

## **“QUEM ME DERA SER ONDA”: A INFÂNCIA E O RISÍVEL NUMA LEITURA DE ANGOLA PÓS-COLONIAL**

**Elisangela Silva HERINGER**  
**Universidade Federal Fluminense**  
**E-mail: e\_letras@yahoo.com.br**

**Resumo:** O presente artigo visa perceber como o autor Manuel Rui, por meio de personagens infantis, forja uma narrativa que, num jogo especular, retrata uma tensa Angola pós-independente. Utilizando mecanismos que sustentam um riso questionador problematiza, ironiza e interroga a nova estruturação social do país, por meio, sobretudo, das falas e ações das crianças que protagonizam a novela “Quem me dera ser onda”.

**Palavras-chave:** infância, riso, sociedade, pós-independência

Pode parecer redundante iniciar a minha fala resgatando a relação entre o fazer literário e o desenrolar histórico de uma nação, sobretudo quando se pensa nos países africanos de Língua Portuguesa em que a relação entre a Literatura e a História da nação se fez tão intensa e determinante. Embora assim pareça, opto por entrelaçar os fios do discurso histórico e ficcional num texto em que se pretende construir um esboço analítico de Angola no período imediatamente posterior à independência a partir da novela “Quem me dera ser onda”(2005). Para tal, convoco o pensamento de Antônio Cândido: “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”( CANDIDO, 2010, p. 29). Partindo dessa concepção, podemos pensar a produção de Manuel Rui como uma representação especular da sociedade angolana no pós-independência. Apropriando-se de questões da realidade empírica – servida de alimento à matéria ficcional – o autor angolano mescla ficção e elementos oriundos de uma leitura social numa narrativa questionadora.

Na relação já tão esmiuçada entre a sociedade e o fazer literário cabe ainda, à análise aqui proposta, uma contribuição de Nicolau Sevcenko, que ao considerar a literatura como missão, diz que ela propõe “a avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes no seio de uma determinada estrutura social.”(SEVCENKO, 1995, p.20) É dessas constantes tensões observáveis na (re)configuração da nação angolana após a sua independência política que a narrativa desenvolvida em “Quem me dera ser onda” se nutre e em torno das quais se desenvolve. Num espaço narrativo marcado por sonhos, esperança, perdas, utopias, distopias e violências simbólicas, o autor ficcionaliza e problematiza a nação nascente.

A escrita de Manuel Rui, segundo Carmem Lucia Tindó Secco (2008), se constrói no intercâmbio da denúncia social da opressão e da elaboração estética. Na ficcionalização de uma infância em Luanda pós-independente, misturada a risos e questionamentos, os dramas observáveis na nova estruturação social ganha destaque na novela do autor. Trabalhando com o sentido das palavras, por ora jogando com elas, desafiando as potencialidades e as especificidades dos mecanismos do risível, criando personagens densos marcados pela simbologia que carregam, uma cartografia dos problemas sociais e políticos de Angola pós-

1975 nos é apresentado, sobretudo, por intermédio das personagens infantis.

A infância representada na novela de Manuel Rui está ligada à revisão e à crítica dos ideais revolucionários que outrora alimentaram a luta pela descolonização e a sua aplicação (ou não) na sociedade pós-independente. A criança desenvolvida na narrativa “Quem me dera ser Onda” é detentora de um olhar crítico e de voz questionadora da realidade experimentada no pós-independência e tomada como realidade ficcional. A infância vai estar vinculada ao passado revolucionário, dialogar com ele, mostrando a sua descontinuidade. Porém, vai ser, ao mesmo tempo, alimentada por ele. Convém pensar, para a análise da obra, o papel atribuído a essa faixa etária como um elemento que aponta para o novo, para a esperança, para a criação, numa das energias revolucionárias do passado recente. Na ficção de Manuel Rui, as crianças analisam o presente imediato e futuro que se desenhava com a independência política da nação. O novo que simbolizariam só teria sentido e eficácia a partir do momento em que a criticidade, a capacidade de observação e o senso questionador que possuem fossem tomados como exemplo a ser seguido pela população e pelos representantes do poder.

Sobre a representação da infância em produções literárias, Laura Padilha afirma que “[a]o plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado, pactuando assim com o sonho utópico”(PADILHA, 2007, p.178). Os meninos de Manuel Rui percebem a fragmentação da nação e, a seu modo, revisam e questionam a organização social e o poder instituído, demonstrando a necessidade de reativar a rebeldia contra as estruturas opressoras na nova configuração política.

