chamar de “Cristalino” um homem cujas ações são obscuras e repletas de subterfúgios.

Para Souza (2017), o nome de JoãoDevagar provém da sua habilidade de, aos poucos, convencer as pessoas a investir em suas empreitadas. Seu nome simboliza o modo como ele vai tentando subir na sociedade pouco a pouco através de amizades como a dos fiscais DestaVez e DaOutra. Todavia, esse nome também pode ser interpretado como irônico se considerarmos que “... JoãoDevagar atropelava as suas próprias ideias com frequência...” (ONDJAKI, 2013, p. 204). Ele é um homem empreendedor: abre um cinema no terraço do seu prédio, pouco tempo depois, funda uma igreja e logo em seguida decide investir em prostituição. JoãoDevagar é ágil nos negócios e não perde tempo em sua empreitada para ganhar dinheiro, mesmo que para isso precise recorrer a esquemas ilegais. Apesar de se considerar um “amigo do dinheiro”, quem realmente parece sustentar a família é a esposa MariaComForça.

CienteDoGrã é assim chamado por conta de sua obsessão por um carro: “Desorientado por vocação, acordava cedo para ter mais tempo de não fazer nada, e alimentava a obsessão de vir a ter um jipe americano GrandCherokee, os amigos batizaram-no ‘Ciente do GrandCherokee’ e rapidamente foi abreviado para CienteDoGrã.” (ONDJAKI, 2013, p. 23). Seu nome é irônico porque, segundo Freire (2017, p. 90-91),

Enquanto os pais são conscientes tanto de suas condições quanto das contradições e injustiças da sociedade em que vivem, o filho é “ciente” de um bem de consumo. CienteDoGrã, como grande parte da sociedade, não tem acesso a uma educação de qualidade que possa mostrar caminhos para percepção do gênero humano. No entanto, ele é envolvido por um sistema de incentivo ao consumo e aspira a uma vida fácil e prazerosa ao sucumbir à reprodução do sistema capitalista, representado pela inscrição do carro americano em seu nome.

Em outras palavras, “ciente” é um termo que designa alguém informado e consciente, mas Ciente é um jovem que almeja um estilo de vida não condizente com a sua realidade e que não está disposto a trabalhar para atingir seus objetivos, preferindo recorrer a uma vida de

crimes. DoGrã representa a sua obsessão por esse estilo de vida fácil, mas que não passa de ilusão.

O Cego, um idoso muito sábio e perspicaz, se revela uma das personagens mais observadoras do romance, apesar da cegueira física. De acordo com Tuan (2012, p. 28), “Um ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos. A informação potencialmente disponível é imensa. No entanto, no dia a dia do homem, é utilizado somente uma pequena porção do seu poder inato para experimentar.” Por não ser capaz de ver, o Cego desenvolve, de forma muito apurada, seus outros sentidos, principalmente o olfato e a audição, apreendendo o mundo diferentemente das outras personagens: “ – sabe, não são só de ver. há cores que eu sei na minha pele, nas minhas mãos. A vida tem muitos lugares...” (ONDJAKI, 2013, p. 57). Seu nome é irônico porque, apesar de não ser capaz de enxergar de maneira natural, seu modo de experimentar o mundo através dos outros sentidos o torna capaz de ver muito além daqueles que não são cegos.

O Esquerdista, como o nome indica, é alguém que acredita nas ideologias de esquerda, haja vista o discurso marcado pela nostalgia, por críticas ao sistema de governo atual e aos políticos e pelo desejo por uma sociedade mais justa. Ele está sempre carregando várias folhas de papel nas quais escreve um livro que nunca chega ao público. Seu nome, claramente simbólico, representa todas as pessoas que, como ele, ainda acreditam na possibilidade de uma sociedade utópica e lutam por ela seja por meio das palavras, seja por meio das ações.

