

EDIÇÕES
ELECTRÓNICAS
CEAUP



NA(RRA)ÇÃO SATÍRICA E HUMORÍSTICA

UMA LEITURA DA OBRA
NARRATIVA DE MANUEL RUI

Marta de Oliveira

**NA(RRA)ÇÃO SATÍRICA
E HUMORÍSTICA**

UMA LEITURA DA OBRA
NARRATIVA DE MANUEL RUI

**NA(RRA)ÇÃO SATÍRICA
E HUMORÍSTICA**

UMA LEITURA DA OBRA
NARRATIVA DE MANUEL RUI

Marta de Oliveira



NA(RRA)ÇÃO SATÍRICA E HUMORÍSTICA:

UMA LEITURA DA OBRA NARRATIVA DE MANUEL RUI

Autor: Marta de Oliveira

Editor: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto

Colecção: e-books

Edição: 1.^a (Abril/2008)

ISBN: 978-989-8156-03-7

Localização: *<http://www.africanos.eu>*

Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto.

<http://www.africanos.eu>

Preço: gratuito na edição electrónica, acesso por download.

Solicitação ao leitor: Transmita-nos (ceaup@letras.up.pt) a sua opinião sobre este trabalho.

©: É permitida a cópia de partes deste documento, sem qualquer modificação, para utilização individual. A reprodução de partes do seu conteúdo é permitida exclusivamente em documentos científicos, com indicação expressa da fonte.

Não é permitida qualquer utilização comercial. Não é permitida a sua disponibilização através de rede electrónica ou qualquer forma de partilha electrónica.

Em caso de dúvida ou pedido de autorização, contactar directamente o CEAUP (ceaup@letras.up.pt).

ÍNDICE

Introdução	17
------------	----

01. PARTE

Os sons da esfinge angolana	25
Ficção narrativa angolana	34
Visão satírica e humorística	41
A escola do real	52

02. PARTE

Burguesismos	65
<i>Quem me dera ser onda</i>	65
<i>Crónica de Um Mujimbo</i>	76
<i>1 Morto & Os Vivos (“De Um Comba”)</i>	89
As personagens e a sua significação	100
Diogo versus Feijó	104
Carnaval da Vitória	112
As crianças – realização da utopia	118
A figura feminina	126

03. PARTE

Torre de Babel ou Babel apaziguada – Notas de um estilo	135
Da página ao palco e à tela	142
Conclusão	150
Bibliografia	155
Anexo: Entrevista a Manuel Rui	163

*“Leituras! Leituras!
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo...”*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Aos meus pais.
Por tudo.

AGRADECIMENTOS

*“Entre a multidão há homens que
não se destacam, mas são portadores
de prodigiosas mensagens. Nem eles
próprios o sabem”.*

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

Os livros fazem-se de livros, mas acima de tudo os livros fazem-se de percursos, encontros e personalidades, acima de tudo, de pessoas.

Pela experiência que tive, é-me gratificante recordar os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a minha formação, em primeiro lugar, quero deixar expresso o apreço a todos **os professores**, que, desde os bancos da escola primária até às cadeiras universitárias, me ajudaram a “saborear o som do saber”.

Aos orientadores pelo incentivo e acompanhamento: ao Professor Doutor **José Carlos Venâncio**, da Universidade da Beira Interior, cuja voz reconheço nas amplas referências que constituem este trabalho, pelo seu olhar amável, crítico, atento, ponderado e reflexivo, nos horizontes da análise permanente; ao Professor Doutor **Jacinto Rodrigues**, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pela amabilidade que teve em aceder ao pedido de ler e aconselhar o presente trabalho.

Aos pais, **Adolfo e Fátima**, meus pilares inabaláveis, que sempre me auxiliaram nas opções efectuadas. À irmã, **Susana**, pelo conforto e apoio constantes. À restante **família** pela ternura sempre manifestada.

Para além dos que estão presentes no quotidiano, aos amigos e aos colegas, nomeadamente à **Patrice** e à **Antonina**, pela afabilidade e leituras críticas, incentivadoras e atentas do nosso trabalho.

Ao Manuel Muanza e ao fotógrafo luandense Pedro Bernardo pela cedência da fotografia de Luanda, que prefigura na capa deste trabalho.

Finalmente, ao escritor **Manuel Rui**, pela bondade, cordialidade e simpatia, com que nos concedeu a entrevista.

ABREVIATURAS

AA. VV.	Autores Vários
Art.	Artigo
Op. cit.	<i>Confer</i> , imperativo de <i>confero</i> , conferir
Coord.	Coordenador
Ed.	Edição
Lda.	Limitada
Nº	Número
Org.	Organização
Op. cit.	<i>Opus citatum</i> (obra citada)
P.	Página
Pp.	Páginas
S/d	Sem data
Segs.	Seguintes
Vol.	Volume
Vs	<i>Versus</i>

INTRODUÇÃO

*“A narrativa está presente em todos os tempos,
em todos os lugares, em todas as sociedades,
começa com a própria história da humanidade;
é fruto do génio do narrador ou possui em
comum com outras narrativas uma estrutura
acessível à análise”.*

ROLAND BARTHES

*“As nações todas são mistérios.
Cada uma é todo o mundo a sós”.*

FERNANDO PESSOA

Tal como o título aponta, pretende o presente trabalho investigar e problematizar a sátira social na obra narrativa do escritor angolano Manuel Rui. Objecto de análise que, apesar dos poucos estudos efectuados, tem assumido uma importância crescente na crítica literária.

As questões impõem-se à partida: como reunir a simbiose arbórea da obra narrativa de Manuel Rui? Como pautar linhas com sentido num tão vasto universo? Qual o caminho a seguir? Que passos desenharemos neste horizonte de na(rra)ção, por nós, pouco experimentada?

O repto a que acedemos é, então, o de encontrar uma realidade descrita e descritiva da sociedade, conhecer gentes, personagens, usos, costumes, hábitos, críticas e características.

Iniciada a viagem, estabelecemos a nossa parada obrigatória na sátira, no humor e na ironia, revisamos conceitos e rumos. Certos de que a sátira social e o humor assumem no *corpus* em análise papel relevante e primordial, não deixamos, porém, de abordar outros aspectos como a

contextualização histórica, a utopia, as personagens, linguagens, discursos e simetrias entre artes.

Tentamos validar algumas perspectivas de abordagem da realidade literária, mestiçando também o nosso texto com a visão interna da sociologia da literatura, nomeadamente pela presença do social na obra de Manuel Rui, empregamos, desta forma, a ficção como um dado de informação sociológica e antropológica (Dirkx: 2000)⁽¹⁾, aliado, naturalmente, a aspectos de natureza formal.

Para além das fontes literárias e da bibliografia secundária, usamos como bússolas orientadoras as entrevistas ao autor, realizadas por nós (entrevista anexa: 155-160)⁽²⁾ e por Michel Laban (1991:709-738)⁽³⁾.

Convictos de que os trabalhos sobre autores/obras individuais, que enformam sobre a especificidade de cada escrita, devem ser conjugados com uma percepção global de cada sistema literário nacional, no seu progresso e sistematização, assim como na história que o define, elaboramos o enquadramento temporal do escritor.

A dimensão histórica, integrada numa obra narrativa, ordena uma topologia social e um conjunto de valores, dos quais tentamos descobrir oposições e solidariedades, que estabelecem as homologias da obra.

Certos de que a vivência histórica e cultural influencia qualquer escritor, inserimos, o texto no contexto. Seria inconcebível abordar a noção de texto, sem a consideração do contexto, e se este contexto for o da luta pela independência⁽⁴⁾ e de implementação de ideologia(s), esta matéria assume-se, desde logo, como algo indispensável.

De facto, a compreensão de uma suposta condição pós-colonial em Angola passa pelo estudo de tal contexto, sincrónica e diacronicamente. Daí termos reservado o primeiro ponto, intitulado “Sons da esfinge angolana”, para esta temática.

No ponto dois do primeiro capítulo, com a mesma consciência de que um escritor não possui sozinho o seu significado completo, e para melhor compreendermos e interpretarmos a sua obra, tentamos encontrar um

¹ Dirkx, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.

² Realizada a 17 de Fevereiro de 2006, na Póvoa de Varzim.

³ Laban, Michel, *Angola – encontro com escritores*, vol. II, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.

⁴ Manuel Rui foi membro activo do MPLA.

eixo diacrónico da literatura angolana, percebendo, desta forma, a raiz da árvore da qual fluirão os inúmeros frutos, de que a obra de Manuel Rui constitui elemento saudável.

Procedemos, então, a uma breve reflexão sobre alguns dos aspectos que adestram a literatura angolana na sua generalidade, e tendo como horizonte temático a narrativa, intitulamos este aspecto de “Ficção narrativa angolana”.

Por sua vez, “Visão satírica e humorística” consiste naqueles que julgamos serem os aspectos incisivos e críticos do autor à sociedade, através da sátira e do humor.

Ao escolhermos o termo sátira, não nos estamos a referir ao género literário, totalmente latino, mas àquilo que se entende como “espírito satírico”, e que, desviando-nos das controvérsias teóricas que poderá suscitar, podemos identificar como o lado crítico da literatura, isto é, a intenção que o escritor manifesta, em última instância, para modelar e alterar o mundo real e extraliterário.

Ora, torna-se perfeitamente visível a crítica dos costumes sociais que as diferentes personagens retratam, quer seja indivíduo particular, quer seja um tipo de governo ou estruturas e ideais. O humor surge então como forma de construção da sátira.

Em “Escola do Real” não pretendemos com a nomenclatura adoptar a restringir a nossa análise a uma corrente literária, mas antes ampliar os diferentes aspectos da obra do autor. O conceito escola não é, desta forma, entendido como a imitação sistemática dos processos de um mestre/teoria, mas antes como o pressuposto de um movimento geral da Arte, em que a crónica dos costumes, a sátira, o humor e a ironia se desenhavam na representação crítica e analista da vida de uma dada sociedade, neste caso a angolana. O chamado escritor-contexto-povo e o intuito de representar o real,⁽⁵⁾ caricaturando as personagens, dissecando comportamentos, gestos e atitudes, inserem Manuel Rui na linha do Realismo e de escritores como Eça de Queirós.

⁵ Hilário destaca em Manuel Rui a “plasticidade da linguagem e sua aclimatização do literário, ou ficção literária, o real, a que a obra reporta, surge objecto de cosmética ou mascarado suficientemente qualitativo para que a leitura seja fruída e haja uma envolvente e dúbia (subjectiva) chegada ao(s) sentido(s)”. Hilário, Fernando, *Uma leitura da novela Quem me dera ser onda de Manuel Rui*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006, p. 123.

“Burguesismos” foi o título escolhido para o primeiro ponto do segundo capítulo, optamos por esta designação, em virtude do alvo das obras em estudo ser a pequena-burguesia urbana, o sufixo *-ismos* em itálico visa chamar a atenção para toda uma realidade, onde o capitalismo e o socialismo⁽⁶⁾ surgem através de um conjunto de metáforas.

As razões que nos levam a seleccionar os textos (*Quem me dera ser onda; Crónica de um Mujimbo e 1 Morto & os Vivos, “De 1 comba”*) prendem-se com a dicotomia nação/narração. A opção pelo *corpus* supracitado obedece ao critério de aproximação temática, assim como ao de sequência temporal⁽⁷⁾. Assim, tentamos analisar as obras tendo em conta um contexto social e comportamental. Numa espécie de sátira de costumes, que tal como Manuel Rui afirma⁽⁸⁾, não é uma verdadeira sátira de costumes no sentido lato da expressão, mas antes uma “previsão desmarcada”⁽⁹⁾, de uma juntura rápida do ponto de vista ideológico, relacionada com determinadas concepções, atitudes e comportamentos.

Para cada uma das obras analisadas é nosso objectivo estabelecer as linhas de força que caracterizam a análise crítica e satírica da sociedade e averiguar o seu grau humorístico.

Do vasto elenco de personagens, destacamos aquelas que consideramos paradigmáticas. Desta forma, o capítulo “Personagens e sua significação”, dividido em subcapítulos, pretende abordar semelhanças e dessimetrias entre as diferentes personagens, assim como distinguir tra-

⁶ Vários são os vocábulos onde figura o sufixo (*Imperialismo; Colonialismo; Marxismo, etc.*). Cf. p. 59.

⁷ Não abordámos profundamente a obra *Regresso Adiado*, embora a ela nos tenhamos referido em determinados pontos do nosso estudo, em virtude do *corpus* em análise versar o período pós-independência e, como tal, estar provido de um enquadramento histórico diferente. Naturalmente que a sátira e crítica social são uma constante ao longo desta obra [assim como outras] e os pontos de convergência notórios em determinadas personagens, nomeadamente entre Alvim e Feijó, por exemplo, assim como nos recursos literários utilizados. Apesar de concordarmos com Carlos Jorge (2001:148), quando este argumenta que o termo “pós” “usado como conceito operatório forte, permite pensar todo o campo literário bem como o campo cultural que o envolve, no quadro amplo de um processo histórico complexo, onde o passado não é forçosamente pretérito, encerrando a causa permanente, mas pode, também ser construção do que se lhe sucede”, achamos pertinente analisar apenas as três obras narrativas, que apesar de distintas e diferenciadas se aproximam quer cronológica quer tematicamente. Jorge, Carlos J. F., “Literaturas africanas, colonialismo e pós-colonialismo. Repensar o problema da relação: inevitáveis contactos ou dominação cultural”, in Seruya, Teresa e Moniz, Maria Lin, *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

⁸ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 166.

⁹ Idem, ibidem.

ços da sua idiossincrasia individual e colectiva. Por conseguinte, salientamos as personagens – Diogo e Feijó; Carnaval da Vitória; as crianças e finalmente as figuras femininas abordadas no *corpus* em estudo.

No penúltimo capítulo, cujo título programático “Torre de Babel ou Babel apaziguada – Notas de um estilo” pretende metaforizar essa miscelânea de sintagmas, paradigmas e expressões, é nossa intenção destacar o carácter inovador da linguagem utilizada pelo escritor, oferecendo uma análise dos termos linguísticos, dos vocábulos, da frase e dos sintagmas. Assim como, inferir de relações com o português-padrão.

Finalmente, o capítulo “da página ao palco e à tela” almeja desenhar as relações que o *corpus* em análise encerra com as outras artes, nomeadamente o teatro e o cinema⁽¹⁰⁾. Pretendemos demonstrar como a própria obra do escritor incita este entrecruzamento *interartes*. Ou seja, a visão de cineasta e de encenador do artista da palavra, quer na descrição e narração, que nos permitem entrelaçar num mesmo horizonte temático som, cor e movimento, quer ainda no uso da própria linguagem, na sucessão de frases curtas e no discurso coloquial, promotores da representação.