Para dar aos seus personagens infantis o viés questionador e revisor da realidade vivenciada na nova nação, o autor se vale de estratégias discursivas e ideológicas relacionadas à comicidade e ao riso. Utilizando, sobretudo, os recursos da ironia e da paródia – como forças motrizes para a tessitura dos questionamentos propostos –, um riso provocador ecoa pelas e nas ações e falas das crianças. Esse risível é convocado como uma forma de “redenção do pensamento”<sup>1</sup>, na intenção de superar um discurso – político e ideológico – que não se efetivava na prática e mostrar as incongruências observadas nas lideranças do povo. O poder legal institucionalizado e o escolar vão ser alvos constantes do riso paródico e irônico.

Mas, para problematizar a nação, expondo as suas falhas e feridas, por que optar pelo riso? Em quê o risível pode contribuir para revelar as dores sociais? A escolha do riso como elemento questionador se pauta na sua capacidade de conduzir à reflexão e à subversão de dogmas e práticas, de conceitos e de discursos petrificados no seio social. Esse risível não é uma forma de escapismo, mas, ao contrário, uma força capaz de revelar as coisas de maneira não-convencional ou de dizer o indizível. Para Verena Alberti, “[o] riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena.”(ALBERTI, 2002, p.12) O risível conduziria a uma leitura além do narrado, ultrapassando as fronteiras de pensamentos recorrentes e de certezas anunciadas.

Segundo Henri Bergson (2004) para compreender o riso é preciso colocá-lo no seu seio natural, ou seja, na sociedade. O que nos faz rir em uma situação narrativa é a relação que se estabelece entre o universo ficcional e o real. Para o estudioso em questão, esse riso deve ter uma significação social, devendo levar o leitor a (re)pensar a ficção na realidade. Na novela analisada, por meio de situações e ditos que evocam o riso e o humor, o não-dito ou

---

1 -Verena Alberti, 2002, p. 11

não-questionado vai ser posto em evidência, expondo ficcionalmente a nação pós-75.

Considerando a relação entre o riso, o homem e a sociedade que os abriga, Bakhtin, no estudo sobre o riso no Renascimento, afirma que

o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente. (...) somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. ( BAKHTIN, 2010, p.57)

Transpondo o pensamento bakhtiniano para a nossa análise, percebe-se o valor atribuído ao riso como instrumento capaz de permitir uma leitura mais completa do homem, do seu mundo e da sua história. Por meio de algo que poderia soar como o não-sério, a seriedade se manifesta e revela os espaços do indizível e do impensável.

O recurso narrativo de se propor revelar e questionar a “verdade” pela voz do infante e pela utilização dos mecanismos do risível poderia negar a credibilidade do dito e do revelado, ao julgar essas formas enunciativas como detentoras da incapacidade de apreensão e análise da realidade social. No entanto, o que se observa na escrita de Manuel Rui é o desvelamento das estruturas e falácias do discurso dos poderes e a revelação da problemática social por meio da interação entre voz infantil e riso.

A primeira cena da narrativa já aponta para o caráter risível sob a qual a mesma vai ser desenvolvida. Na incompatibilidade dos elementos apresentados, um riso, que nasce da união do incompatível, nos convida à leitura: um porco sendo conduzido vivo num elevador para viver clandestinamente num apartamento no sétimo andar na cidade de Luanda, provocando contendas entre as autoridades do prédio e a família de Diogo. Relatada a cena risível inicial, uma série de outras situações humoradas e cômicas vai ser construída na narrativa durante a manutenção e engorda do animal no prédio. Nesse ínterim, da chegada à data marcada para a morte do animal, o porco e as crianças – a saber: Zeca, Ruca e Beto – protagonizam cenas divertidas em vários espaços da cidade de Luanda. Muitas das cenas humoradas assim o são não como resposta fisiológica por algo que nos soa cômico, mas pelo exercício crítico sugerido, numa relação entre o real e o ideal. O humor que acende a fogueira da reflexão crítica.

Sendo a instância que carrega em si o novo, a subversão às regras impostas, as crianças logo se familiarizam com o animal e deixam de vê-lo como uma variedade alimentícia em época de escassez de gêneros. Nutrem por ele afeto e, na tentativa de salvar o amigo da morte programada para o carnaval, promovem uma revisão dos ideais revolucionários propagados na luta pela descolonização. Na luta nova que travam, revelam o esvaziamento das falas, do discurso e dos sentidos de palavras de ordem das autoridades do prédio, metonímia da nação angolana.

Assim como o porco nomeado de “Carnaval da Vitória” carrega em si uma série de questionamentos – acerca da simbologia atribuída ao próprio nome – os filhos de Diogo e o colega configuram-se como símbolos da inquietude e da transgressão. E também da revolução, conforme defende Maria Luzia Scher Pereira, “[n]as obras de Manuel Rui, os personagens fizeram e fazem a revolução, participam a seu modo da reconstrução do país” (PEREIRA, 2007, p.98). Uma revolução promovida pelo caráter lutador e inquietante dos

meninos e marcado pela comicidade das suas ações e falas.