Noé é o dono de um bar local conhecido como a BarcaDeNoé. Seu nome é uma clara alusão irônica ao seu homônimo bíblico. Enquanto o Noé do Antigo Testamento enfrentou um dilúvio causado pela ira divina, o Noé de *Os transparentes* precisou enfrentar um incêndio ocasionado pela ganância e irresponsabilidade humanas. O patriarca hebreu construiu uma arca suficientemente grande para abrigar sua família e um casal de animais de cada espécie existente, do mesmo modo o empreendedor angolano construiu um bar capaz de atrair e reunir diversas pessoas, principalmente os moradores do Prédio. Todavia, enquanto a arca era resistente e sobreviveu ao dilúvio, salvando, assim, todos os tripulantes, o bar não pôde proteger ninguém que buscou abrigo sob seu teto, porque foi rapidamente consumido pelas chamas. Nesse caso, a ironia é situacional ou observável. Segundo Camila Alvarce (2009, p. 25), esse tipo de ironia “corresponde justamente a coisas vistas ou apresentadas como irônicas. Trata-se da ‘ironia do ladrão roubado’, por exemplo.” Compreendemos, portanto,

que a ironia do nome Noé reside no fato de a personagem de *Os transparentes* viver uma situação completamente inversa àquela vivida pela personagem bíblica.

Paizinho, ironicamente, não é pai de ninguém e nem possui pais presentes; é um órfão oriundo do Sul de Luanda. Separado de sua parentela, encontra nos moradores do prédio uma nova família e se torna, de certo modo, filho de todos ali. Desenvolve um relacionamento de maior proximidade com João Devagar que é quem consegue a sua participação no Ponto De Encontro, programa que visa reunir parentes angolanos que foram separados pela guerra, e também é o primeiro a receber a notícia de sua morte. Ironicamente, mesmo que sua ida ao programa de televisão tenha surtido efeito e sua mãe tenha sido localizada, Paizinho morre antes de realizar seu maior sonho: reencontrar-se com ela. Assim como no caso do nome Noé, a ironia que envolve o nome Paizinho é situacional.

4.4 O incêndio enquanto efeito de catarse

O início e o final de *Os transparentes* narram o mesmo fato: um incêndio provocado pelas escavações em busca de petróleo. Do mesmo modo que acontece com outros episódios no romance, esse acontecimento está repleto de significados ocultos, entretanto o incêndio é um símbolo e não uma alegoria. A compreensão de seu significado é imediata, não necessitando, desse modo, uma exegese. Além do mais, não há uma inferência moral inerente ao simbolismo do incêndio.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 443), “o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e regenerescência.” Esse aspecto purificador é destacado pelo próprio autor em uma entrevista ao periódico *Expresso*:

... e se não fosse o incêndio, o que aconteceria? É uma entidade quase purificadora. Está tudo tão desorganizado que só um dramalhão poderia ocorrer. Era questão de ser a natureza a resolver. Foi através do fogo, poderia ser um terremoto, um tsunami. Também quero lembrar que muitas vezes as catástrofes “naturais” são culpa nossa, é isso que as personagens estão a dizer. (ONDJAKI *apud* DAMASCENO, 2016, p. 90).

É interessante destacarmos que não há um aspecto punitivo no incêndio, já que não atua como forma de castigo pelas ações mal planejadas dos políticos, e sim como consequência dessas ações. Além disso, compreendemos que, para que o incêndio possa agir como uma entidade purificadora, é necessário que primeiro atue como fonte de destruição.

Enquanto símbolo da destruição, o fogo “apresenta um **aspecto negativo**: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói....” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 443, grifo do autor). Podemos perceber esse aspecto na seguinte passagem:

a cidade estremecia a cada curva do fogo
os vapores do petróleo alimentavam as chamas e inventavam vulcões que exalavam línguas de fogo, a noite primeiro quis ser escura devido à falta de luz, depois reinventou-se num tom amarelo demasiado quente para ser vivido pela espécie humana, fugiram os seres que sabiam voar
tremiam todas as fundações da cidade, os mais antigos edifícios começaram a ruir, outros inclinavam-se para uma iminente explosão, botijas de gás e bombas de gasolina acenderam a noite de Luanda envenenando a cidade de fumos e odores (ONDJAKI, 2013, p. 389).

O fogo representa a destruição causada pela falta de escrúpulos dos governantes da cidade. Ele se expande de maneira rápida e letal, devorando tudo em seu caminho, do mesmo modo, os políticos luandenses agem tomando decisões que lhes beneficiam sem se importar com os prejuízos que podem causar à população. Todavia, a destruição possui um aspecto positivo: a possibilidade de recomeço, afinal, o fogo também é símbolo de regenerescência.