O repto fora lançado, as questões colocadas, algumas respostas (ou tentativas!) estão sintetizadas neste trabalho.

¹⁰ Convém referir que, apesar da nossa referência simultânea ao teatro e ao cinema, as duas artes são, naturalmente, distintas, tal como afirma Kowzan (1975:36) “un film n’est pas crée comme un spectacle théâtral, il ne se presente jamais comme un tout au cours du travail, il y a des dribes de scènes, des bouts de pellicule, et c’est le montage qui en fait une oeuvre accomplie”. Kowzan, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Paris, Mouton, 1975.

Não obstante o seu carácter autónomo, quer entre si, quer com as diferentes expressões artísticas, pretendemos estabelecer analogias que pensamos adequadas e pertinentes.

PARTE .01

OS SONS DA ESFINGE ANGOLANA

*“Munkundi mumbutukilianga mu mivassa I wombo,
Kasi mitassa muke nu lisina limueka”¹¹.*

Provérbio vili

*“Tudo no espiritual como no natural é significativo,
recíproco, correspondente... tudo é hieroglífico... e
o poeta é apenas o tradutor, o que decifra...”*

CHARLES BAUDELAIRE

*“O vento que sopra sobre África não é um
vento vulgar, é um furacão”.*

SENGHOR

Toda a história da humanidade se faz em redor de sons e palavras; somos o que os nossos antepassados nos sussurram através dos tempos.

Nos primórdios do mundo, e ainda durante a Antiguidade, o Homem construía-se pela oralidade. A sua dimensão ontológica e ontogenética passava, intrinsecamente, por aí; quando ouvia as palavras cifradas da esfinge, ou mesmo quando mitificava, o Homem era, porque ouvia e porque efabulava.

Ouvindo e falando, as gerações comunicavam todos os conhecimentos conquistados. Novas palavras nasciam ao ritmo alucinante dos tempos, novas áreas se expandiam, deixando outras jazer asfixiadas.

Não nos demoraremos sobre este “som” ancestral da História do país, que será Angola. Assim, atenderemos apenas à idiossincrasia

¹¹ “As frutas crescem sob ramos diferentes, mas estes ramos provêm duma só árvore”.

proporcionada aquando da chegada dos europeus, nomeadamente dos portugueses.

Com efeito, os portugueses efabularam, desejaram, alcançaram “por mares nunca dantes navegados”, aportando em horizontes até então desconhecidos da “velha Europa”.

Os sons, o ritmo e a(s) identidade(s) destes povos ecoavam um grito magnético.

Contudo, as palavras e o som da esfinge do africano foram subjugados pela opressão e pelas armas. Durante décadas, os povos foram arruinados, desrespeitados, subjugados e ignorados como indivíduos.

Luanda foi a primeira cidade a ser fundada pelos europeus no ocidente africano, Venâncio (1996a:27) esclarece-nos sobre este assunto: “primeiramente designada de vila e, mais tarde, em 1605, elevada a foros de cidade. A sua fundação deveu-se sobretudo, sem menosprezar o interesse suscitado no poder central (Lisboa) pela hipotética existência de prata no seu interior (em Cambambe), à necessidade de assegurar o fornecimento de escravos, tanto mais que era conhecido o tráfico que comerciantes e agricultores são-tomenses exerciam nesta costa”⁽¹²⁾.

Assim, os portugueses foram estabelecendo e alargando os “contactos” com os povos existentes⁽¹³⁾.

Neste contexto, devemos salientar o papel preponderante exercido pela Conferência de Berlim (1884-1885)⁽¹⁴⁾, que fomenta a implementação efectiva dos exércitos da ocupação colonial, que conquistaram “a ferro e fogo” os diferentes povos africanos.

¹²Venâncio, José Carlos, *A Economia de Luanda e Hinterland no século XVIII. Um Estudo de Sociologia Histórica*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996a.

¹³ “É assim que surgem os contactos com o Ngola, o chefe político mbundu mais importante nesta região. Os portugueses precisaram de mais de um século para fazerem do Ngola um vassalo do rei do Kongo, potentado localizado a norte de Ngola. Mesmo depois de derrotado, preservaram os portugueses todavia o nome Ngola para designar a região conquistada, a região luso-africana, que ficou a ser conhecida pelo reino de Angola ou ainda e paralelamente pela colónia de Angola” (idem:27. Omitimos a paragrafação).

¹⁴Gonçalves (2002:109) destaca “a Conferência de Berlim foi determinante quanto à ocupação efectiva dos territórios de cada potência europeia e, consequentemente, quanto à exploração colonial, sobretudo no respeitante ao recrutamento da mão-de-obra, donde resultaram os grandes conflitos sociais”. Gonçalves, António Custódio, “Estado, Cidadania e Nacionalismos: O caso de Angola”, in *África Subsariana. Globalização e Contextos Locais*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.

No entanto, as vozes e o canto do povo angolano insurgiram-se, “o grito negro” desejava a “alforria”. Neste sentido, eram porta-vozes do povo angolano os movimentos de libertação nacional, nomeadamente, a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola).

A luta de libertação foi árdua, laboriosa e não consensual. Para além de todas as consequências materiais e humanas, implicadas pela guerra colonial, a agravante dar-se-ia no próprio desentendimento entre os angolanos⁽¹⁵⁾.

Ora, “o retirar âncora” do opressor assinalar-se-ia, para a posteridade, a 11 de Novembro de 1975, o “berço”/a terra “mater” acolheria o seu “rebento” num caos de destruição e abandono, envolto na ausência de condições e capitais, transbordando instabilidade económica e política, dispondo de estruturas sociais deficientes – assim nascia um país: Angola.

A independência da República Popular de Angola (RPA) foi proclamada pelo MPLA⁽¹⁶⁾ que passava a dirigir o novo Estado angolano, passando de movimento de libertação a *partido-Estado*, detendo os poderes legislativo, executivo e judicial⁽¹⁷⁾.

No entanto, passadas algumas décadas, desde a independência, o país viveu um legado de dor, guerra, fome, carência, angústia e corrupção.

Apesar de terem assinado os “Acordos de Alvor”⁽¹⁸⁾ (Janeiro de 1975), a independência seria proclamada em plena guerra civil e com a presença efectiva de dois exércitos estrangeiros: o sul-africano (com ligações à

¹⁵ “A luta pelo poder travava-se também entre os diversos movimentos, que defendiam a libertação de Angola, até internamente, no seio dos próprios movimentos, disputava-se o poder”. Schubert, Benedict, *A guerra e as Igrejas – Angola 1961-1991*, Basel P. Schelettwein Publishing Switserland, 2000, p. 73.

¹⁶ “As tropas do MPLA expulsam as demais da capital do país, passando a haver ingerência estrangeira no conflito angolano, a partir de Setembro de 1975: tropas zairenses invadem Angola a partir do Norte e tropas sul-africanas a partir do Sul (...). O MPLA recorre ao auxílio das tropas cubanas, a partir de Outubro de 1975”. Carvalho, Paulo, *Angola, Quanto Tempo Falta Para Amanhã? – reflexões sobre as Crises Política, Económica e Social*, Oeiras, Celta Editores, 2002, p. 27.

¹⁷ A FNLA e a UNITA proclamaram a independência da República Democrática de Angola (RDA) no Huambo, contudo enquanto o governo do MPLA foi reconhecido internacionalmente, o governo FNLA/UNITA não sobreviveria mais do que um dia e não receberia consagração internacional. A UNITA, logo no dia imediato, demarcava-se da posição anterior. Idem, ibidem.

¹⁸ Acordo de cessar fogo estabelecido entre as tropas portuguesas e os três movimentos de libertação, com vista à independência de Angola.

UNITA) e o zairense (apoiente da FNLA), que alvejavam o país ao lado dos respectivos movimentos de libertação.

O sistema de Partido Único caracterizaria a Angola pós-independente⁽¹⁹⁾. A instauração deste mesmo sistema, “bebendo” da fonte marxista leninista, vigorava num país que se via envolto em tensões internas e numa guerra que parecia interminável.

Paulo de Carvalho (2002) destaca os dois períodos marcantes, após a independência do país, cada um deles com sistemas político-económicos distintos: aquele que vigora de Novembro de 1975 a Setembro de 1992 (I República) e o que se estabelece a partir dessa data (II República), com um sistema multipartidário e ténues mudanças no sistema económico com vista à sua liberalização.

Neste sentido, convém destacar a importância da queda do muro de Berlim, em Novembro de 1989, anunciando o final da Guerra Fria. Em Angola, iniciavam-se, desta forma, as conversações, que culminariam a 31 de Maio de 1991 com a assinatura dos Acordos de Bicesse, definindo princípios para o cessar-fogo e a realização de eleições livres.

Concomitantemente, em Setembro de 1992 realizar-se-iam as primeiras eleições legislativas e presidenciais em Angola. As portas para a democracia abriam-se neste momento. Todavia, a nova adopção da constituição multipartidária⁽²⁰⁾ e de eleições livres fracassaria. A UNITA, perdendo a eleição nas urnas, não aceitou o voto dos angolanos, retomando a guerra.

Entra-se assim na segunda etapa do conflito angolano, que se caracteriza pela oposição de um partido, por via das armas (a UNITA), ao governo eleito de Angola (MPLA/PT).

O país suportaria (?) ciclos de guerras e de colapsos sucessivos de tentativas de reconciliação.

Refira-se que apesar do conflito não ser mais “internacional”, tal facto não significa que tenha deixado de haver interesses no mesmo. Tal

¹⁹ A 10 de Novembro de 1975 o Comité Central do Movimento Popular de Angola aprovava a Lei Constitucional da República Popular de Angola (artº. 1: RPA é um estado soberano, independente e democrático; artº. 2: Ao MPLA seu legítimo representante cabe a direcção política, económica e social da Nação; artº 3: A RPA é um Estado unitário e indivisível ...).

²⁰ O parlamento angolano havia aprovado uma nova Constituição, que consagrava Angola como um sistema de democracia multipartidária.

como Carvalho (2002:35) aponta: “mantêm-se interesses estrangeiros no prolongar do conflito, nomeadamente interesses económicos (petróleo, diamantes, para além de armamento e material logístico) e políticos (as eleições angolanas foram ganhas pelo partido que anteriormente perfilhava a ideologia marxista)”.

As consequências do conflito foram aterradoras, só de 1992 a 1994 as estatísticas contam: “mais de 300 mil mortos, pessoas deslocadas das suas zonas tradicionais de produção, 300 mil refugiados em países vizinhos, cerca de 200 mil mutilados de guerra, milhares de famílias desagregadas, destruição de cinco capitais de província, de inúmeras infra-estruturas tais como pontes, estradas, fábricas, hospitais, escolas, etc.” (Baptista: 1996:10)⁽²¹⁾.

Diversos foram os acordos que se estabeleceram entre a UNITA e o MPLA, nomeadamente em 1994, quando, depois de prolongadas negociações, tendo como mediador a ONU, as duas partes (UNITA e MPLA) chegam a acordo em Lusaca⁽²²⁾, Zâmbia, admitindo uma partilha de poder político, assim como um futuro Governo de União e Reconciliação Nacional (GURN). A esperança de paz e construção nacional reencontrava-se nos olhares dos angolanos.

Todavia, em 1998 o diálogo seria interrompido e a guerra voltaria a eclodir.

Pepetela (1995:141)⁽²³⁾ fala-nos de um amanhã que teima em não chegar: “ontem era a noite escura do colonialismo, hoje é o sofrimento da guerra, mas amanhã será o paraíso. Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje”.

Opressões, pressões, guerra civil, desintegração social e física, sofrimento, deslocações da população, danificação de infra-estruturas e propriedades pintavam o cenário do país.

²¹ AA. VV., *Les perspectives de reconstruction de l'économie de l'Angola, Colloque de Paris : 6 et 7 de Juin 1996*, Paris, Éditions du Centre Culturel Angolais, 1996, p. 10.

²² “O texto acordado em Lusaca seguia, na sua concepção global, os de Alvor e Bicesse, isto é, tratava-se, no fundo, da formalização de um cessar-fogo, como condição de uma plataforma política de reconciliação nacional entre os anteriores beligerantes”. Correia, Pedro de Pezarat, *Angola: do Alvor a Lusaka*, Lisboa, Hugin Editores Lda, 1996, p. 150.

²³ Pepetela, *Geração da Utopia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

Os problemas deixaram de ser problemas para serem normas: desigualdade, dependência dos rendimentos do petróleo, queda do Produto Nacional Bruto (PNB), mercado paralelo, dificuldades da agricultura, transportes, comunicações, electricidade e infra-estruturas diversas, aumento da concentração urbana, do fosso entre ricos e pobres, do analfabetismo, dilapidação das riquezas, elevadas taxas de mortalidade, precariedade no sistema educativo e da saúde, diminuição da produção alimentar, dificuldade no acesso a água potável, pobreza, fome, destruição ambiental e desemprego.

Um outro aspecto preocupante seria o da realidade do sector primário. A desarticulação da sociedade rural, em consequência das diferentes convulsões que assolaram o país, administrou estas populações para uma situação de atraso e dificuldade.

No que concerne às explorações dos recursos naturais, nomeadamente do sector petrolífero, verificamos que, após a independência, a área mereceu uma maior consideração “para que constituísse o suporte da economia nacional”. Nas teses do 2º Congresso do MPLA, refere-se ser “principal fonte de financiamento e de desenvolvimento da economia do País, o qual deveria ser objecto de atenção e prioridade devido ao papel decisivo que lhe cabe no contexto nacional”⁽²⁴⁾.

E assim foi, “o sector petrolífero contribui com 80% da receita do governo nos anos 90” (Steinberg et Bowen:s/d)⁽²⁵⁾. Empresas americanas, belgas, francesas, italianas e brasileiras assinaram contratos de extração e produção com a empresa petrolífera estatal “Sonangol”, instalando uma “economia de enclave”, distinguindo-se esta no contexto económico (Schubert: 2000:176)⁽²⁶⁾.

Contudo, os rendimentos provenientes do petróleo não favoreceram a economia como um todo. Angola não investiu na produção própria e apresentava uma balança de importações bastante “pesada”, o governo

²⁴ Op. cit. Caley, Cornélio, *Os petróleos e a problemática do desenvolvimento em Angola: Uma visão histórico-económica* (1996) Lisboa, p. 38.