As mais recorrentes cenas que incitam o riso promovidas pelos meninos se dão perante às autoridades e o poder institucionalizado que representam. A primeira representação de poder ridicularizada é a do fiscal, no início da narrativa, incumbido de identificar e prender o porco que vivia na casa de Diogo. A cena que relata o encontro dos meninos e o agente da fiscalização é marcada pelo riso que emana do jogo de sentido das palavras. Quando o homem responsável pela fiscalização pergunta onde está o animal, os meninos respondem que o único porco que tinha ali era ele mesmo.

Além da situação de afrontamento verbal ao poder representado pelo fiscal xingamento, ele é ludibriado pelas crianças e passa a ser perseguido no prédio sob a alegação de que era um ladrão – estratégia ardida pelos irmãos. Esse episódio demonstra que aos pequenos é atribuído a esperteza e a vivacidade, enquanto à figura representante do poder é marcada pelo engano e despreparo. A cena em que o fiscal convertido em ladrão é agredido e perseguido merece um riso compartilhado.

\_ Bandido! Seu bandido, o dendê é a minha sogra que manda de Ambrizete só para a gente comer e ainda dar aos amigos. Fora daqui. – E a primeira coisa que apanhou foi uma frigideira. O fiscal abaixou-se instintivamente, a frigideira bateu na parede mas a dona tomou da vassoura e o homem fugiu de raspão porta a fora(...) (RUI, 2006, p.10)

Não se ri apenas pelo jogo imagético proposto na leitura, mas principalmente porque o alvo da situação embaraçosa e do riso, por consequência, é uma autoridade, um representante do poder que se mostra com contornos grotescos e risíveis.

No embate entre a infância e o poder, sempre posto em questionamento, a ironia e o humor ditam o tom. O episódio em que os meninos corrigem a escrita (e questionam a lei) de Faustino e Nazário, autoridades do prédio, marca as transgressões, os questionamentos e as reflexões propostas pelas crianças. O cartaz que encontram na entrada do prédio é uma afronta ao Carnaval da Vitória – seu amigo – e ao desejo revolucionário que as crianças carregam em si. Com letras vermelhas num papel amarelo, a pretensa lei determinava:

1º Porque é preciso resolver os problemas do povo deste prédio:  
2º Assim é que: está proibida a habitação no seio do mesmo de animais porcos çuínos.

Produção, Vigilância, disciplina  
Nazário e Faustino  
Abaixo a reacção  
A luta continua  
A vitória é certa!

\_ Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com esse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano de criação da Assembleia e Congresso Extraordinário do Partido!

\_ Onde isto chegou! – Nazário falava com a mão direita a ameaçar a chapada –, miúdos a mandarem bocas nos mais velhos. Se não fossemos nós

vocês tinham nem independência nem escola.

\_ Mas em que guerras é que o camarada combateu, se mesmo quando esteve a fenelá basou de casa e só veio quando acabaram os bombardeamentos?

Nazário não respondeu ao arreganho de Zeca. Emendou primeiro a palavra suíno. Depois, com letras pequeninas, encavalitou pelo *Poder Popular*, mas no fim das assinaturas já não havia mais espaço e também não dava para antecipar disciplina a vigilância.

\_ É melhor fazer uma coisa nova, camarada Nazário – insinuou Ruca.(RUI, 2005, pp.15-6)

Diz Lélia Parreira Duarte, sobre o riso, que a sua “função emancipadora será [...] a de desmistificar a ideologia dominante”( DUARTE, 2006, p.57) Na correção indicada pelas crianças, revela-se que o discurso ideológico, alicerce das lutas revolucionárias, se esvaziava, perdia tónus. O sentido individual primava sobre o coletivo e os mais velhos que detinham a vivência maior sabiam menos do que os miúdos. As crianças lembravam pelas suas palavras corretivas a corrupção do sistema e a utilização de “slogans” vazios. A primeira frase do cartaz poderia sugerir o espírito de coletividade, de resolução de problemas sociais que as autoridades verificavam naquele espaço social, mas o que se observa é um discurso infértil uma vez que a preocupação era com o porco e não com a escassez de água e alimentos – gênero de primeira necessidade – aludida várias vezes na narração. Os “problemas do povo” não eram do povo, mas de uns poucos incomodados, que detinham, no entanto, o poder de criar normas que visavam seu próprio beneficiamento.