No final do romance, a situação política da cidade com toda a corrupção e as escavações promovidas pela CIPEL está tão caótica que uma intervenção através de uma catástrofe natural causada pela irresponsabilidade humana faz-se necessária. Dado os simbolismos inerentes ao fogo, compreendemos que o incêndio foi a escolha mais adequada para representar semelhante intervenção. Ademais, somente depois de tamanha destruição é possível recomeçar e construir uma nova Luanda, purificada de toda a corrupção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Angolana da década de oitenta difere dos outros períodos por ser mais eclética e começar a se preocupar com questões concernentes a uma estética literária angolana. Essa preocupação se solidifica na Literatura Angolana contemporânea por meio de seu anseio em revelar uma identidade própria através de suas obras. Nesse contexto, o trabalho de Ondjaki se mostra importante porque, ao ambientar suas narrativas no período de pós-independência, aborda assuntos relevantes para o cotidiano dos angolanos e visa valorizar as características sócio-histórico-culturais do seu povo. De modo mais específico, o romance *Os transparentes* é importante para o quadro literário atual por apresentar em seu enredo aspectos que ratificam a busca da Literatura Angolana contemporânea por reafirmar sua identidade. Entre esses aspectos destacamos a *oraturização* da língua portuguesa através das falas das personagens e a *remitologização* da literatura por meio de cenas que retratam o inconsciente animista presente na sociedade angolana. Além disso, esse romance também é significativo por abordar aspectos sócio-políticos imprescindíveis para se compreender a sociedade luandense atual.

Quanto à alegoria, essa revelou-se de suma importância para compreendermos a influência do romance no contexto sociopolítico e cultural da Angola contemporânea. Ademais, os estudos desenvolvidos por C. S. Lewis, João Hansen, Walter Benjamin, Antoine Compagnon, Edward Lopes e, principalmente, Flávio Kothe foram essenciais para que entendêssemos o desenvolvimento e a aplicação da teoria alegórica. Em função de a ideologia e as questões sociais serem aspectos muito presentes e relevantes no romance, Kothe foi particularmente importante para compreendermos como a alegoria pode ser usada como instrumento ideológico.

É importante ratificarmos novamente a existência de dois tipos de alegoria: as ornamentativas (que buscamos identificar no romance) e a interpretativa (que utilizamos para analisar as alegorias ornamentativas de *Os transparentes* visando compreender seus significados ocultos). Além disso, a alegoria é mais extensa que a metáfora, ocorre através de uma semelhança – o que a difere da ironia –, possui uma inferência moral e sua compreensão não é instantânea – características que a diferenciam do símbolo. Apesar dessas diferenças e através da leitura e análise de *Os transparentes*, pudemos observar que a alegoria pode ser utilizada em conjunto tanto com a metáfora quanto com o símbolo e a ironia.

Ressaltamos também que Odonato representa todas as outras personagens que frequentam o edifício LargoDaMaianga ou ali residem. A sua transparência literal atua como alegoria tanto para a sua transparência figurada quanto para a de seus amigos e para a da cidade de Luanda. Assim como a personagem, a cidade está esquecida pelos poderosos e fragilizada devido a anos de exploração. De certo modo, é como se Odonato fosse uma bandeira, conforme Ana Silva (2016), representando seus amigos e sua cidade. Esse fato fica ainda mais evidente com a aproximação do final do romance quando a perda de massa corpórea faz com que se torne tão leve que sua esposa precisa amarrar um fio em seu calcanhar e prendê-lo a algum móvel para que não saia flutuando.

Ademais, percebemos também que, no contexto mundial, não apenas Luanda, mas também Angola e África estão em estado de semi-invisibilidade, o que reforça a alegoria da transparência de Odonato. Logo, percebemos que há uma gradação nas transparências da obra que transcendem a figura de Odonato abrangendo outras personagens, o edifício em que mora, a sua cidade, o seu país e o seu continente. Levando em consideração que todas as transparências apontam para algo que vai além de si mesmas, deduzimos que esse conjunto de transparências converge para a maior de todas: a África.