²⁵ Steinberg, Douglas et Bowen, Nina, “A segurança alimentar e seus desafios em Angola pós-conflito”, in www.sarpn.org.za/documents/d0000222/steinberg-p/index.php. Acesso em Abril de 2004.

²⁶ Em *Crónica de Um Mujimbo*, a dada altura, Feijó, ridicularizado por uma cena de trânsito, afirma “O tipo deve ser francês das petrolíferas (...) Na terra dele não faz isto. Levam-nos os dólares e humilham-nos utilizando as nossas miúdas” (p. 13).

alegava que a guerra não permitia as condições necessárias para a produção. Desta forma, Angola fica quase dependente das divisas resultantes deste recurso.

A necessidade de desenvolver, paralelamente, as outras áreas, como os serviços nacionais de saúde, transportes, habitação, alimentação e outros, evitando “efeitos perversos” (Caley: 1996), não foi preconizada.

Segundo Valente (2000:233)⁽²⁷⁾, a opção socialista conduziu o país “a um lento processo de tomada de decisões e de implementação das políticas, introduziu grande rigidez, complexidade, e distorções na gestão económica”.

Assim, a entrada no sistema da II República⁽²⁸⁾ dar-se-á em condições bastante frágeis, com uma elevada dívida externa: “para além da depressão, de uma inflação prematura e de um excesso de procura, criou-se o costume de financiar o défice orçamental através de um instrumento inflacionário – a emissão de moeda” (Carvalho: 2002:72).

O valor das importações excede consideravelmente as exportações e, concomitantemente, ocorre um agravamento das pressões inflacionárias e a diminuição do poder de compra da moeda.

Por sua vez, o aumento da população urbana, tema amplamente tratado pelos estudiosos (Rela: 1992; Rivero: 2001; Venâncio: 2000), atinge valores elevadíssimos: “em 1970, as áreas urbanas tinham 15% da população; nos anos 90 essa percentagem subiu a estimados 50%” (Steinberg et Bowen), sendo que a cidade de Luanda se assume como o destino de eleição.

Assim, sob a pressão do fluxo migratório gerado pela guerra e pela sua própria dinâmica de crescimento populacional, num cenário assinalado pelo uso deficiente e pela sobre-utilização do equipamento social citadino “e perante a ausência de uma política urbana orientada para a manutenção e crescimento das infra-estruturas urbanas, a cidade de Luanda cresceu explosivamente, crescimento acelerado que transformou a capital angolana num centro urbano com características muito

²⁷ Valente, Maria Idalina de Oliveira, “Expectativas e realidades: que futuro?” in Carvalho, Adélia [et alli] *Angola a festa e o luto, 25 anos de independência*, Aliparça, Vega, 2000.

²⁸ Passa-se de uma economia socialista para uma economia de mercado.

semelhantes às que identificam as grandes cidades da África ao Sul do Sara”⁽²⁹⁾ (Lopes:2000:104)⁽³⁰⁾.

Embora se tenha registado, a partir de 2002, um regresso das *personas internamente deslocadas* (IDPs)⁽³¹⁾ aos seus lugares de origem, estes fazem-no sem as condições básicas necessárias. Na maioria das áreas, os serviços quase não existem, inclusive água, serviços de saúde, escolas ou administração civil.

De facto, a condição *sine qua non* para o desenvolvimento só seria alcançada a 4 de Abril de 2002, nesta altura o país conhece o verdadeiro significado do vocábulo paz, fruto dos entendimentos de Luena.

Com efeito, de 1975 a 2002, o território viveu o seu dia-a-dia com o som interminável da guerra: de angolanos contra angolanos e de interesses estrangeiros diversos.

Depois de um processo de colonização, trinta anos de guerra civil pós-colonial, uma corrupção vigente, dever-se-á atender às necessidades básicas, reais e necessárias das populações, escrever no livro da Humanidade uma nova História/estória de esperança.

Sabemos muito bem que a História Africana não começou no século XV, nem muito menos em 1884, o mosaico já existia, o arco-íris africano já possuía as suas tonalidades próprias, que, infelizmente, os europeus não souberam respeitar.

Durante anos, as algemas da opressão impeliram o país para o lugar de fundo no desenvolvimento mundial.

Actualmente, as questões que se colocam são diversas: será a utopia libertária de que Manuel Rui (1992) nos fala em *Quem me dera ser onda*

²⁹ Macharia (Op. cit. Lopes: 2000: 104) identifica os traços problemáticos destas cidades: “elevadas taxas de crescimento populacional, informalização, sobre-urbanização, estagnação económica, níveis elevados de desemprego e subemprego, proliferação dos assentamentos informais não planeados, ausência e deficiência de infra-estruturas e equipamentos sociais, sistemas de transportes e comunicações insuficientes e ineficientes, congestionamento do tráfego, níveis acentuados de poluição, ruralização dos modos de vida suburbanos, etc”. Lopes, Carlos Manuel Mira Godinho F., “Luanda, Cidade Informal? Estudo de caso sobre o bairro Rocha Pinto”, in *Actas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa: Balanços e desafios*, Vol. I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

³⁰ Lopes, Carlos Manuel Mira Godinho F., “Luanda, Cidade Informal? Estudo de caso sobre o bairro Rocha Pinto”, in *Actas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa: Balanços e desafios*, Vol. I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

³¹ Op. cit. Steinberg et Bowen (s/d).

exequível? Ou será esta mera espuma esvanecida? El Dorado procurado, mas não alcançado? Sonho ilusório? Realidade de pesadelo? Podemos ver a Sara e o Sábio, descritos por Pepetela (1992), na sociedade angolana? Conseguirão os angolanos alcançar a utopia do desenvolvimento? Ou este constituir-se-á como um mito ilusório?

A História responder-nos-á!

FICÇÃO NARRATIVA ANGOLANA

*“Hay hombres que luchan un día
y son buenos.
Hay otros que luchan un año
y son mejores.
Hay quienes luchan muchos años
y son muy buenos.
Pero hay los que luchan toda la vida:
esos son los imprescindibles.”*

BERTOLT BRECHT

*“Um conjunto de obras literárias da mesma língua
só se institucionaliza em conceito de literatura,
quando ligadas pelo mesmo denominador comum
que é o sentimento nacional.”*

EUGÉNIO FERREIRA

*“O tigre não tem que provar a sua tigridade
tem é que saltar.”*

WOLE SOYINKA

A literatura angolana pode orgulhar-se de ter produzido valores imprescindíveis que se tornam referências inevitáveis aquando da análise das literaturas africanas. Maravilhosos portos se descobrem no imaginário africano e na expansão da língua e da cultura.

Não nos demoraremos em polémica sobre a sua origem, se esta começou com a publicação de *História geral das guerras angolanas* (1681) de Oliveira Cadornega⁽³²⁾, ou em 1849, com a publicação de *Espontanei-*

³² Cf. Venâncio, José Carlos, *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*, Lisboa, Ulmeiro, 1993 [1987].

dades da Minha Alma⁽³³⁾, ou ainda em 1950, com a *Mensagem*. Tal não nos parece significativo para o nosso estudo. Surge, porém, a necessidade de constatar, neste momento do nosso trabalho, o evoluir da literatura angolana, a fim de entendermos aquele que é o mar actual de um historial autónomo, vivo, crítico e dinâmico.

Neste contexto, não podemos deixar de mencionar o papel exercido pelos jornais⁽³⁴⁾ e revistas, nomeadamente pela sua contribuição para o desenvolvimento intelectual da sociedade e criação de uma literatura própria. Joaquim Dias Cordeiro da Matta foi, com efeito, um dos nomes mais sonantes.

A literatura angolana construiu-se, progressivamente, sob o signo do anseio de libertação, do qual o processo de consciencialização literária foi voz imperante, naturalmente que este processo se foi intensificando, a partir da década de 40, com a Geração da *Mensagem*⁽³⁵⁾, e, posteriormente, com a Geração da *Cultura*⁽³⁶⁾. Influenciados pelo modernismo brasileiro⁽³⁷⁾, pelo movimento da “Claridade” em Cabo Verde e pela

³³ Escrito por José da Aguiar e Silva Maia Ferreira, mestiço luandense.

³⁴ Através da criação do *Boletim Oficial*, em 1845, foram difundidas as primeiras criações de europeus radicados e intelectuais negros. A este seguiu-se uma série de Semanários, embora de vida efémera, *A Civilização da África Portuguesa* (1866); *O Comércio de Luanda* (1867); o *Mercantil* (1870); *O Cruzeiro do Sul* (1873); *Jornal de Luanda* (1878). Retenha-se ainda a data de 1881 como aquela que dá conta do aparecimento do primeiro jornal de africanos, *O Echo de Angola*, outros seguem o exemplo, escritos tanto em quimbundo como em português: *O Futuro de Angola* (1882), *O Farol do Povo* (1883), *Serão* (1986) *O Arauto Africano* (1889), etc. Em 1902, sob a direcção de Paixão Franco seria publicado o primeiro dos apenas dois números de *Luz e Crença* – colectânea de ensaios literários; em 1907 surge o *Angolense*. Cf. Oliveira, Mário António Fernandes, *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

Como revistas destacamos *A Ilustração de Angola*; *Angola*; *Costa Negra* (apesar da sua curta existência de três meses, foi a primeira de cariz assumidamente neo-realista que se publicou em Angola); *Cultura e Mensagem*. Cf. Soares, Francisco, *Notícia da Literatura angolana*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

Segundo Nenhone (2002) “estamos aqui em presença de um jornalismo que revela já uma profunda preocupação com a realidade social do país e as injustiças cometidas pelos colonialistas. É nessa altura e nesses órgãos de imprensa que são publicados os primeiros trabalhos sobre questões etnográficas, linguísticas, antropológicas e históricas”. Nenhone, Roderick, “Literatura e poder político”, in <http://www.uea-angola.org>, 2002. Acesso em Março de 2006.

³⁵ Soares (2000:186) argumenta que “a influência do regionalismo nordestino, a par da influência do neo-realismo português, determinam bem mais do que a negritude, a identidade cultural da *Mensagem*”.

³⁶ As revistas *Mensagem* e *Cultura*, bem como o boletim *Mensagem* da CEI (Casa de Estudantes do Império), revelaram poetas e contistas, defensores de um programa cultural e literário em prol do nacional.

³⁷ Mário António F. Oliveira (1979) refere-se às influências da “Literatura Brasileira sobre as Literaturas Portuguesas do Atlântico Tropical”. Oliveira, Mário António, *Reler África*, Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1979, pp. 233-291.

Negritude em França⁽³⁸⁾, utilizam a função poética da escrita, de índole social, confluindo-a com a cultural ideológica. Tendo como ponto de partida a linguagem celebrativa, numa “Voz igual” a poesia ia construindo a ideia de que “a pátria se vinculava à natureza e à cultura” (Inocência Mata: 1997: 306)⁽³⁹⁾.

Neste universo de escrita, urge mencionar o carácter deslumbrante que as inúmeras folhas, que constituem esta literatura, assumem para qualquer leitor e crítico.

Neste sentido, diversos são aqueles que se associam a este mar de batalhas pela autonomia de uma ficção angolana, em que a voz e o eu presente é a do filho da terra. Por uma questão metodológica, cingir-nos-emos àqueles que pintam sinais da sua pátria, dos seus anseios, dúvidas, angústias, imaginações e conquistas na e pela ficção narrativa.

Em 1935⁽⁴⁰⁾, o romance de António de Assis Júnior, *O Segredo da Morta – Romance de Costumes Angolanos*⁽⁴¹⁾, tendo como temática o sincretismo cultural, representando uma sociedade de transição entre o século XIX e o século XX, numa vivência aculturante, patenteou, desde logo, a autonomia de uma ficção literária moderna. Rico em informações etnológicas, transcrito num estilo híbrido (de provérbios e adágios em quimbundo), a crítica enfatizaria a sua forte angolanidade⁽⁴²⁾.

³⁸ Influenciados por Senghor e Césaire, ecoaram as vozes de Richard Wright, Countee Cullen, Langston Hughes, Nicolas Guillén, os quais influenciam, por sua vez, nomes como o angolano Mário Pinto de Andrade e o são-tomense Francisco José Tenreiro.

³⁹ Tal como refere Carlos Ervedosa: “A literatura angolana começa, finalmente, a dar os seus primeiros frutos em liberdade, tal como o imbondeiro secular que, findos os anos de seca, se prepara, em plena floração, para dar as suas mais belas e saborosas múkuas”. Ervedosa, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*. Luanda, U.E.A., s/d, 4ªed.

⁴⁰ Embora tenha sido publicada em 1929 nos folhetins do jornal *A Vanguarda*, seria reeditada em livro, em 1935.

⁴¹ Segundo as palavras da “Advertência” do próprio autor, a obra seria delegada à leitura de todos os “pretos e brancos” que se “interessam pelo conhecimento das coisas da terra... A vida do angolense que a civilização totalmente não obliterou – aquela civilização que se lhe impôs mais por sugestão e medo do que por persuasão e raciocínio – vivendo, ao seu modo e educando-se conforme os recursos ao seu alcance...”. Soares (2001) considera a sociabilização do romance pelo “significativo uso da linguagem dos crioulos da época. Soares, Francisco, op. cit. p. 139.

⁴² Mário de Andrade utiliza o termo numa tentativa que visa opor o genuinamente angolano a uma portugalidade de carácter imperialista e colonizador. Francisco Salinas Portugal defende que o vocábulo permite a identificação de uma identidade e a sua expressão, englobando as necessidades integrativas da sociedade angolana naquilo que Malinowski designa por cultura. Op. cit. Venâncio, 1993[1987].

Castro Soromenho⁽⁴³⁾ escreve, fruto da sua coexistência e aprendizagem no sertão angolano, *Rajada e outras histórias* e *Calenda*. Aos contos e novelas seguem-se os romances *Noite de angústia*, *Homens sem caminho*, *Terra morta*, *Viragem* e *A Chaga*⁽⁴⁴⁾. Em inúmeras páginas, confrontam-se o negro e o branco, colonizados e colonizadores. Onde o testemunho principal será o de cativo existencial do homem negro.

Um outro nome ganha relevo no panorama literário angolano – Óscar Ribas⁽⁴⁵⁾, com a publicação de *Nuvens que passam* (1927), *Uanga* (1950), embora os louvores mais críticos versem *Ecos da Minha Terra* (1952).

Os afluentes deste rio ficcional conheciam ainda Domingos Van-Dúnem, *A Praga* (1947)⁽⁴⁶⁾, Agostinho Neto, *Náusea* (1952) e António Jacinto, *Vovô Bartolomeu* (1979)⁽⁴⁷⁾.