Na irônica cena, o choque de gerações fica evidente. As crianças satirizam o discurso político e evidenciam a fragilidade deste e das leis promulgadas, a exemplo da lei de improviso de Faustino e Nazário. A debilidade jurídica ou ainda a utilização de preceitos legais em proveito próprio por parte das forças detentoras do poder ganham destaque no questionamento dos meninos. Para eles o pelo “Poder Popular” fora excluído da feitura da lei e também da obtenção de benefícios. A comicidade pulsa na expressão “Poder popular”. Enquanto analogia com o real, o popular fica esquecido da tomada de decisões, é deixado de lado. Os ícones do poder, que são representados pelo juiz e Nazário, simplesmente ignoram isso. A inclusão de “deste prédio” reforça a ausência de sentido coletivo na lei criada, já que a abrangência do seu enunciado ficava restrita apenas àquele espaço físico. O caráter questionador das crianças apreende, no discurso da pretensa lei, as ironias do escrito e a falência do sentido de coletividade e de justiça, numa clara alusão à falência da empreitada revolucionária e utópica num cenário maior que é a própria nação.

Quando os meninos questionam a verdadeira participação de Nazário nas lutas de libertação, põe em evidência o fato de que quem agora dita leis tem um passado pouco revolucionário, como fica aludido pela ordem das palavras (de ordem) que são corrigidas pelas crianças. A sugestão dada por Ruca de que era necessário “fazer uma coisa nova”<sup>2</sup> simboliza, numa leitura mais ampla, mudar não só o cartaz, mas a relação entre os poderosos e a sociedade como um todo, de modo totalizante e igualitário. Não cabem correções paliativas ou palavras introduzidas num discurso corrompido, é necessário escrever de novo para que o texto chegue a todos e os benefícios também.

---

2 -RUI, Manuel, 2005, p. 15

Zeca e Ruca escarnecem do escrito como da representatividade dos vizinhos que detêm o poder. Na sequência do episódio do cartaz, novo embate entre eles:

Nazário arrancou o cartaz, virou-se e, ao reparas no saco de plástico cheio de restos, ficou ainda mais raivoso.

\_ Pra que é isso que vocês levam no saco? Comida de porco, é?

Zeca já tinha a porta do elevador aberta e dedo no botão do sétimo.

Ruca agarrou no saco e, já dentro do elevador esclareceu:

\_ Parece que pai convidou o camarada Faustino para jantar.

\_ Filhos da puta! (RUI, 2005, pp.: 15-16)

A quebra da hierarquia se efetiva numa voz humorada e risível, e aos meninos cabe ser a voz que ousa questionar – ou ironizar –, brincar com o poder cristalizado nas figuras dos poderosos do prédio. Eles são os únicos que, sem rodeios, ousam dizer o que pensam, expondo o despreparo, o desmando e a incompetência dos que deveriam orientar a organização do país. Pela voz irônica das crianças, verdades camufladas são denunciadas e novas e reais verdades anunciadas e enunciadas.

Para que as possíveis leituras do dito no interdito se efetivem é necessária a compreensão do sentido irônico das palavras utilizadas e da situação descrita. Para Lélia Duarte, a percepção da ironia “se fará principalmente pela intuição, pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências. (DUARTE, 2006, p.38). A segunda exigência para o entendimento do discurso em que opera a ironia é que o leitor seja um copartícipe do texto, uma vez que, segundo Lélia Duarte, a ironia “será uma realização conjunta de autor e leitor” (DUARTE, 2006, p.38), um convite à participação deste. A utilização dos recursos irônicos na literatura

busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de engano dos quais deverá, eventualmente, participar. (DUARTE, 2006, p.19)

Esse leitor ativo conclamado percebe que a ironia da fala não está relacionada às figuras de Nazário e Faustino individualmente. A crítica não é situada na micro, mas na macroestrutura. As crianças não ridicularizam o cartaz em si e nem os adultos – enquanto representações únicas e individuais -, mas a estrutura social do país que representam: o poder instituído que é falho e as leis de improviso que servem apenas a casos particulares.

Como uma prática que observam no cotidiano, os meninos se valem das leis de improviso para tentarem manter “Carnaval da Vitória” vivo. O pai Diogo farto de comer peixe, anseia a chegada do carnaval para poder variar a sua fonte alimentar. Como bons combatentes, os meninos vão criar ardis para manter o animal vivo e livrá-lo da sina de virar torresmo. Eles descobrem que um funcionário do hotel – onde adquiriam o alimento oferecido ao porco e que se baseava em “panados, saladas mistas, camarões, maioneses, lagostas, bolo inglês, outras coisas sempre a variar.” (RUI, 2006, p.17) - disponibilizava aparas de carne para cães e confabulam uma estratégia para conseguir carne de melhor qualidade para levar ao pai em substituição ao peixe. Utilizando de artimanhas, roubam uma folha timbrada na casa do

juiz Faustino e criam um requerimento que determinava:

Tribunal da Comarca de Luanda – 2ª Vara  
Para cães policiais da cadeia do Tribunal peço aparas cruas de carne. Mande-me pouco sebo. São cães estatais, come todos os dias.  
Saudações revolucionárias  
Faustino  
( Juiz)  
(RUI, 2006, p .44)

Na criação do requerimento forjado por mãos infantis, mostra-se, novamente, a fragilidade das leis, o favorecimento do que é do Estado e, por meio de uma ironia ácida, a distinção entre a situação alimentar da população e a dos cães estatais. A preocupação governamental com a qualidade da carne oferecida a seus cães contrasta com o desejo de Diogo em variar o seu pobre cardápio. O riso indignado nasce no leitor ao lembrar que a base da alimentação do povo era o peixe e que, no entanto, os cães estatais comiam carne todos os dias. O sentido irônico pulsa nos termos “estatais” e “saudações revolucionárias” presentes no requerimento. Além da dissonância com relação à alimentação, percebe-se a perda de sentido e esvaziamento dos termos “camarada” e “saudações revolucionárias”, por exemplo, anunciadas a ermo e sem o propósito ideológico que tinham em seu nascedouro.

Conforme afirma Leila Parreira Duarte a

ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes e pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não tem sentido único e fixo, mas podem variar conforme o contexto. (DUARTE, 2006, p. 22)

A criação de leis num jogo de beneficiamento se torna um *leitmotiv* na obra, marcado pelo riso parodizante, que demonstra o vazio do texto parodizado, segundo Vladimir Propp (1992) Diogo por um tempo ficou satisfeito com a oferta de carne, mas logo se enfadou, exigindo dos meninos nova ação para a resolução do problema que tinham. Novamente, se valem da criação de novo requerimento, que, pela exposição do motivo: “Os cães aborreceram carne de importação.”( RUI, 2006, p. 48), suscita novo riso no leitor e novas reflexões sobre a organização social de Angola e a relação entre o governo e a população. Na equação que assim se apresenta:muito para aquele e pouco para estes.

Conhecedores das relações de poder impostas à população, reconhecendo que a utilização de determinadas palavras e/ou referência a determinadas pessoas significam sucesso na empreitada, os irmãos fingem que o porco pertence a uma autoridade quando este foge para a rua e eles precisam recuperá-lo.

Então Ruca falou num ó-dê-pê:  
\_ Camarada chefe. O meu pai que é ó-dê-pê foi quem me mandou levar o porco em cada do camarada ministro. Fugiu, aqui a corda.  
\_ Xê, camaradas! O porco tem dono – avisou o ó-dê-pê com a cataba levantada. (RUI, 2005, p. 24)

A mentira que ligava o porco ao camarada ministro adquire contornos de verdade, mesmo quando enunciadas pela voz infantil propondo que, com relação à autoridade e a seus pertences não há o que se discutir. Se o ministro possuía um porco enquanto a maioria da população amargava o “peixefritismo” esse fato não era questionável. A alienação social era latente e o humor vem, na narrativa, potencializar essa situação, sobretudo quando convoca para a trama ficcional uma fala de personagem inominada: “Não é nada de ministro, se fosse não ia a pé” ( RUI, 2005, p.24). Sendo o porco propriedade do governo não seria de estranhar que tivesse acesso a coisas que a população em geral era negado.

A alienação social alimenta o riso irônico na narrativa. A figura do pai Diogo carrega em si esse risível ligado ao seu caráter alienado. Quando o porco é inserido no apartamento, inadaptado, ele grita muito e para calar o animal e não ser importunado ou descoberto pelos vizinhos, a família acalma os gritos do suíno com música. A princípio utilizavam o rádio e em seguida colocam-lhe um fone no ouvido porque o som alto incomodava a família.

Diogo ligou no rádio, pegou o auscultador pequenino na outra extremidade, meteu na orelha do porco colando seus tiras de adesivo como se fosse um penso. “Carnaval da vitória” permaneceu como que anestesiado.

\_ Conquistas da revolução! – rejubilou Diogo de braços abertos. \_  
Estás politizado! Isto é que a comissão de moradores devia ver.

\_ Mas assim nós nem sequer podemos ouvir o noticiário.

\_ Porra, Liloca! Merdas da pequena-burguesia. Querem o céu e a terra. O capitalismo e o socialismo. Música e carne de porco sem sabor a peixe. Então liga o teu ouvido na outra orelha do porco.