Outra personagem alegórica em *Os transparentes* é a senhora Ideologia, que personifica o discurso de contestação tão importante para que os angolanos buscassem a sua independência de Portugal e por ela lutassem. A sua morte representa o fim dos sonhos e ideais da geração da Utopia. Ademais, o próprio modo como o romance foi construído é alegórico. De modo geral, a maioria das alegorias presentes em *Os transparentes* funciona como instrumento de resistência contra uma sociedade desigual e um governo corrupto.

Contudo, a alegoria não é a única figura de linguagem que se revela no romance. O incêndio, por exemplo, é um dos maiores acontecimentos do livro, posto que marca o início e o fim da narrativa e é também um símbolo que representa a purificação da cidade. É importante ressaltarmos que este processo de purificação é catalisado pela destruição causada pelo incêndio e este, por sua vez, ocasiona uma catarse que gera a possibilidade de regenerescência da cidade. Ademais, os antropônimos também são construídos de modo a representarem significados ocultos, porém são, sobretudo, simbólicos e irônicos.

Ao finalizarmos essa pesquisa, ressaltamos que os objetivos que inicialmente propomos foram alcançados com sucesso. Em um nível pessoal, ela foi importante porque nos deu a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre outra cultura, outro modo de ver o

mundo e de contar histórias. Entretanto, ao nos valermos de uma teoria de origem eurocêntrica em uma obra de origem africana, entendemos também que há elementos que são comuns a diferentes culturas como a necessidade de utilizar sentidos ocultos para se expressar e melhor se fazer compreender. Através da leitura de *Os transparentes*, percebemos ainda que a realidade luandense descrita no romance muito se assemelha à realidade de várias cidades brasileiras, o que gerou um sentimento de aproximação entre o pesquisador e o objeto de pesquisa culminando por favorecer o desenvolvimento dessa dissertação.

Em nível acadêmico, sua contribuição mais importante foi fazer uma releitura dos estereótipos que permeiam a Literatura Africana de expressão portuguesa e uma análise diacrônica dos conceitos de alegoria, estudando seu processo de formação e como é compreendida em diferentes sociedades e em diferentes períodos da história. Outrossim, essa dissertação contribuiu para explorarmos as relações entre alegoria, metáfora, símbolo e ironia e verificarmos como influenciam o trecho narrativo da obra. Percebemos com isso que estudar a alegoria, ainda que na contemporaneidade, é importante porque promove a compreensão de possíveis significados ocultos em uma obra e estimula o estudo do contexto histórico-cultural no qual foi produzida. Salientamos também que a origem cristã e ocidental da alegoria não influenciou negativamente a análise de *Os transparentes* sob o viés eurocêntrico, em função de a análise alegórica ter por princípio prezar pelo contexto do texto investigado. Nesse sentido, nossos estudos sobre Literatura Africana de expressão portuguesa e, mais especificamente, sobre Literatura Angolana foram fundamentais para que apreendêssemos e assimilássemos não só a cosmovisão africana, como o processo de independência angolana e o seu papel na conformação da cultura do país.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Pós-colonialidade e comunitarismo supranacional: eurocentrismo e novas perspectivas teóricas e críticas. In: **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. GARCÍA, Flavio; MATA, Inocência (orgs). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

ABRANCHES, Henrique. **Da mitologia tradicional ao universalismo literário**. Luanda: União dos Escritores Angolanos. Entrevista. Disponível em: < <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/379> > Acesso em: 07 de set. 2016.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2009.

ALEXANDRE, Manuel Júnior. Introdução. In: ARISTÓTELES, **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 13 – 64.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. **Entrelaçamentos discursivos na Literatura Angolana do pós-independência: história, etnicidades e estética**. Belo Horizonte: Nandyala: 2014.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUGUSTONI, Prisca; VIANA, Anderson Luiz. A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola. In: **IPOTESI**. Juiz de Fora, v. 14, n. 2, jul/dez 2010. P. 189 – 205.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: BENJAMIN, WALTER. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 182 – 258.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de estudo de Genebra**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

BORGES, Anderson. **Alegoria redimida em Walter Benjamin**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

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

CARROLL, Lewis. Através do espelho e o que Alice encontrou por lá. In: _____. **Alice**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. In: **Matraga**. Rio de Janeiro, n. 10, agosto 1998.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo Ateliê Editorial, 2005.