Se António Jacinto, com o seu conto *Vovô Bartolomeu*, manifesta a par do respeito aos “mais velhos”, típico da tradição africana, a importância da juventude, para alterar o estado de coisas que tem de ser suplantado, a favor de novas perspectivas⁽⁴⁸⁾, também Luandino Vieira surge como referência nesta *literatura de resistência*. A ficção de Luandino versa o tempo histórico da guerra da libertação, num espaço de musseques de condições precárias. As suas personagens seriam pessoas do povo, na prática do quotidiano. Com uma escrita transgressiva da norma do português, constitui um marco na literatura angolana, pelas mudanças que opera. A recusa da norma da língua portuguesa, da qual se serve ao lado do quim-

⁴³ Natural de Moçambique, tornou-se angolano de vivência.

⁴⁴ “Trata o particular que, se interpenetrando em vários planos, vai-se universalizando. Se o interesse sociológico de *Terra Morta* e de *A Chaga* talvez seja maior, na medida em que trata com maior atenção dos problemas dos comerciantes, dos mestiços e dos negros, segundo os vários graus de integração no seio da sociedade colonial, em *Viragem*, com pinceladas fortes, nos dá as linhas mestras da vida dos funcionários administrativos”. Mourão, Fernando Augusto Albuquerque, *A Sociedade Angolana através da Literatura*, São Paulo, Editora Ática, 1978, p. 113.

⁴⁵ “Ficcionista e colector de peças tradicionais”. Soares, Francisco, op. cit. p. 143.

⁴⁶ Publicou ainda *Uma História Singular*; *Milonga*, *Dibundu* e *Kuluka*.

⁴⁷ António Jacinto e Agostinho Neto salientar-se-ão, sobretudo, na poesia, nomeadamente no movimento literário “Vamos Descobrir Angola!”. Estes dois poetas, assim como Viriato da Cruz e Luandino Vieira, teriam influência inegável na escrita de Manuel Rui, nomeadamente pelo papel que desempenharam o humor e a ironia, através de processos que sustentavam estilisticamente a sátira mordaz, a caricatura e o jogo de palavras denunciadores da sociedade colonial pequeno-burguesa, naturalmente que algumas temáticas, donde salientamos a da infância como tempo de justiça e igualdade, assim como o uso de uma linguagem própria e distinta do português-padrão europeu, seriam retomadas por Manuel Rui.

⁴⁸ Tal temática é também visível na obra de Manuel Rui.

bundo⁽⁴⁹⁾, personifica a recusa de um modelo ideológico de colonização. *A cidade e a infância*⁽⁵⁰⁾, *Luuanda, Nós, os do Makulusu*, *João Vêncio e os seus amores* são alguns dos exemplos da vasta obra deste prosador.

Costa Andrade, por exemplo, fará literatura das injustiças sociais, privilegiando o tema do trabalho forçado, do contratado, basta atentar na obra *Estórias de contratados*.

Muitos outros autores completam o quadro posterior da narrativa ficcional angolana⁽⁵¹⁾, registamos apenas alguns dos afluentes deste rio, que culmina numa “foz” de histórias. Pelos mares da literatura angolana observamos a História, as peripécias, as paródias, as expressões idiomáticas, o mundo rural e urbano, a família, a oralidade, a sátira, a originalidade, as tradições e as caricaturas, estes aspectos logram níveis de elaboração estética dos diversos escritores angolanos.

Esta excursão pela literatura angolana leva-nos a afirmar com Maimona (2000:39)⁽⁵²⁾: “a literatura (angolana) faz-se sob o signo de inovação que nos deixa na memória a intenção de uma expressão individual, com significativos benefícios para o nosso panorama literário”.

Numa fase inicial⁽⁵³⁾, encontramos uma narrativa “engajé”⁽⁵⁴⁾, excessivamente ligada a temas literários marcados pela ideologia política⁽⁵⁵⁾. A recusa das instituições e significações coloniais e pós-coloniais. A palavra é então acção.

Contudo, a ideologia libertária revelava-se pouco dinâmica. Atente-se em *Mayombe*, que, apesar de escrito em 1971, só seria publicado em 1980. Seguem-se *Quem me dera ser onda* (1982), de Manuel Rui, *Os*

⁴⁹ Através do português dialectizado, funcionando como um código de identificação.

⁵⁰ “A infância é uma utopia simbolizando o tempo da igualdade, do anti-racismo, da felicidade”. Venâncio, 1993 [1987], op. cit. p. 179.

⁵¹ “Um fresco poderoso, rico de cintilações imagéticas, aparece luxuriante, título após título, enformando um plural sinérgico”. Mestre, David, *Nem tudo é poesia*, Estudos, 1989, p. 49.

⁵² Maimona, João, “Literatura angolana: situação actual e perspectivas”, in *Vértice, Setembro-Outubro*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

⁵³ Destaque-se o papel exercido pela União dos Escritores Angolanos, criada a 10 Dezembro de 1975: “é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação exprimindo os anseios do nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não apenas como simples necessidade estética, mas como uma arma de combate pela afirmação do homem angolano”. Nehone, Roderick, op. cit.

⁵⁴ Segundo Manuel Rui tratou-se de uma fase de engajamento assumido, mas um “engaje” com crítica. Laban, Michel, op. cit. p. 721.

⁵⁵ Visto que se lutava pela independência do país e pela manutenção da paz.

Anões e os Mendigos (1984), de Manuel dos Santos Lima, *O Cão e os Caluandas* (1985) de Pepetela, entre outros.

Desta forma, os anos de 1982 a 1990 são marcados pelo surgimento de uma série de obras, cujo o género satírico/irónico assume uma importância inegável⁽⁵⁶⁾. As ideias de reformas políticas e de revolução social exigiam dos escritores uma literatura de acção, comprometida com a crítica e a reforma da sociedade.

Na obra *O cão e os Caluandas* de Pepetela, o autor conduz o leitor por uma série de situações, numa perspectiva crítica da sociedade angolana. Através do olhar de um cão somos levados por uma vasta gama de comportamentos sociais, profissionais, familiares e políticos. A pena crítica versa tanto o burocrata, como o carreirista político, o pseudo-intelectual, a prostituta, o operário alienado, etc.

O uso da ironia⁽⁵⁷⁾ assume então uma função dinâmica entre a voz do autor e os conselhos retóricos usados. Os retratos transformam-se em caricatura⁽⁵⁸⁾, seja na avaliação de situações, comportamentos e mentalidades. O riso explanaria uma visão sociológica do quotidiano, ganhando uma função terapêutica humanista.

Assim, se por um lado, a escrita africana mobilizava estratégias que visavam a crítica dum projecto de nação⁽⁵⁹⁾ de ideologia nacional-

⁵⁶ Destaque-se algumas obras de Manuel dos Santos Lima, Manuel Rui, Pepetela, Agualusa e Uanhenga Xitu.

⁵⁷ Henri Morier (1975) destaca o carácter pedagógico e correctivo da ironia “l’ironie est l’expression d’une âme qui, éprise d’ordre et de justice, s’irrite de l’inversion d’un rapport qu’elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui, éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d’erreur ou d’impuissance, la stigmatise d’une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots (antiphrase) ou en décrivant une situation daimétralement opposée à la situation réelle (anticatástase). Ce qui est une manière de remettre les choses à l’endroit”. Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

⁵⁸ Ao longo dos tempos, tem sido comum o uso da caricatura para satirizar figuras ou questões da vida social e política. Na literatura, o aparecimento da caricatura remonta às comédias de Aristófanes, na antiga Grécia. A caricatura serviu, frequentemente, como forma de intervenção, revelando aspectos grotescos ou ridículos de certas pessoas e situações. Daí que a ela tenham recorrido particularmente escritores que, como os realistas, pretendiam traçar um quadro sociológico do mundo contemporâneo.

⁵⁹ “As fronteiras problemáticas da modernidade são encenadas nestas temporalidades ambivalentes do espaço-nação (...). É, de facto, apenas no tempo disjuntivo da modernidade da nação – como conhecimento disjuntivo entre a racionalidade política e o seu impasse, entre os farrapos e os remendos da significação cultural e as certezas de uma pedagogia nacionalista – que as questões da nação enquanto narração acabam por ser colocadas”. Bhabha, Homi, “Disseminação: Tempo, Narrativa e as Margens na Nação Moderna”, in Buescu, Helena [et alii] [org.], *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 537.

lista⁽⁶⁰⁾, por outro, obras como *Mayombe, A Geração da Utopia* (1992), *O Desejo de Kianda* (1955) ou *Parábola do Cágado Velho* (1996) buscam na História a sua própria existência simbólica, através do renascer de vozes e memórias e da releitura de algumas páginas vivenciais.

O Desejo de Kianda⁽⁶¹⁾, por exemplo, re-escreve e mitifica páginas da História, o ruir de prédios em Luanda é, metaforicamente, o desmantelamento das estruturas da cidade-tipo europeia. A vingança de Kianda⁽⁶²⁾ pode ser vista como espécie de reivindicação das velhas tradições do povo Kimbundu (Russell Hamilton)⁽⁶³⁾, a ruína dos prédios na silenciosa queda. A “gigantesca onda” que inunda “toda a Avenida”, na cena final de recomposição imagística da ordem antiga, traz “em cima dela [...] as fitas de todas as cores [...] agora que a Ilha de Luanda voltava a ser ilha e Kianda ganhava o alto mar, finalmente livre”. O espaço reconquistado e a paisagem recuperada permitem pensar que a esperança não se pode deixar morrer.

Já *Estação das Chuvas* (1996) de Agualusa, apresenta um maior grau de fatalidade, a morte do país é assumida por uma das personagens: “Este país morreu” – o pretérito perfeito inviabiliza a possibilidade de revitalização, da realização da utopia, contrariamente a *Quem me dera ser onda* (1982) de Manuel Rui, onde a utopia libertária encontra eco e personificação nos miúdos.

Em suma, a literatura angolana assemelha-se ao imbondeiro⁽⁶⁴⁾ repleto de frutos prontos a serem colhidos e saboreados por todos aqueles que apreciam a tradição, o ser e o sentir de um povo.

E que melhor forma do que a literatura para obter esse “sabor do saber” angolano? É também esse o nosso objectivo.

⁶⁰ É nesta linha que devemos ler o nosso *corpus* de estudo, ou seja, numa perspectiva crítica e reflexiva do quotidiano angolano, nomeadamente da cidade de Luanda. Deter-nos-emos pormenorizadamente neste aspecto, num momento posterior da nossa análise.

⁶¹ Pepetela explora, nesta obra, o realismo fantástico.

⁶² “Na mitologia Kimbundo, a Kyanda é uma entidade sobrenatural formada por Deus aquando da criação do mundo e que se encontra na natureza, em especial na água”. Gonçalves, António Custódio, *Tradição e Modernidade na (Re)construção de Angola*, Porto, Edições Afrontamento, 2003.

⁶³ Hamilton, Russell, “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, in http://geocities.com/ail_br/aliteraturapalopteoriaposcolonial.htm. Acesso em Maio de 2004.

⁶⁴ Metáfora já utilizada por Carlos Ervedosa (s/d) e Salvato Trigo (1977).

VISÃO SATÍRICA E HUMORÍSTICA

“O escritor transforma-se em investigador para descrever uma certa realidade utilizando os documentos e as técnicas de trabalho de campo”.

COPANS

*“Nous ne sommes ici-bas pour rire.
Nous ne le pourrons plus au purgatoire ou en enfer.
Et, au paradis, ce ne serait pas convenable”.*

JULES RENARD

Ironiser: Caresser à rebrousse-poil”.

JEAN BORROT

Se, desde Platão, o fenómeno humorístico é documentado de investigação científica, muitas outras ciências, como a antropologia, a psicologia, a didáctica, a teoria literária, a sociologia, entre outras, contribuíram para uma comunidade científica do estudo do humor⁽⁶⁵⁾.

De facto, uma definição de humor tem encerrado diferentes terminologias e tal como Bergson (1993:17)⁽⁶⁶⁾ aconselha: “não pretendamos encerrar numa definição o espírito cómico. É que antes de tudo devemos ver nele qualquer coisa de vivo”⁽⁶⁷⁾. Contudo, se o humor não é o mesmo que

⁶⁵ Vários estudiosos já se debruçaram sobre o riso: da Antiguidade ficaram os estudos de Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano; dos séculos XVII e XVIII encontramos estudos como os de Hobbes, Shaftesbury e Hutcheson; Victor Hugo debruça-se sobre o grotesco risível. Schopenhauer, Bergson, Nietzsche, Bataille e vários outros documentam a preocupação da filosofia com o riso. Baudelaire estuda-o nas artes plásticas, por sua vez, Freud, Lacan, Roustang e Jacques Alain-Miller observam-no da perspectiva da psicanálise.

⁶⁶ Bergson, Henri, *O riso ensaio sobre a significação do cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

⁶⁷ Eco (1986) destaca a ligação do cómico ao tempo, à sociedade e à antropologia cultural. Eco, Umberto, *Viagem na irrealidade quotidiana*, Lisboa, DIFEL, 1986.

o riso, já que pode existir sem ele, cremos que o efeito perlocutório pretendido pelo emissor da mensagem humorística é o riso ou, à falta dele o sorriso, quer seja alegre e espontâneo, ou um sorriso triste e reflexivo⁽⁶⁸⁾.

O humor manifesta-se, em qualquer forma de comunicação ou expressão, de forma diferente. Na literatura, supõe o uso de determinados recursos: ironia, sátira e/ou sarcasmo. Como qualquer tipo de comunicação exige um conhecimento que permita decifrar a mensagem. Para que esta surta o efeito desejado é necessário entender o transmitido, inserindo-o numa realidade contextual e cultural. Estes são alguns dos parâmetros a que devemos atender quando analisamos a obra de um escritor como Manuel Rui.

Analisando as instituições sociais⁽⁶⁹⁾, as organizações, as pessoas e os costumes, Manuel Rui presentear-nos-á, tal como outrora se fazia a Ceres⁽⁷⁰⁾, com um prato repleto de frutos diversos da realidade angolana, imbuído de uma sátira viva de personagens e atitudes. Pinta, relembrando Cesário Verde, um “quadro por letras e sinais”, onde as tonalidades versam os diferentes padrões da sociedade angolana, nomeadamente na personificação de determinadas “atitudes-tipo” que conduzem o leitor pela cidade de Luanda, espelho de Angola pós-independente.

Na sua narrativa, Manuel Rui faz incidir a sua pena crítica, analítica e sintética sobre os quadros médios da administração pública e do MPLA, isto é, sobre a chamada pequena-burguesia urbana.