E a partir daquele dia, por inventiva de Diogo, “carnaval da vitória” passou a ser o ouvinte mais contínuo da rádio nacional.” ( RUI, 2005, p. 19)

Além da imagem mental construída pela leitura e que suscita o riso, esse se manifesta também na fala alienante do pai que não conseguia perceber o que era ser politizado nem perceber a real problemática da nação, o que contrastava com a consciência crítica dos filhos. Num reforço do seu descompasso com a visão crítica dos filhos, quando aparece carne em seu prato, diz que bastou mudar o ministro para aparecer carne e, quando o que chega é carne de porco, afirma:

\_Carne de porco! Eu não dizia? É o ministro que está a mudar as coisas. Mobilizou a porcagem que anda por aí a vadiar. Se todo o governo fosse assim não faltava cerveja.

\_ Pai, interveio Ruca –, mas a camarada professora disse que é preciso é mais milho e mandioca para o povo das províncias e que lá no mato nem chega cerveja.

\_Diz na professora que isso é maka de campesinato, eu sou revolucionário da cidade. ( RUI, 2005, p.50)

Através desse personagem, o despreparo para viver a nova realidade social instaurada com a independência. O papel a ser exercido pelas lideranças governamentais não era compreendido nem por elas mesmas e nem pela população. O sentido de coletividade se esvaia na divisão entre a cidade e o campo. A unidade defendida pelos ideais revolucionário e

a luta se transformava paulatinamente em pequenos confrontos de interesse pessoais. Diogo, assim como os representantes do poder, fazia uso de termos do ideário revolucionário, mas o fazia a ermo, desprovido de sentido. Cabia aos meninos confrontar com as suas vozes, a fala esvaziada dos adultos.

Na leitura crítica da sociedade observada em “Quem me dera ser onda” não foram só a fragilidade e a improvisação das leis e sua incapacidade de ver os anseios e necessidades da população que emergem da trama ficcional. Outros espaços de relevância de estruturação e construção de novas realidades social também foram ironizados. A escola foi outro *locus* escolhido para a atuação crítica das crianças. Numa proposta de redação, cujo tema era a realidade local, os meninos, bem como seus colegas, escolhem a figura do porco como elemento representante do seu mundo real. A escolha fora incompreendidos pelo poder institucionalizado da comissão do concurso.

Acho que pode tratar-se de um caso de inadaptação(...)

\_Mas como é possível? Se foram dadas directrizes quanto aos temas?  
– considerou o coordenador. – Não se compreende. Se no ofício eram orientados no sentido de motivarem as crianças para escreverem sobre os problemas do povo, exaltação dos valores ideológicos, etc., como é que uma professora escolhe para um concurso deste nível uma redação sobre um porco? (RUI, 2005, pp. 30-31)

Memmi (1977) relata que nas escolas do colonizado no período colonial nada era pertencente ao seu real, a história não era a dele, a memória não era a sua. Com a independência, os nacionalistas acabaram por criar uma escola que a exemplo da antiga – a dos colonizadores – também não promovia a liberdade de expressão, além de não permitir que se falasse da realidade local de forma espontânea. Isso explica a não-aceitação da presença do porco nas produções textuais quando o que se queria era a evocação do problema do povo e a exaltação dos valores revolucionários. A ironia se faz presente na atitude dos professores – menos a da professora – e na sua incapacidade de entender a alegoria do porco como um retrato do homem local. O porco não era um elemento estranho à realidade de inadaptação, de exclusão, de cerceamento de liberdade: ele era a materialização de todos esses elementos, ele era o homem angolano perdido no esfacelamento dos sonhos da revolução.

Ruca e Zeca construíram a analogia entre a situação social em que viviam no seu país com a vida no porco no apartamento, não compactuando com as definições da comissão do concurso. A redação marca o descompasso entre as expectativas dos governantes nacionalistas e os homens do povo. Para os primeiros, o seu projeto que desenvolviam na “nova” nação era uniforme, mas, a realidade das crianças revelava a deformidade que se efetivava.

Sendo donos da pena com a qual propunham a revisão das práticas operantes na sociedade, os meninos utilizam, como outrora na histórica política e literária africana, as letras como uma arma. Uma arma de denúncia e também como elemento de reflexão acerca da realidade social. No entanto, as autoridades escolares não entendem a revolução orquestrada no pensamento infantil e nem no papel da escola na nova configuração política da nação.

Na redação apresentada no concurso, o autor através da personagem Ruca joga com o sentido das palavras “reaccionário” e revolucionário:

O meu pai é um reaccionário porque não gosta de peixe frito do povo

e ralha com minha mãe. Ele é que é um burguês pequeno mas diz que carnaval da vitória é um burguês. Por isso lhe quer matar só por causa de comer a carne. Carnaval da vitória é revolucionário porque quando meu pai bateu em mim e no meu irmão Zeca ele lhe quis morder. Nós não vamos deixar matar carnaval da vitória porque a luta continua e o responsável da comissão de moradores não sabe as palavras de ordem que os pioneiros é que lhe ensinam. (RUI, 2005, p.30)

Se o pai assume uma face antidemocrática, por causa do *peixefritismo*<sup>3</sup>, pensando só em si, o animal, em contraste, assume uma atitude revolucionária, lutando pelos seus ideais: no caso, a defesa de seus amigos. Observa-se um esvaziamento semântico das palavras de ordem revolucionária e uma inversão de agentes. As palavras ganham sentidos ofensivos sem nenhum compromisso ideológico ou ético. Tornam-se xingamentos, perdendo sua função referencial.