_____. O romance em Angola: a identidade entre a história e a poesia. In: **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. LEÃO, Ângela Vaz. (org). Belo

Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 373 – 405.

_____. Pontos para um estudo comparativo sobre aspectos e problemas da literatura em Angola e Moçambique. In: **Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia**. ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org.). Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CHAUÍ, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIZOOTTI, Antonio. **Pesquisas em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995.

COMPAGNON, Antoine. Alegoria e filologia. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 55 – 59.

DAMASCENO, Igor Lucas. **Somos transparentes porque somos pobres: A Luanda contemporânea em Os transparentes, de Ondjaki**. 2016. Dissertação (Programa de Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.

FERREIRA, Isabel. Entrevista concedida a Texto & pretexto. In: **Textos & pretextos: Angola – Poesia e Prosa**. n. 19. Lisboa: Edições Húmus, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio escolar do século XXI: o minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FLORES, Eiliko L. P. Alegoria e ironia: confrontos e convergências. In: **Revista Água Viva**. Brasília, v. 1, n.1, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: **Cadernos Cespuc de Pesquisa PUC-Minas**. Belo Horizonte, n.16, p.13-69, set. 2007.

FREIRE, Anna Isabel Santos. **A representação das personagens pobres em Os transparentes, de Ondjaki**. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília.

FREUD, S. Animismo, Magia e a Onipotência dos pensamentos. In: **Totem e tabu e outros trabalhos** (1913-1914). Edição Standard das Obras Psicológicas completas. Vol. XIII, 2006. p. 58 – 74

FROTA, Silvia Valencich. Os transparentes: identidades nacionais em exibição na Angola de Ondjaki. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 543-554, outubro/dezembro, 2016.

GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007,

Campos. **Anais** do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007. Edição em CD Rom.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. SAVIK, Liv. (org.). Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

JONAS, João Miguel Pinela Furtado. **O MFA e os Movimentos Nacionalistas Angolanos: do 25 de abril à independência**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Moderna e Contemporânea) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópoles: Vozes, 2013.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas Africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa, Edições Colibri, 2014.

LEWIS, C. S. Alegoria. In: LEWIS, C. S. **Alegoria do amor: um estudo da tradição medieval**. São Paulo: É, 2012. p. 55 – 120.

LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual, 1986.

MACEDO, Tânia. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. In: **Revista Crioula**. São Paulo, n. 5, maio, 2009. p. 1 – 32

_____; CHAVES, Rita. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola**. SANTILI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Vilibor. (orgs.). São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. (orgs.). Natal: Lucgraf, 2009.

KANDJIMBO, Luís. Breves reflexões sobre a geração das incertezas a geração literária angolana no período pós-independência (1980 – 2001). In: **Textos & pretextos: Angola –**

Poesia e Prosa. n. 19. Lisboa: Edições Húmus, 2015.

MATA, Inocência. A Literatura Angolana entre utopias e distopias: um percurso. In: **Textos & pretextos**: Angola – Poesia e Prosa. n. 19. Lisboa: Edições Húmus, 2015.

_____. Inocência Mata: a essência dos caminhos que se entrecruzam. (2009) Rio de Janeiro. Entrevista concedida à **Revista Crioula**. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/54948/58596> > Acesso em: 11 de ago. de 2016.

_____. **Ficção e História na Literatura Angolana**: o caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

_____. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: **Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de estudos de Ásia e África)**. Rio de Janeiro, Anais, 2000. Disponível em < bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf > Acesso em: 11 de ago. de 2016.

MARTINS, Gisele Pimentel. A dimensão do fantástico: a íntima transgressão em “A despedideira”. In: SILEL. **Anais**. Uberlândia, v. 3, n1, 2013. p. 1 – 11

NEVES, Cláudia Carvalho. **Ondjaki e os “anos 80”**: ficção, infância e memória em AvóDezanove e o segredo do soviético. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras). – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

_____. (2010) Entrevista concedida à Claudiney Ferreira para o programa **Jogo de Ideias** Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=PkiQ_ghMTvw > Acesso em 05 de nov. de 2017.