O enunciado surge, então, numa teia de relações sociais e históricas, tocando nos milhares de “fios dialógicos”, fruto da “consciência ideológica” em torno de uma dada realidade, consequentemente, o escritor torna-se ser activo do “diálogo social”, assumindo-se como o “seu prolongamento” e “réplica” (Bachtin: 1993)⁽⁷¹⁾.

Prefere deslocar o jogo do cómico do indivíduo (embora o possamos verificar em Feijó, *Crónica de um mujimbo*) para o cidadão, ou seja, inci-

⁶⁸ Que leve o leitor a uma ponderação crítica dos factos narrados.

⁶⁹ Entendemos por instituições sociais os elementos adquiridos e constituintes do sistema social. Spencer (Op. cit. Bernardi:1988:42) designa-os “órgãos das funções sociais”. Protagonizam, desta forma, a ideia de sociedade. Bernardi, Bernardo, *Introdução aos estudos etno-antropológicos*, Lisboa, Edições 70, 1988.

⁷⁰ O termo “sátira” advém de “*satira(m)*”, de “*lanx satura*”, prato cheio de frutos sortidos que se oferecia à deusa das sementeiras – Ceres.

⁷¹ Bachtin, Mikhail, *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*, São Paulo, Editora UNESP, 1993.

dir a contradição sobre o social, mostrando a disjunção entre o que há de mesquinho no indivíduo e a gravidade das funções sociais que exerce.

Provido de uma “arma feroz” – a ironia⁽⁷²⁾, lança na sua obra um bálsamo de frescura pelo seu humor⁽⁷³⁾ crítico, que o leitor acaba por fruir. Assim, confluem num mesmo universo: ironia e humor.

Não querendo alongar a nossa análise naquilo que cada um dos conceitos supracitados encerra, convém, porém distingui-los.

Para alguns estudiosos, como Jankélévitch⁽⁷⁴⁾, o humor é uma espécie de ironia, para outros, como Schopenhauer⁽⁷⁵⁾ e Bergson (1993), o humor é o reverso de ironia. O último apresenta uma distinção que nos parece pertinente, argumentando que a oposição mais geral é a que se dá entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser (idem:91-92).

O contraste entre ambos os conceitos acontece na medida em que muitas vezes “abundará com enunciar o que deverá ser, parecendo acreditar que assim é na realidade – ironia; ou fazer-se uma descrição minuciosa do que é afectando acreditar que efectivamente assim deveria ser – humor”⁽⁷⁶⁾.

Por outro lado, a sátira⁽⁷⁷⁾, diz Frye, é a ironia militante: “o satírico utiliza a ironia para fazer com que o leitor se sinta incomodado, para extrair da sua benevolência (*complacencia*) e convertê-lo num aliado contra a estupidez humana” (idem:131)⁽⁷⁸⁾. Daí que muitas vezes, como leitores, nos vejamos a condenar esta ou aquela atitude das personagens⁽⁷⁹⁾,

⁷² A ironia a que nos referimos não é a ironia de curto alcance, figura textualmente localizada, através da qual se diz o contrário do que se quer afirmar. Mas antes aquela que consideramos de maior alcance, entendida como elemento estruturante de uma certa cosmovisão de um determinado tempo cultural. Cf. Muecke, D. C., *Irony*, London, Methuen, 1978.

⁷³ Discordamos, tal como Schopenhauer (Op. cit. Vega:2002:44), daqueles que consideram o humor uma forma especial de ironia. Para Schopenhauer (idem:ibidem) a ironia é a “bruma oculta dentro da seriedade”, enquanto o humor definir-se-ia como “a seriedade oculta dentro da bruma”. Vega, Celestino Fernández de la, *O segredo do humor*, Fadesa, La Voz de Galicia, 2002.

⁷⁴ Idem, p. 49.

⁷⁵ Idem, p. 44.

⁷⁶ Idem, p. 46.

⁷⁷ É, sobretudo, por constituir uma mundividência específica e um factor decisivo de análise e representação das coisas e dos homens, que a sátira é considerada um elemento artístico fundamental.

⁷⁸ Op. cit. Hodgart, Matthew, *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

⁷⁹ Quem não condena a repressão de que a professora é vítima, aquando do episódio das composições dos miúdos? (*Quem me dera ser onda*) Ou então, quem fica indiferente à ambição de Adérito? (*Crónica de Um Mujimbo*)

ou a sorrirmos com esta ou aquela atitude no limite do grotesco⁽⁸⁰⁾ e do absurdo⁽⁸¹⁾.

O sátiro acredita em última instância ser o detentor da verdade, tendo como tal a aspiração de converter aquilo que acredita estar errado.

Já Jean Paul-Sartre (1948)⁽⁸²⁾ destacava este carácter didáctico/reflexivo do escritor, que fazendo alusão aos aspectos mais nefastos da sociedade, criticando-a, conduzir-nos-ia, enquanto leitores, à revolta e indignação face ao(s) objecto(s) visado(s).

Desta forma, ao lado da intenção humorística, surge a função pedagógica⁽⁸³⁾. Ora, ao assumir uma posição crítica diante da fragilidade das estruturas sociais angolanas, Manuel Rui desmascara comportamentos a serem revistos e alterados, quer no período colonial, quer no pós-colonial.

O riso da sátira apontava para uma sociedade desprovida de determinados valores⁽⁸⁴⁾. Propp (1992)⁽⁸⁵⁾ destaca a função social de obras que teriam contribuído, através da sátira, para a vitória sobre os inimigos internos e externos da revolução russa. Ora neste sentido, podemos aproximar, com as devidas distinções, Maiakovski de escritores como Manuel Rui. Contu-

⁸⁰ No manifesto hugoliano [1827], o grotesco é proclamado como “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (2002: 31). Ao contrário do belo, “que tem somente um tipo”, o feio é definido por Hugo como “um grande conjunto que se harmoniza, não só com o homem, mas com toda a criação” (idem: 33). O grotesco eleva-se, assim, à categoria de “suprema beleza do drama” (idem: 45), onde “os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos” (idem: 37). Hugo queria dizer com isso que as narrações e descrições deveriam ser substituídas por cenas a desencadearem-se como no real (idem: 46-47). Ou seja, a acção do drama não devia ser narrada em tempo passado, mas acontecer no presente, no mesmo fluxo temporal que compõe a maior parte das actividades quotidianas, tempo que Pomian conceitua como “psicológico” (1984: 221). É importante observar a maneira como Hugo operou o grotesco. Aí as máscaras eram claras e assumiam tipos genéricos que mais continham uma crítica e um traço social do que um desenho psicológico individualizado. Hugo, Victor. *Do grotesco e do sublime*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

⁸¹ Cf. A postura do porco no desenrolar da narrativa *Quem me dera ser onda*.

⁸² “L’ecrivain peut vous guider et s’il vous décrit un taudis y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation”. Sartre, Jean-Paul, *Qu’est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, 1948, p. 15.

⁸³ Embora não possamos reduzir a obra a uma função exclusivamente correctiva, a não ser que a correcção se dirija, em principal instância, a toda a sociedade que cerca as personagens, e, em suas múltiplas instâncias, a todas as sociedades onde existem oprimidos e opressores.

⁸⁴ Uanhenga Xitu, com a sua obra “*Mestre*” *Tamoda*, aborda, através do riso, esta situação do comportamento do assimilado. Contudo, Tamoda, contrariamente a Alvim, não foge às suas origens, volta à aldeia natal, onde se pretende afirmar, faz sucesso entre os mais jovens e desagrada aos mais velhos, assim como à administração colonial. Aqui o conflito acaba por ser entre o velho e o novo, entre a tradição e a modernidade.

⁸⁵ Propp, Vladimir, *Comichidade e riso*, São Paulo, Ática, 1992.

do, se na obra do escritor angolano se problematiza o contexto social, vai-se para além dele, através da função pedagógica a que já nos referimos.

Manuel Rui não se lança intempestivamente na *vis comic*, a memória emotiva, a imaginação e os dados de observação conspiram num sentido preciso, repudiando tudo quanto não seja caracterizante e estritamente indispensável.

Em *Regresso Adiado*⁽⁸⁶⁾, por exemplo, a narrativa que oscila entre África e Lisboa, num tom sarcástico, versa situações diversas da era colonial, as personagens são várias, desde o mulato Luís Alvim, que ansiava ser assimilado, passando por Jaime (negro), este acaba na prisão, depois de ser seduzido pela patroa, que, descoberta pelo marido, alega que fora violada. Armando Bernardo enfrentará uma Lisboa diferente daquela que imaginara; Ribeiro Vinte-Sete manifesta uma guerra injusta, traduzindo um dos episódios mais humorísticos do conto, “Em Tempo de Guerra não se Limpam Armas”⁽⁸⁷⁾, quando replicando a ameaça do polícia, para se identificar, entoa o hino português; e finalmente os protagonistas de “O Churrasco” aprendem como se fabrica um colonialista⁽⁸⁸⁾.

Gostaríamos de reter um pouco a nossa atenção naquele que consideramos ser o mais incisivo dos contos – “Mulato de sangue azul” – pelo seu carácter híbrido de tragicidade e comicidade. A ironia, o riso, a caricatura, o humor e o grotesco encontram voz nas diferentes páginas do conto.

O título, por si próprio, direcciona para o riso, obtido através da contradição irónica, apontando para signos pertencentes a duas esferas distintas: a racial e a social.

O conto dramatiza o surgimento do complexo de inferioridade, analisado por Frantz Fanon⁽⁸⁹⁾ (1975), no protagonista.

⁸⁶ Publicado dois anos antes da independência.

⁸⁷ O conto patenteia, em última instância, a ingratidão do sistema colonial para com aqueles que a ele se dedicam sem, no entanto, reunirem as condições “rácicas” para o fazerem.

⁸⁸ Manuel Rui argumenta que ao escrever *Regresso Adiado* tinha a “resistência cultural” como preocupação, num livro não só dirigido para o angolano, mas, muito principalmente, para o colono. Destacando a bifacialidade daquele que quando está em Portugal diz que é de África e quando está em África diz que é de Portugal, assim como os reflexos desta situação na sociedade envolvente. Desta forma, e segundo o autor, os níveis de alienação também se realizam no colonizador. Laban, Michel, op. cit. p. 720.

⁸⁹ O texto pode ser interpretado na óptica do processo de neurose criado pelo colonialismo – a inferiorização do negro ocorre, inicialmente, no plano económico e em seguida há uma interiorização ou epidermização dessa inferioridade dando origem à alienação. Cf. Frantz, Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Porto, Paisagem, 1975.

Alvim⁽⁹⁰⁾, personagem contraditória desde a escolha irónica do nome, cujo significado encerra a obsessão pela brancura que ele tanto desejava. A caricatura⁽⁹¹⁾ reflecte um tipo inadequado ao lugar onde se encontra: os trajes à moda europeia, o cabelo esticado, o uso rebuscado da língua portuguesa⁽⁹²⁾.

Alvim, auto-confiante e ingénuo, deseja pertencer ao universo do colonizado, afirmando-se como descendente de uma família nobre portuguesa⁽⁹³⁾, mas acaba por perder a sua identidade, fruto de um contexto social opressivo e alienante, não se enquadrando nem no mundo do colonizado, nem do colonizador⁽⁹⁴⁾. A ironia da sua posição como mensageiro e defensor de uma ordem que o rejeita atinge o seu ápice na missão de “catequisar o povo” nas “povoações, sanzalas e quimbos”. O seu fim será trágico: acaba assassinado.

A narrativa revela a expressão do profundo desajuste do homem angolano no seu próprio espaço.

Assim, desenha-se uma grande e dolorosa comédia, em que todos participam: “não rindo, mas sofrendo. Sangrando. Por vezes de mãos crispadas. Em silêncio. E com vontade de protestar. Sim, algo de chaplinesco vibra na transparência deste caos organizado. E essa participação

⁹⁰ Müller-Bochat (1996:324) destaca os tipos de “simbiose cultural falhada” referindo: “o problema da indigestão intelectual de um indivíduo entre dois mundos culturais produziu tipos inesquecíveis também na literatura angolana. Limito-me a duas espécies de Dom Quixote, loucos cada um à sua maneira, por terem servido a um ideal ridículo, a uma ilusão híbrida, em vez de uma tarefa séria e verdadeira”. A definição poder-se-á aplicar, tal como o autor supracitado faz, a Alvim. Muller-Bochat, Eberhard, “Tipos literários da simbiose cultural falhada na narrativa africana de expressão francesa e portuguesa”, in Cristovão, Fernando [et alii], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

⁹¹ Ao longo dos tempos, tem sido comum o uso da caricatura para satirizar figuras ou questões da vida social e política. Na literatura, o aparecimento da caricatura remonta às comédias de Aristóphanes, na antiga Grécia. Daí que a ela tenham recorrido os escritores que pretendiam traçar um quadro sociológico do mundo contemporâneo.

⁹² O “palavrório” de Alvim em diálogo com o seu amigo Xavier dá origem a trocadilhos engraçados.

⁹³ “Ai vai ele em passos de onça, cauteloso, para não pisar uma poça d’água e surgir em casa do parente, o doutor Costa Alvim, com polimento dos sapatos e a calça de fantasia respigados de lama. Trauteia a discursata que ensaiou e faz manobras de esgrima com a bengala. Ouvido atento não quer que ninguém o veja naquele propósito de luxo no Chinguar. Procura a escuridão. Até que enfim! Amanhã, há de passear com o médico em ameno cavaqueiro, abancar no “Europa”, topar toda a gente em respeitosas boas-noites, e perguntar ao parente: “O que é que toma?” (p. 38).

⁹⁴ O cómico de situação é obtido, por exemplo, quando Alvim procura ansioso o suposto descendente, recém chegado, da nobre família “Alvim”, mas na verdade o pretenso parente da família de “grandes nomes de Portugal” responde-lhe que vem do Alentejo, uma das regiões mais pobres do país. Ou então, quando exhibe a bengala ao amigo Xavier, dizendo tratar-se de um símbolo de nobreza, ao que o amigo replica tratar-se apenas de um pau torto.

indirecta do autor-narrador que dir-se-ia obscuro quando afinal se nos revela por inteiro comprometido com o destino deste mundo que incomoda” (Manuel Ferreira, Prefácio à 2ª edição de *Regresso Adiado*).

Manuel Rui admitiria isso mesmo, dizendo que a sua sátira é “uma escrita chaplinesca”⁽⁹⁵⁾, pois quando as pessoas estão a rir têm, necessariamente, que chorar.