A face antidemocrática do pai é marcada pelo vazio dos termos de ordem revolucionária que profere, criticava o autoritarismo, mas agia igual, contrastando com o idealismo dos filhos. Eles pretendem não deixar morrer o porco e o seu o caráter simbólico: a analogia com o homem e a sua representação histórica de luta e vitória contra o opressor. A utopia em salvar o porco – ou o que simboliza – aproxima os meninos dos adultos que, outrora, lutavam pela independência angolana.

Sobre esses meninos, Laura Padilha diz que

[e]m *Quem me dera ser onda*, onde os principais personagens são três meninos – Beto, Ruca e Zeca – que, na nova sociedade, deixam de representar os pequenos e atentos ‘guerrilheiros’ (...) para encontrarem, na defesa da vida de um porco, Carnaval da Vitória, o oprimido, o motivo para desafiar as imposições dos dominadores.(...) No narrado, de novo a consciência crítica e a sabedoria não mais pertencem aos mais velhos da comunidade – os pais dos meninos, os responsáveis ou líderes do edifício onde vivem, os dirigentes educacionais, etc.–, mas aos mais novos, empenhados na luta pela manutenção dos antigos ideais que, no presente, parece esquecido. (PADILHA, 2002, p.53)

A presença das crianças como vozes revolucionárias, subversivas e inquietas deduzem, por meio da ironia e do humor, uma estagnação dos ideais que outrora motivaram a revolução ocorrida no país. Revelam as falsas aparências do revolucionarismo da pequena-burguesia. Eles assumem a alcunha de subversores que “vão desconstruindo a fachada de aparências em que se transformou a prática política, sobretudo pelo esvaziamento do discurso que a sustentam.” (PADILHA, 2002, p. 54), mas que, acima de tudo, são revolucionários e lutam por seus ideais.

Segundo as palavras de Manuel Rui, as crianças “representam a desilusão com o sistema, com o socialismo. Elas são as marcas da injustiça social.”<sup>4</sup> Quanto mostram as

3 - Termo que alude ao fato de a base alimentar do angolano residir no uso do peixe frito. Percebe-se, no termo, as palavras de ordens dos revolucionários: socialismo, comunismo, marxismo por detrás do termo.

4 - Parte da entrevista concedida por Manuel Rui presente na íntegra na tese “Palavra: uma arma eficiente de denúncia e luta pela construção da identidade. Uma leitura de Regresso Adiado de Manuel Rui.”Disponível em :<[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13432@1](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13432@1)>

fragilidades do sistema, que regem a nova estrutura social e política de angolana, revelam as fissuras da utopia que outrora guiavam as lutas pela libertação do povo angolano.

Na cartografia dos problemas que Manuel Rui nos apresenta em “Quem me dera ser onda,” cabe ainda pensar que a violência simbólica se fez marcada. A falta de estrutura (o telefone quebrado, água escassa e os alimentos igualmente minimizados) mostra a situação precária da população, fruto da má administração local e ainda resquícios dos constantes conflitos que maculavam a nação. A escola e a família são sinalizadas como instâncias repressoras e cerceadora: uma do pensamento crítico e a outra dos afetos.

Mesmo para falar de um episódio de violência física contra os meninos, o autor angolano se valeu do humor. Como punição por terem levado o porco para a escola e esse ter fugido para a rua, o pai lhes aplica uma surra, expondo seu autoritarismo e a incompreensão diante das atitudes transgressora e inovadora dos filhos.

Diogo não escondia o nervoso, foi ao canto da varanda, pegou numa correia velha e começou a desancar nos miúdos. Liloca arrepiada.

\_ Pra quê mais bater? O porco voltou, Diogo.

\_ Voltou por sorte e estes gajos se não aprendem agora um dia param na cadeia.

Os miúdos pareciam resistir só com a raiva, chorando e soluçando baixinho, o que zangava ainda mais o pai, que redobrou os golpes.

Então Ruca deu em sofrer alto:

Eu não sou bandido, eu não sou bandido.

\_Liloca, levanta o rádio.

A mulher hesitou um instante até cumprir a ordem do marido.