_____. (2014a) Entrevista concedida à Daniela Castro para **A Tarde**. Disponível em < <http://atarde.uol.com.br/cultura/literatura/noticias/1636138-sinto-falta-de-autores-negros-no-brasil-diz-ondjaki-premium> > Acesso em 05 de nov. de 2017.

_____. (2014b) Entrevista concedida à Mário Rufino para **O Planeta Livro**. Disponível em < <https://oplanetalivro.blogspot.com.br/2014/04/entrevista-com-ondjaki-diario-digital.html> > Acesso em 05 de nov. de 2017.

_____. (2009) Entrevista concedida à Ramon Mello para a **Saraiva**. Disponível em < <http://www.saraivaconteudo.com.br/materias/post/10079> > Acesso em 08 de jul. de 2017.

_____. (s/d) Entrevista concedida à Ricardo Palouro para a **União dos Escritores Angolanos**. Disponível em < <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/851-entrevista-a-ondjaki-a-capacidade-de-sobrepoe-a-boa-disposi%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0s-dificuldades-em-angola> > Acesso em 05 de nov. de 2017.

_____. (2013) Entrevista concedida ao programa **Umás Palavras**. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Yqi3ILpAtZc> > Acesso em 05 de nov. de 2017.

_____. (2013) Entrevista concedida ao programa **Roda Viva**. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=IJlIrqHFgFQk> > Acesso em 05 de nov. de 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na Literatura Africana: a estética do realismo animista. In: **Revista Estação Literária**. Londrina. v. 13, p. 268-281. jan 2015 Disponível em < <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf> > Acesso em 11 de ago. de 2016. P. 269 – 281

PEIXOTO, Carolina. **Por uma perspectiva histórica pós-colonial, um estudo de caso: A “descolonização” de Angola e o retorno dos “nacionais”**. Disponível em < <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2350> > Acesso em 03 de set. de 2017.

PEPETELA. A escrita como denúncia: entrevista. 2015. In: **Textos & pretextos: Angola – Poesia e Prosa**. n. 19. Lisboa: Edições Húmus, 2015. Entrevista concedida a Margarida Gil dos Reis e Marta Pacheco Pinto.

_____. **Lueji, o nascimento de um império**. São Paulo: Leya, 2015.

PEREIRA, Matheus Carvalho Soares de Aguiar. **Diversidade de libélulas (insecta: odonata) em área de vegetação natural no município de Barroso, Minas Gerais**. 2012. Monografia. – Universidade Federal de Lavras.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Do fragmento ao todo: modernidade, cosmopolitismo periférico e forma literária em Ondjaki. In: **Revista África e Africanidade**. n. 1, maio, 2008.

SILVA, Ana Claudia da. A cor desse fogo: literatura e conhecimento de mundo em Os transparentes, de Ondjaki. **Cerrados**. Brasília. n. 41, p. 119 – 131, 2016.

SILVA, Maurício. Identidade cultural e consciência nacionalista nas literaturas africanas lusófonas: uma introdução. **IPOTESI**. Juiz de Fora, v. 14, n. 2, jul./dez. 2010. P. 29 – 44.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. A literatura e a arte em Angola na pós-independência. In: **Conexão Letras**. Rio Grande do Sul, v. 8, n. 9, 2013. P. 9 – 21.

SOUZA, Renata Cristine Gomes de. **A distopia em Os transparentes**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós- Graduação em Estudos da Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

_____. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

VARGAS, Débora Jael R.; SILVEIRA, Regina da Costa da. O insólito na literatura e a cosmovisão africana. In: **LETRAS & LETRAS**. Uberlândia. n. 1, v. 30, p. 207-218, jan./jul. 2014. Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras> > Acesso em: 11 de set. de 2016.

< <http://edtl.fcsh.unl.pt/> > Acesso em 25 de jul. de 2016

< <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/barcelos/lenda-do-galo> > Acesso em 05 de fev. de 2018

< <http://www.kazukuta.com/ondjaki/> > Acesso em 5 de nov. de 2017.

< <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/premio-jose-saramago-2013-atribuido-1611412> > Acesso em 3 de jul. de 2016