A corrupção, a ineficácia do sistema, a desadequação de terminologia(s), a denúncia de autoritarismos encontrará voz nas diferentes personagens de Manuel Rui.

Massaud Moisés (1977:296)⁽⁹⁶⁾ destaca precisamente a “atitude ofensiva” da sátira, que, tendo a crítica como “marca indelével”, apresenta a insatisfação perante o estabelecido como “a sua mola básica”. Neste caso, a crítica aos diversos comportamentos (a)típicos da época projectavam essa “insatisfação” perante o “mundo às avessas”⁽⁹⁷⁾.

Venâncio (1992b:51) enfatizaria duas tendências entre as manifestações críticas: a primeira, visando “o exercício burocrático da actuação daqueles que, vendo-se com algumas responsabilidades de poder”, usam-no abusivamente, e o “nascimento de uma nova burguesia”; a segunda tendência “crítica expressamente o sistema político-social implantado pelo MPLA”⁽⁹⁸⁾.

Em *Quem me dera ser onda* (1982), *Crónica de Um Mujimbo* (1989) e *1 Morto & Os Vivos* (1993), através duma ironia implícita, que nos relembra em diversas passagens Eça de Queirós, Manuel Rui critica a ineficácia do sistema burocrático do poder inserindo-se precisamente na primeira tendência⁽⁹⁹⁾.

⁹⁵ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 165.

⁹⁶ Massaud, Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

⁹⁷ Na literatura portuguesa, Camões (1598) refere-se à sociedade do seu tempo como um “mundo às avessas” e desconcertado: “Os bons vi sempre passar/ no mundo grandes tormentos; / e, para mais me espantar, /os maus vi sempre nadar/ em mar de contentamentos”. Gil Vicente reconstrói uma visão satírico-dramática da sociedade portuguesa do século XVI. Eça de Queirós, provido da ironia e crítica social, descreve minuciosamente os ambientes que retratam a sociedade do século XIX.

⁹⁸ Venâncio, José Carlos, *Literatura e poder na África lusófona*, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992b.

⁹⁹ Contrariamente a autores como Manuel dos Santos Lima, que através de obras como *Os Anões e os Mendigos*, acaba por se enquadrar na segunda tendência enunciada por José Carlos Venâncio (1992b), denunciando a situação de Angola, a crítica às desigualdade mundiais, nomeadamente na dualidade: países ricos vs países pobres, num claro desequilíbrio onde o *Terceiro Mundo* sai perdedor, pela prepotência política daqueles. Mas culpabiliza sobretudo as forças internas do MPLA pelo estado precário vivido no país.

Da Palma da Mão (1998), por exemplo, compila textos diversos, todos eles próximos da crónica.

A actualidade e contemporaneidade são desde logo destacadas pelo autor que epigrafa a advertência às avessas “Isso é a realidade e qualquer semelhança com a ficção é mera coincidência” (Rui:1998)⁽¹⁰⁰⁾, neste caso, as estórias são, ironicamente, destinadas a um escalão etário que exclui as crianças: “estórias infantis para adultos” (subtítulo), apesar de muitos dos protagonistas destas mesmas “estórias” serem as crianças⁽¹⁰¹⁾. A crítica social e incisiva nos diferentes parâmetros da realidade destitui a sensibilidade e inocência das crianças que pautadas pela ingenuidade e verdade marcam a oposição a um mundo de adultos e de realidades nefastas⁽¹⁰²⁾.

Remetida a narrativa ao estatuto de infantil, *Da palma da mão* contrapõe o ambíguo e o francamente caricatural de uma literatura nacional, que, como quase toda a obra de Manuel Rui, manifesta uma relação difícil entre os dois elementos do tropo enunciado por Bhabha (1990)⁽¹⁰³⁾: nação e narração.

A criança é, neste sentido, a presença recorrente, contrária ao adulto e às suas práticas sociais negativas, consistindo na riqueza desta nação⁽¹⁰⁴⁾, também ela jovem⁽¹⁰⁵⁾.

¹⁰⁰ O autor surpreende o leitor jogando ironicamente com as palavras. O alerta introdutório surge como artifício literário, contrariamente àquilo que seria de esperar, como quem diz, atenção! Eu estou a falar de pessoas reais, de uma realidade que não vive só neste livro. Como tal, os leitores têm o direito de identificar determinadas pessoas na sociedade. São personagens, no fundo, mais ricas porque figuras sociais.

¹⁰¹ Sobre este assunto ver o capítulo do nosso trabalho: “As crianças – realização da utopia”.

¹⁰² Tal como em *Quem me dera ser onda*.

¹⁰³ Bhabha, Homi, *Nation and narration*, London. Routledge, 1990.

¹⁰⁴ Weber (1982:202) define nação nos seguintes termos: “o conceito indubitavelmente significa, acima de tudo, que podemos arrancar de certos grupos de homens um sentimento específico de solidariedade frente a outros grupos. Assim, o conceito pertence à esfera dos valores”. Weber, Max, *Elementos de Sociologia*, Rio de Janeiro, Zóhar Editores, 1982. Por sua vez, Fonseca (2001:168) defende que o conceito de nação “tem vindo a ser aproximado da noção de “lugar simbólico” ou, para usar a expressão de Benedict Anderson “uma comunidade imaginária”. Salienta-se assim que, para além de uma realidade material verificável, por exemplo, através da existência de instituições e de um território limitado por fronteiras, a nação existe porque há uma comunidade que, embora heteróclita, possui uma mesma identidade nacional”. Fonseca, Ana Margarida, “Processos de Construção da Identidade Nacional e Cultural na Ficção Angolana e Portuguesa Pós-colonial – Um Contributo”, in Seruya, Teresa et Moniz, Maria Lin, *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

¹⁰⁵ Enquanto Estado-Nação.

As denúncias feitas pelo escritor, tal como aquelas que se registaram em obras contemporâneas ao autor, inscritas na vertente da sátira social, demonstram, embora procurem poupar a direcção política do país, que a opção socialista pouco ou nada determinou no sentido da sua neo-patrimonização⁽¹⁰⁶⁾ (Venâncio:2000).

A mestria do narrador revela-se na agregação do grotesco com o humor, aquele humor que poderemos avaliar o humor sorriso – “sorriso do espírito” (Guérard:1998), mas um sorriso simultaneamente triste e reflexivo.

Parece-nos que Manuel Rui vai de encontro à definição apresentada por Alfredo Bosi (2000:191-192): “na luta contra a ideologia e o estilo viçentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem riscos e arrepios: não há nenhum outro género que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambiguidades morais e literárias”⁽¹⁰⁷⁾.

A actualidade é ainda tratada na obra *O Manequim e o Piano* (2005)⁽¹⁰⁸⁾. Neste romance, Manuel Rui serve-se de um narrador particular⁽¹⁰⁹⁾. A narrativa vai sendo construída, quase exclusivamente, pelos diálogos entre Vander, Alfredo e restantes personagens, num *continuum* fluente.

Logo no início da obra, o leitor depara-se com uma descrição “espacial elaborada por uma voz que se pensa logo ser a do narrador letrado, cúmplice da natureza que faz emergir pela falta compulsiva, sem pontuação, e em que nos faz imergir poeticamente. De repente, interrompendo esta fala indomada, surge interparenteticamente uma espécie de marcação, ao mesmo tempo como se fosse rubrica e réplica dramática (*desta matéria falava a fala de Alfredo*). Sua função, como a leitura demonstrará, será, com frequência, a de localizar os falantes e/ou narra-

¹⁰⁶ O conceito de neo-patrimonialismo traduz situações em que o poder do governante é excessivo e está delimitado entre a tradição e o arbítrio, donde o partido único é decorativo. A separação entre público e privado é ténue, havendo uma promiscuidade entre público e privado, vulgarmente designada por corrupção. Encontra teorias equivalentes na teoria marxista. Cf. Venâncio, José Carlos, *O Facto Africano, Elementos para uma Sociologia de África*, Lisboa, Vega Editores, 2000, p. 89 e segs.

¹⁰⁷ Bosi, Alfredo, *O Ser o Tempo da Poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

¹⁰⁸ A obra parece-nos uma longa conversa reflexiva, ponderada, crítica e atenta do real e do espiritual.

¹⁰⁹ Uma espécie de anotador.

dores e suas falas em directo, como se dá com a inaugural de Alfredo” (Laura Padilha:s/d)⁽¹¹⁰⁾. O efeito acaba por ser a intersecção do romance com a teatralidade⁽¹¹¹⁾ que envolve os textos orais.

A narrativa descreve a chegada e permanência na província do Huambo⁽¹¹²⁾ de dois ex-coronéis angolanos – Alfredo e Vander –, depois de terminada a guerra civil, com o objectivo de começarem uma vida nova. A visão, logo à chegada, de um manequim nu, na montra de uma loja, revelar-se-á determinante para o desenrolar da intriga. Assim, há toda uma série de relações que vão sendo estabelecidas entre o “manequim” (da loja de um “mais velho”, e que se encontrava numa montra com o vidro estilhaçado em pedaços)⁽¹¹³⁾, o “piano” (de dona Lourdes de Melo, que os protagonistas ouviam, apreciavam e como que sentiam a necessidade de se deixarem envolver pela música) e a casa (que todos diziam ser assombrada), da qual pretendem ser proprietários⁽¹¹⁴⁾.

Os ex-combatentes reencontram a família de Alfredo⁽¹¹⁵⁾, travam novas relações e integram uma equipa⁽¹¹⁶⁾, ligada à construção de um condomínio.

As questões que se colocam são de diversa índole: problemas sociais⁽¹¹⁷⁾, falta de infra-estruturas⁽¹¹⁸⁾ e de mão-de-obra⁽¹¹⁹⁾, “corrida

¹¹⁰ Padilha, Laura, “O manequim e o piano, 2005”, in <http://www.uea-angola.org>. Acesso em Julho de 2006.

¹¹¹ Sobre este assunto ver o capítulo: “Da página à cena e à tela”.

¹¹² Tal como em *Rioseco* o espaço da acção deixa de ser Luanda.

¹¹³ Vidro esse que Alfredo e Vander substituem, como que unindo metaforicamente os pedaços fragmentados, em consequência da guerra. Por sua vez, o manequim acaba por ser associado ao misticismo: “Vander olhava o manequim como um aliado antigo. Uma espécie de feiticeira macho que se ocultava no respeito de quem lhe vestira a roupa” (*O manequim e o piano*, p. 272).

¹¹⁴ “Nunca fomos proprietários de uma casa como esta sem corrupção nem chutar ou mandar fugir os ocupantes, nada! Somos os proprietários verdadeiros e de lei de casa assombrada” (idem: 43).

¹¹⁵ A tia de Alfredo procura-o no programa de televisão “Ponto de Reencontro”. Kalufefe é uma figura extremamente respeitada e admirada por todos, acaba por personificar o poder dos “mais velhos” na sociedade: “é uma espécie de soba, uma rainha, tem muita gente à volta dela e move muita influência” (idem, p. 148).

¹¹⁶ Chefiada por portugueses.

¹¹⁷ Referência à prostituição.

¹¹⁸ “O senhor tem razão é preciso arranjar estradas para fazer sair os produtos da agricultura senão fica tudo engarrafado para deitar fora como o milho os morangos os loengos a batata (...) O governo que aumente a produção de petróleo e comece a desenvolver pelo menos as estradas que ligam as províncias meu! Para onde é que vai a bala do petróleo de agora se acabou a guerra” (idem: 42).

¹¹⁹ “Ainda bem que vocês chegaram aqui. Há tanta coisa para fazer só que as pessoas não querem regressar à terra. Só há camponeses que fugiram da guerra que passava nas aldeias deles” (idem: 58).

aos dólares”⁽¹²⁰⁾, aspectos ambientais⁽¹²¹⁾, entre outros⁽¹²²⁾.

O leitor visualiza todo um conjunto de relações entre as árvores (“os eucaliptos pareciam fantasmas bons” (*O manequim e o piano*, p. 50)); os animais (“desde que terminou a guerra os animais estavam a voltar aos seus lugares” (idem:55)); as flores e os frutos (numa sinestesia de cor e cheiro surgem os morangos (idem:119), os malmequeres e buganvílias (idem: 48), as acácias (idem:53), as violetas (idem: 140 e 379), a gipsófila (idem:143), as rosas (idem:379)); o tempo, nomeadamente a chuva⁽¹²³⁾ e as diferentes personagens, numa espécie de peça de teatro⁽¹²⁴⁾ representada no palco onde aparentemente tudo está ligado por um fio invisível que começa no manequim e termina na casa⁽¹²⁵⁾.

Concluindo, Manuel Rui recorre ao humor e à ironia como métodos de análise, enquanto perspectiva crítica da sociedade, relevando da complementaridade traduzida pela alternância e pela reversibilidade do alvo da crítica.

¹²⁰ A ironia está patente nos diálogos estabelecidos entre Alfredo e Vander: “os camaradas que eram todos comunistas e agora só pensam nos dólares eram virgens que agora são putas!”/ “Nada. Deixa-me só tomar nota. Parece-me que já eram putas que agora se querem passar por virgens. Entraram pela impossibilidade, pá!/ Não entendo!/ Caramba! Uma virgem pode vir a ser puta mas uma puta não pode vir a ser virgem” (idem:96).

¹²¹ Vander confessa, na construção do condomínio e consequente destruição do habitat envolvente, “dói-me por dentro ver arrasar todas essas árvores e plantas onde até há bocado já me passou um medicamento tradicional para a dor de dentes e é assim que vamos ficar civilizados, é assim, tudo careca e viva a tecnologia” (idem: 297).

¹²² Apercebemo-nos, por exemplo, do processo de aquisição de uma casa desabitada, desde os papéis de identificação até à “minuta do requerimento para confisco onde se diz que a casa está ocupada de forma pacífica e pública por ter sido abandonada há mais de vinte anos desconhecendo-se os antigos proprietários que abandonaram o país. Depois vão fazer uma avaliação mas isso a avó controla. A seguir vendem ao ocupante de quitação. A seguir é tudo com o tio Lázaro. O pagamento da sisa e depois fazer a escritura e registo predial” (idem:380).

¹²³ Sobre este assunto ver o capítulo do nosso trabalho: “Crónica de Um Mujimbo”, pp. 86-87.

¹²⁴ Em que as anotações de Vander parecem exercer a função de Coro.