Ouvia-se uma mistura de choro, gritos e músicas quando “carnaval da vitória” se empinou e grunhiu forte tentando morder a perna de Diogo, que reagiu:

\_ Espera que eu te digo. Quando chegar o carnaval tiro-te a fala.

Mas o porco teimou em berrar tão alto como nunca fizera, até os miúdos baixarem o choro quando o pai lhes parou de bater.” (RUI, 2006, p. 27)

O revide do porco dá ao leitor uma sensação de justiça que não percebemos no decorrer da narrativa e um riso vitorioso esboça em seu rosto. Se antes, tudo parecia voltado para a injustiça ou a não-justiça, é na figura de “Carnaval da Vitória” que ela se materializa. Ele talvez seja um dos poucos personagens que coaduna com a face revolucionária das ações e falas infantis.

Humorismo, ironia, paródia, alegoria. Recursos que revelam, pelo trabalho com a linguagem, a problemática instaurada na nação na pós-independência. Pelos olhos das crianças, o desnudar da situação de distopia e esfacelamento de sonhos de uma sociedade mais justa e coesa, mas também da recuperação e manutenção do espírito revolucionário e utópico. Para Maria Geralda Miranda,

[a] luta dos meninos, sem dúvida, é a resistência aos desmandos dos dirigentes do condomínio, mas no plano alegórico é a luta pela liberdade, pela sobrevivência, por distribuição de renda, que as autoridades angolanas pós-revolucionárias não conseguiram promover. São as crianças que desafiam os poderosos no condomínio e mantém viva a chama revolucionária naquele

espaço, o que também se estende ao plano da simbolização.” ( MIRANDA, 2009)

Em “Questões de estética e literatura”, Bakhtin afirma que “[o] sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião) e não um dialeto individual. ( BAKHTIN, 2010, p. 135) Se os adultos na narrativa mantêm uma fala que se assemelha ao antigo discurso revolucionário, mas agora esvaziado de sentido, sem uma prática que o consolide, as crianças – enquanto seres falantes e pensante em fase embrionária – são capazes de pensar a situação em que vivem propondo uma revisão das falas e dos atos que falsamente sustentam a nação que se construía.

“Pactuando (...) com o sonho utópico”<sup>5</sup> lutam pelo Carnaval da Vitória, pela sua liberdade de porco livre nas praias da Corimba. A morte do porco, metáfora clara de que os ideais da revolução não sobrevivem aos descaminhos que se seguiram ao início da nação angolana. O suíno não sobreviveu à perda do ideal revolucionário por parte dos adultos, mas os meninos, por sua vez, adquiriam voz que ousou questionar o poder patriarcal, o instituído pela estrutura governamental e o escolar, criticando as corruptelas e a estrutura social que se mantinha aos moldes de quando era colonizada. Encarnam o ideal dos pioneiros que tentam manter a chama da revolução acesa alimentada pela esperança e pela prática condizente com o discurso que convocava a população à resistência e à luta.

Se “onda ninguém amarra com corda” (RUI, 2006, p.55), o riso também não. Os ecos e as reflexões incitados por ele extrapolam as cenas humoradas e a leitura dessas e passam para o nível da análise crítica do que está nas entrelinhas e nos não-ditos em cada situação em que o risível se faz presente.

### Referências bibliográficas:

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média**.7ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 6ª edição. São Paulo: Hucitex editora, 2010.

BERGSON, Henry. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 11ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2010.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: São Paulo: Alameda, 2006.

FEITOSA, Márcia Maria Ferreira do Nascimento. **Palavra: uma arma eficiente de denúncia e luta pela construção da identidade. Uma leitura de Regresso Adiado de Manuel Rui**. Dissertação de Mestrado. (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: PUC, 2009. disponível em: < [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13432@1](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13432@1) >

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução

---

5 - PADILHA, 2007, p.178

de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIRANDA, Maria Geralda de. **Literaturas angolana e moçambicana: Espelho da resistência e da disposição de construir um novo tempo.** In: Revista Augustus, Rio de Janeiro, nº 27, fev de 2009, disponível em: <<http://ap.unisuam.edu.br/augustus/artigo.php?ed=27&art=107>>. Acesso em 12 fev 2010

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Memória das Letras, 10).

PROPP, Wladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Editora Ática, 1992.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Identidade em questão e questão de identidade em duas obras de Manuel Rui. In: CHAVES, Rita e VECCHIA, Tânia. (orgs). **A kinda e a misanga.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, pp.95-108.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda.** Rio de Janeiro: Griphus, 2005.

SALGADO, Maria Teresa. A presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). **Contatos e ressonâncias: literaturas de língua africanas de língua portuguesa.** Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, pp.101-136.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. Manuel Rui: uma teorização do narrar. In: \_\_\_\_\_. **A magia das letras africanas.** 2 ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008. pp.39-44.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.