¹²⁵ “Existia qualquer nexo visível e lógico mas desde que haviam chegado ali, desde o primeiro dia e logo-logo o manequim despidio, a loja do Matias, o bar restaurante “Ficacá”, os cupapatas para angariarem pretas e até os nomes das pessoas, a televisão e as declarações da velha Kalufefe, o doutor dos registos ou o padre Tadeu, os dois nomes de cada pessoa, os telefones celulares e os rádios de comunicação, configuravam-se como uma equação de um qualquer matemático que Vander resistia a não aceitar fora da sua teimosia lógica sempre no pressuposto de “que enquanto um gajo não descobre é um mistério e assim que descobre passa a ser um dado científico explicável como os trovões, porra!”” (idem: 312-313).

A ESCOLA DO REAL

“A ironia é o disfarce que conduz à essência da realidade”.

ARISTÓTELES

“A aceitação progressiva da realidade é uma tarefa sem fim”.

WINICOTT

“Le romancier se soucie de la réalité sociale vécue essentiellement comme une expérience collective”.

SUNDAY ANOZIE

Manuel Rui Alves Monteiro nasce em 1941 em Nova Lisboa/Angola. Licencia-se em Direito, em Coimbra⁽¹²⁶⁾, onde vive por alguns anos.

Em Portugal contacta com outros estudantes ultramarinos, colaborando na Casa dos Estudantes do Império em Coimbra, coopera ainda na revista *Vértice*, onde publica as suas primeiras crónicas.

Membro do MPLA, tem uma vida bastante activa em termos de intervenção social, exercendo cargos diversos: professor universitário, reitor da Universidade de Huambo, funcionário superior da Diamang, jurista,

¹²⁶ Para o autor, Coimbra seria um óptima influência, uma espécie de segunda pátria: “apanhei os grandes movimentos académicos: as greves e a luta contra o fascismo. Num tempo em que os estudantes tinham ideologia. Portanto, lutávamos contra o fascismo e contra o colonialismo. Não lutávamos para pagar menos propinas, nem para termos mais férias, ou ainda para em vez de passar com dez, passar com nove... Porque, também era essa a luta da própria classe operária: era a luta com ideologia. Obviamente que para além disso, tive a felicidade de trabalhar numa revista, “Vértice”, que era uma revista de esquerda, e que faz parte da história cultural deste país, nomeadamente, no que concerne ao neo-realismo. Tudo isso contribuiu para a minha formação...”Op. cit. Entrevista em anexo, pp. 164-165.

cronista de rádio e televisão, autor de hinos e canções, poeta, contista⁽¹²⁷⁾ e autor de literatura infantil.

Dividida a actividade pelos domínios da ficção, do ensaio e da crítica literária, o resultado será uma vastíssima obra⁽¹²⁸⁾.

Curiosamente, Manuel Rui tem parte da sua obra traduzida em espanhol, francês, inglês, sueco, finlandês e outras línguas.

A ligação constante com a cultura brasileira, nomeadamente através da figura de Jorge Amado, assim como a obra de Luandino Vieira⁽¹²⁹⁾ são aspectos relevantes na sua formação.

O riso e a reflexão crítica que provoca no leitor atento são possibilitados pelo humor e ironia. Manuel Rui tentaria “pelo humor, penetrar em áreas que a censura normalmente cortava” (Laban:1991:719).

Podemos considerar na sua obra duas fases distintas fruto da sua própria história de vida. Assim sendo, a primeira fase seria aquela produzida em Portugal antes de 1974, onde há uma busca do “eu” cultural e literário marcado pela pré-angolanidade, e uma segunda fase dominada pela extrospecção e por um certo didactismo, registando os principais eventos por que passava a revolução (Venâncio: 1996b)⁽¹³⁰⁾.

É precisamente sobre esta segunda fase que debruçaremos a nossa atenção, dando uma visão particular ao nosso *corpus* de análise

¹²⁷ Manuel Rui considera-se um contador de histórias. Confidenciou-nos, na entrevista que gentilmente nos cedeu, que se sente como tal. Relembrou com saudade o tempo em que, em Portugal, dizia poesia de aldeia em aldeia: “poemas como o “Namoro” de Viriato da Cruz *Mandei-lhe uma carta em papel perfumado/ e com letra bonita eu disse ela tinha/ um sorrir luminoso tão quente e gaiato/ como o sol de Novembro brincando....* Era uma coisa esplendorosa, acrescenta”. Idem, p. 164.

¹²⁸ [Poesia] *Poesia sem notícias*, 1967, Porto; *A Onda*, 1973, Coimbra, Centelha; *11 Poemas em Novembro (Ano 1)*, 1976, Luanda, UEA; *11 Poemas em Novembro (Ano 2)*, 1977, Luanda, UEA; *11 Poemas em Novembro (Ano 3)*, 1978, Luanda, UEA. *Agricultura. Poemas*, 1978, Luanda. Ed. Conselho Nacional de Cultura/Instituto Angolano do Livro. *Poemas em Novembro (Ano 4)*, 1979, Luanda, UEA. *Poemas em Novembro (Ano 5)*, 1980, Luanda, UEA. *Poemas em Novembro (Ano 6)*, 1981, Luanda, UEA. *Poemas em Novembro (Ano Sete)*, 1984, Luanda, UEA. *Cinco Vezes Onze Poemas em Novembro*, 1988, Luanda, UEA. [Prosa] *Regresso Adiado*. 1974. Lisboa. Plátano Editora. *Sim Camarada!* 1977. Lisboa. Edições 70. *Cinco Dias depois da independência*. 1979. Lisboa. Edições 70. *Memória de Mar*. 1980. Luanda. UEA. *Quem me dera ser onda*. 1982. Luanda, INALD. *Crónica de Um Mujimbo*. 1989. Luanda. UEA. *Um Morto & os Vivos*. 1993. Lisboa. Cotovia. *Rioseco*. 1997. Lisboa. Cotovia. [livro infantil] *A Caixa*. 1977. Luanda. [O manequim e o piano, Lisboa, Cotovia, 2005]. Gomes, Aldónio et Cavacas, Fernanda, *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de língua portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 243-244.

¹²⁹ O escritor destaca a influência dos dois escritores como algo natural, na “construção do texto e da história”. Op. cit. Entrevista em anexo, p. 156.

¹³⁰ Venâncio, José Carlos, *Colonialismo, Antropologia e Lusofonias – Repensando a presença portuguesa nos trópicos*, Lisboa, Vega, 1996b.

– *Quem me dera ser onda, Crónica de Um Mujimbo e 1 Morto & Os Vivos* (“De Um Comba”).

As situações descritas pelo autor dão voz e forma à denúncia social e à crítica do real¹³¹. O realismo é então o registo de análise da sociedade, no seu quotidiano. A obra literária torna-se veículo de crítica às instituições, à burguesia e a determinados comportamentos.

O discurso, no que denota e no que pressupõe, dá conta da história social e política que molda os caracteres geográficos e económicos e constrói grupos de personagens em função de predicados comuns que representam determinados sistemas de valores.

Não nos é difícil, através da análise da sua obra, reconstruir uma visão da sociedade angolana. Manuel Rui desvenda todas as mazelas que deformam a burguesia e critica-as.

Convém ter presente que o escritor se serve do humor, da sátira e da ironia para descrever e causticar o real¹³².

Para Pires Laranjeira (1994a: 223) a interpretação daquilo que entendemos por real é mutável se atendermos à situação geográfica de um qualquer escritor: “a representação do real implica uma sua percepção, que, para os africanos, povos de um continente específico, poderá significar um modo especial de sentir e perceber o mundo”¹³³.

Naturalmente que há aspectos que o escritor africano nos retrata que são comuns às diversas sociedades, contudo, a singularidade de de-

¹³¹ Roland Barthes (1953[1964]:24) destaca essa interligação arte-real: “a escrita é uma realidade ambígua: por um lado, nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e a sua sociedade, por outro lado, por uma espécie de transferência mágica, remete o escritor, dessa finalidade social para as fontes instrumentais da sua criação”. Barthes, Roland, *O grau zero da escrita*, Paris, Éditions du Seuil, 1953[1964].

Naturalmente que tal como documenta Ricoeur (1991:55): “a vida humana é simbolicamente mediatizada, qualquer conceito de real é interpretativo”. Ricoeur, Paul, *Ideologia e utopia*, Lisboa, Edições 70, 1991.

¹³² O romance social torna-se meio de crítica a instituições, à hipocrisia burguesa (avareza, inveja, usura), à vida urbana (tensões sociais, económicas, políticas), à religião e à sociedade, interessando-se pela sua análise, pela representação da realidade circundante, do sofrimento, da corrupção e do vício. Goldmann refere a importância do real na construção da catarse: “la création culturelle compense ainsi le mélange et les compromis que la réalité impose aux sujets et facilite leur insertion dans le monde réel, ce qui est peut-être la fondement psychologique de la catharsis”. Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Éditions Gallimard, 1964, p. 364.

¹³³ Laranjeira, Pires, *A negritude africana de língua portuguesa*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1994a.

terminados escritores, tal é o caso de Manuel Rui, permite-nos enquadrá-los num dado momento e contexto vivenciais, não queremos dizer com isto que as suas obras não perdurem pelos horizontes da leitura e não sejam intemporais e comuns em termos de temáticas a diversos escritores europeus, por exemplo, contudo, não deixam de se enquadrar numa determinada vivência e perspectivas peculiares.

Aqui a tarefa do leitor e crítico será aquela a que faz alusão Óscar Lopes (1996:10): “sondar o que há de progressista numa obra e perguntar-se em que medida essa obra sob aspecto factual e ideal, corresponde, ou não, à época”. Isto porque “uma obra de arte entra fatalmente, aqui ou além, em contradição com outras visões que temos da realidade”⁽¹³⁴⁾.

Esta situação de enquadramento temporal e geográfico permite-nos desenhar aquele que seria o fio de Ariadne do autor, ou seja, o Realismo⁽¹³⁵⁾. Um realismo “sem nenhuma palavra à frente” (Laban:1991:730), garantido à literatura angolana pelo “próprio processo dos escritores, das suas marcas culturais, dos seus vínculos ideológicos ” (idem:ibidem).

A literatura ocupa, desde sempre, uma posição privilegiada no quadro da construção das sociedades, do (re)estabelecimento das estruturas ou supra-estruturas sociais e culturais, bem como das relações entre elas.

Manuel Rui argumentaria (idem: 731) que o escritor angolano está inserido numa sociedade que constitui a sua “família”, consequentemente a sua produção literária, porque membro integrante desse “agregado familiar”, tem “uma necessidade de oportunidade do que se escreve. Um escritor inserido noutra sociedade poderá deleitar-se só em debicar os aspectos negativos da sociedade. Aqui, o escritor estando inserido, tem que ponderar a sociedade no seu todo” (idem:ibidem).

¹³⁴ Lopes, Óscar, “Em torno do realismo social”, *Vértice* n.º 75, Dezembro, Lisboa, Editorial Caminho 1996.

¹³⁵ Philippe Hamon (1979: 142-143) destaca uma espécie de “speech-act” [Austin Searl] como a essência do Realismo, isto é, o realismo definir-se-ia pela postura e situação específicas de comunicação. Sendo que, “elaborar uma tipologia do discurso realista supõe uma constituição de um novo conceito de realismo que não seja nem o sentido I (realismo textual) nem sentido II (realismo simbólico), onde a problemática determina que a linguagem só poderia imitar a realidade” (idem:135). Hamon, Philippe, “Para Um Estatuto Sociológico da personagem”, in Rossum-Guyon, Françoise Van, Hamon, Philippe et Sallenave, Daniele, *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979.

Se o disse, melhor o fez. De facto, basta recorrermos às páginas da sua obra para confrontarmos a veracidade desta afirmação. A sociedade seria analisada numa perspectiva simultaneamente crítica e exegeta, ponderada e reflexiva.

Inocência Mata (1992:37) aponta nesta mesma direcção quando afirma: “o primeiro convite que a leitura de Manuel Rui nos sugere é uma análise sociológica: a leitura de uma teia textual em que quase numa visão caleidoscópica, Angola actual – através da sua cidade-cérebro – se nos apresenta, é lida, é analisada na sua trama social, na sua História e na sua Cultura social”⁽¹³⁶⁾.

Desta forma, a obra deste escritor constituir-se-á como porto de paragem obrigatória para visitar considerações, rumos, vivências, costumes e usos da sociedade angolana, nomeadamente da cidade de Luanda⁽¹³⁷⁾, palco privilegiado da(s) narrativa(s). As personagens e a sociedade, que acabam por personificar, são vistas sob a lupa atenta do narrador.

Da sua pena irónica transparece uma vasta gama de figuras. Usando ficção e crítica social, o autor colhe as coordenadas “culturais, históricas, políticas e linguísticas do seu povo bem como a matriz referencialista e ironizante do processo realista”⁽¹³⁸⁾.

Manuel Rui procura atender ao contexto histórico-social, servindo-se da crítica⁽¹³⁹⁾ à sociedade burguesa e à falsidade dos seus valores, assim como da introspecção psicológica das personagens (Cf. Feijó, *Crónica de Um Mujimbo*).

A representação da vida burguesa, através do recurso a personagens-tipo⁽¹⁴⁰⁾, naquilo que ela possa ter de mais desagradável ou negati-

¹³⁶ Mata, Inocência, *Pelos trilhos da Literatura africana de Língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Irmandades da fala da Galiza e Portugal, 1992.

¹³⁷ Luanda é, desde as primeiras obras, o espaço privilegiado na narrativa de Manuel Rui. Exemplifiquemos com *Sim Camarada* (1977), livro “de grupos, dirigido àqueles que podem receber em cheio o impacto do relato de episódios da vida nacional – principalmente da vida de Luanda – no momento em que eles se tornam história. Destaca-se a geografia de Luanda onde se travaram as escaramuças decisivas da guerra civil – a Segunda Guerra da Libertação”. Hamilton, Russell, *Literatura africana. Literatura necessária*. Vol I, Lisboa, Edições 70, 1983, p. 192.

¹³⁸ Mendes, José Manuel, *Manuel Rui: uma identidade construída da resistência à libertação*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 103.

¹³⁹ “Ele [Manuel Rui] é mesmo crítico, não no sentido de ensaísta mas de filósofo. Prosopopeia, sátira de realismo descarado ele usa em *Quem me dera ser Onda* com à vontade de dono de argumentação e de redacção”. Macedo, Jorge, *Literatura angolana e texto literário*, Estudos contemporâneos, 1989, p. 105.

¹⁴⁰ Tal como afirma Lukács: “a categoria realista é o tipo, ou seja, a síntese particular que, tanto no

vo (a usura, a ambição, a avareza, a cobiça, a corrupção, entre outros); a representação da vida urbana; a análise das relações e dos conflitos sociais, em suma, a denúncia e a análise crítica dos vícios da sociedade, corporizados em personagens-tipo⁽¹⁴¹⁾ constituem objecto privilegiado dos realistas e, naturalmente, de Manuel Rui.

Refira-se que a par das descrições realistas, verídicas, da vida do quotidiano, surge também o conto alegórico –Memória de mar⁽¹⁴²⁾–, embora este desempenhe um papel mais limitado na narrativa do autor. O problema da colonização é tratado nestas narrativas indirectamente, desta forma, entrecruza-se realismo crítico, com a descrição dos costumes, da vida quotidiana, assim como, elementos do “realismo mágico”.

Manuel Ferreira⁽¹⁴³⁾ argumenta que “o universo que ele [Manuel Rui] estrutura tem como suporte referências que o enriquecem de uma perspectiva dinâmica. E fá-lo a partir de um conhecimento real e efectivo”.

Apesar de ficção narrativa e realidade serem parâmetros distintos, a fronteira que os une e separa é aliciante para qualquer crítico, não sendo nossa intenção limitar a ficção a uma transposição da realidade⁽¹⁴⁴⁾ é, contudo possível, e tendo em conta o contexto histórico em que as obras se inserem, verificar que a situação realmente vivida pelos habitantes de Luanda confere a verosimilhança necessária ao texto, não limitando, contudo, a intemporalidade da narração, e, concomitantemente, dos va-

campo dos caracteres como no das situações, uma organicamente o genérico e o individual, ainda que aprofundado, não pelo facto de nele confluírem e se fundirem todos os momentos determinados, humana e socialmente num período histórico”. Op. cit. Salinari, Carlos, “A arte como reflexo e problema do realismo”, in *Vértice* 440/441, Jan.-Abr., Lisboa, Editorial Caminho, 1981.

¹⁴¹ As mais funcionais para a representação de defeitos de grupos ou de sectores de uma sociedade.

¹⁴² Quatro participantes da guerra da libertação – o protagonista-narrador; um Major das FAPLA, um sociólogo e um historiador param numa ilha deserta, no futuro, dois anos depois de descolonização, antes a ilha pertencia aos padres, representantes do sistema colonial, com os seus preconceitos raciais e sociais. A ironia assume-se como recurso expressivo, quando, por exemplo, num barco sem rumo, ao sabor das ondas, o Prior, cheio de fervor faz sacrifícios a Quianda, como qualquer pagão.

Aqui o escritor teve como objectivo “não atacar o real como ele se afigura, mas sempre mais pelo imaginário”. Laban, Michel, op. cit. p. 730.

¹⁴³ Ferreira, Manuel, Prefácio à 2ª edição de *Regresso Adiado*.

¹⁴⁴ Sobre esta temática retenham-se as palavras de Ian Walt: “se o romance fosse realista apenas por ver os “bastidores” da vida, não seria mais do que um “romance” (no sentido antigo) invertido; mas é evidente que tenta, de facto, descrever todas as variedades da experiência humana, e não só as que são mais convenientes num ponto de vista literário específico: o realismo do romance não reside no género de vida que representa, mas sim na forma como o faz”. Op. cit. Barthes, Roland [et alli], *Literatura e realidade: Que é o realismo?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, p. 16.

lores veiculados⁽¹⁴⁵⁾. Alguns estudiosos chamariam a este particularismo estético: realismo africano⁽¹⁴⁶⁾.

Conforme o preconizado pelo ensaísta brasileiro António Candido (1987:163-164) “a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do acto criador”⁽¹⁴⁷⁾. Ora tal relação é compreendida através da análise de textos significativos. Parece-nos que a obra de Manuel Rui se insere nestas observações sobre a forma como a ficção responde de “maneira viva” à referencialidade.

O autor traça parodicamente a ineficácia do sistema político e social implantado pelo MPLA, o nascimento de uma nova burguesia e a corrupção relacionada com a má distribuição dos bens de primeira necessidade no período a seguir à independência (Cf. *Quem me dera ser onda*), uma sociedade tradicional em que a informação é indispensável, uma organização política burocratizada que pretende sonegar aquela (Cf. *Crónica de um Mujimbo*), o adultério e a relação da burguesia com as instâncias do poder (“De Um Comba”).

Numa linha realista, de escrita de testemunho real, a percepção própria do mundo circundante e a presença de registos diversos na enunciação enriquecem a literatura de Manuel Rui, a voz do autor implícito reflecte sobre as circunstâncias histórico-sociais, levando-nos a questionar, indagar, problematizar e debater o arco-íris temático que a sua obra encerra.

Já Helena Riaúzova (s/d) salientava a importância da ligação dos produtores angolanos com a comunidade nacional “em formação”, que a consideravam uma entidade separada do carácter especificamente nacional,

¹⁴⁵ “O objectivo estético, se bem que produto de uma época e enquadrando-se num contexto, transcende as limitações do imediato, pela sua capacidade de autonomia, projectando-se na utopia da intemporalidade e do absoluto”. Laranjeira, Pires, *De letra em riste – identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento, 1992, p. 98.

¹⁴⁶ “À circunstância de a ficção ser geralmente construída sobre um fundo histórico verdadeiro (co-existindo como que duas histórias paralelas, sendo uma ficção e outra realidade) constitui matéria bastante para que críticos literários, africanistas, tivessem visto aí um particularismo estético que passaram a designar de realismo africano (...) por detrás dele está um outro fenómeno, o do dualismo cultural”. Venâncio, José Carlos, *Literatura versus sociedade. Uma visão antropológica do destino angolano*, Lisboa, Lisboa, Vega, 1992a, p. 49.

¹⁴⁷ Candido, António, *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo, Editora Ática, 1987.

os escritores ascendiam, desta forma, “a um nível mais alto, sublinhando a essência de toda a humanidade que representam” (idem: 88-89).

Esta visão eminentemente crítica da sociedade do seu tempo resulta duma grande preocupação em modificar as formas de vida, renovar as mentalidades e transformar a sociedade.

O riso é, antes de tudo, uma correcção: “através dele se vinga a sociedade das liberdades praticadas para com ela. Não atingiria o seu fim se trouxesse a marca da simpatia ou da bondade” (Bergson:1993:134).

Manuel Rui é, em suma, escritor de atmosferas, onde o seu sentido sociológico⁽¹⁴⁸⁾ e reflexão crítica sobre a sociedade moderna tornam-no num dos nomes de relevo da literatura angolana.

Neste sentido, o contexto assume importância acrescida, tal como refere Aguiar e Silva (1997:296): “a dimensão contextual, atinente às relações externas do texto, representa a abertura do texto literário à historicidade do homem, da sociedade e do mundo, quer no momento da sua produção, quer no momento da sua recepção”⁽¹⁴⁹⁾.

Assim, a cada passo vemos o narrador a surpreender em flagrante pequenos pormenores, gestos, vemo-lo ainda a estabelecer o contraste entre as intimidades, observamo-lo a conduzir o diálogo entre as personagens-tipo de uma sociedade.

A sátira, a ironia e o humor constituirão uma verdadeira mundividência, decisivos factores de análise e de representação das coisas, dos homens e da sociedade⁽¹⁵⁰⁾.

É de Luanda que faz as leituras críticas e traz os conflitos, que as tornarão profícuas.

¹⁴⁸ Anozie (1970) destaca, no romance, o seu carácter aberto, cosmopolita e realista, na sua forma de expressão: “il [roman] s’accommode d’ailleurs de tous les hasards des changements sociaux, particulièrement à une époque où augmentent les facilités de l’éducation populaire et où règne un état de mobilité psychique et sociale. Alors paraît évident la fonction primordiale du roman comme art social, c’est-à-dire comme une version orchestrée de réalité nouvelle”. Anozie, Sunday O., *Sociologie du Roman Africain*, Mayenne, Aubier-Montaigne, 1970, p. 15.

¹⁴⁹ Aguiar e Silva, Vitor Manuel, *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 1997.

¹⁵⁰ “A literatura e a cultura são valores ou subsistemas sociais que funcionam interligados, como um perfeito sistema de vasos comunicantes, interagindo uns com os outros sempre em busca de equilíbrios dinâmicos, assentes em rupturas no *statu quo*, criando o caos, como forma de revitalização, de renovação. Esse é o poder do diálogo na e com a cultura que, a par da literatura, constitui um autêntico contra-poder; o verso e o anverso desse ser vivo chamado sociedade, tantas vezes alimentado até à saciedade. Com tudo, menos cultura” Cristóvão, Conceição, “poder, literatura e cultura”, in <http://www.uea-angola.org>, 2001. Acesso em Abril 2005.

O crítico social que em Manuel Rui se manifesta e que tanta importância tem na génese da sua personalidade irónica não limita a sua obra a uma transposição do real (aliás isso, segundo o próprio⁽¹⁵¹⁾, não seria literatura), mas antes uma atenta reflexão crítica e simbólica sobre o mesmo.

A escrita de Manuel Rui considera novas realidades culturais distintas que possibilitam uma nova visão de Angola. Tem como ponto de referência um cenário urbano, palco de acções, mudanças e atitudes.

É iniludível que Manuel Rui nos prende num olhar denso, reflexivo e ponderante sobre o mundo e aquilo que lhe é intrínseco, desta forma, retrata a realidade da sua cidade, do seu país e da sua nação.

É certo que “toda a realidade é já uma “leitura” dela, por mais elementar que seja, é já a afirmação de uma “subjectiva” escolha adentro das propostas que se condensaram em “objectividade” na leitura dos que nos precederam” (Ferreira:1977:10)⁽¹⁵²⁾.

O que se esconde em cada lugar descrito e cada personagem desvendada é uma parte de uma sabedoria estrategicamente estruturada e em doses sabiamente calculadas.

Por detrás das personagens, dos lugares, das gentes e dos acontecimentos revelam-se comportamentos, modos de vida, ideias sobre o mundo, o homem e as coisas, valores que se insinuam e sobre os quais a pena crítica incide e nos leva a reflectir.

Transpõe um universo onde se movem personagens representativas de uma sociedade em mutação e onde se evidenciam encontros e desencontros.

As personagens-tipo, as analogias simbólicas, as concepções retratadas, as sátiras e o esforço pela concisão, pelo lance único e insubstituível, permitem que como leitores aprendamos o mais íntimo pensamento do autor.

O enunciado orienta-se numa perspectiva analista e crítica, relativamente à política, aos valores, ao egoísmo, ao individualismo, à corrupção (...) de uma classe social – a burguesia.

¹⁵¹ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 164.

¹⁵² Ferreira, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Vol. II, Venda Nova / Amadora, Biblioteca Leve, 1977.

Fernando Hilário (2006:21) considera, referindo-se a *Quem me dera ser Onda*, a articulação entre real e verossímil⁽¹⁵³⁾, “numa implicação temporal de passado-presente-futuro, são trazidos pelo autor para a narrativa e habilmente manipulados por um narrador que, não deixando de participar na diegese, deixa que a estória seja, essencialmente, uma história de personagens com suas tramas, perdas e ganhos, sonhos e verdades, criando uma verosimilhança que se aceita próxima da realidade”. Parece-nos que a citação é aplicável, não só à novela supra, como também ao *corpus* que analisaremos.

¹⁵³ Pedro Barbosa esclarece-nos sobre este conceito: “considerando o imaginário como a criação discursiva de um universo possível proporemos apelidar de “verossímil” a concordância entre os acontecimentos “ocorridos” nesse universo fictício e as leis por que se rege esse “mundo possível”. Barbosa, Pedro, *Metamorfoses do Real; Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*, Porto, Edições Afrontamento, Coleção Grand’Angular, 1995, p. 125.

PARTE .02

BURGUESISMOS

“O humor é a subtileza dum sentimento profundo”.

DOSTOIEWSKI

“O escritor é um pedagogo, mesmo se não suspeita disso, pedagogo verdadeiro que educa toda a sociedade”.

PEPETELA

“Quando me perguntam se estou empenhado no segredo de justiça, costumo dizer que luto é contra o segredo da injustiça”.

MANUEL RUI

QUEM ME DERA SER ONDA

O texto constitui-se como um conjunto de signos cuja aparência superficial esconde o sentido pretendido pelo autor, a ser descoberto. Através da sátira causticam-se os “desvios” de Luanda⁽¹⁵⁴⁾, enquanto a cidade sede do poder instituído.

Num olhar crítico e sagaz, com uma feição satírica própria de um certo surrealismo que engendra o distanciamento face à realidade e

¹⁵⁴ Luanda será o espaço por excelência da narrativa de crítica social de Manuel Rui. Lembremos *Um Anel na Areia*, onde, a par da descrição das vivências de Marina e Lau, jovens enamorados, surge a crítica social, como elemento interno do texto, quer como impedimento à realização dos sonhos, quer a partir da falta de emprego e de oportunidades, a carência de moradia, a mobilização para a tropa, ou ainda a corrupção. As palavras de Marina, personagem principal são conclusivas: “nem Kianda, nem Deus, nem nenhum partido político ou uma guerra pode passar por cima da felicidade da juventude” (p. 88).

procura equacioná-la à luz de um “caos” invisível, a assunção desta desordem cabe ao escritor e ao seu olhar que nota os momentos da vida quotidiana angolana, o sentido risível dos factos e transforma a própria realidade numa paródia de tons marcadamente “pícaros”⁽¹⁵⁵⁾.

Luanda concentra e dirige a vida do país. A capital mais do que espaço físico é espaço social. É neste espaço que cabe a “crítica social”, aspecto maior da crónica de costumes.

Com efeito, a obra explora como aduz Carlos Pazos (2005): “o discurso satírico de carácter realista, onde o humor e por vezes a ironia se destacam, introduzindo uma realidade sociopolítica até então não literaturizada; mais concretamente, introduz a Luanda da escassez alimentar e da corrupção”⁽¹⁵⁶⁾.

Assim, a crónica de costumes da vida angolana desenvolve-se num certo tempo e projecta-se num determinado espaço.

Concomitantemente, Luanda é o espaço privilegiado das narrativas. O seu carácter central deve-se ao facto de esta cidade concentrar, dirigir e simbolizar estilo(s) de vida. Mais do que um espaço físico, é um espaço social. É neste ambiente que Manuel Rui procede à crítica social, onde a ironia (corporizada em certos tipos sociais, representantes estereotipados de ideias, mentalidades, costumes, políticas, concepções do mundo⁽¹⁵⁷⁾, etc) desempenha o papel maior.

É justamente uma época e um meio, que o narrador nos faculta. Consegue-o, fundamentalmente, à custa de dois recursos específicos: a delineação de determinadas personagens-tipo e a representação de ambientes de conjunto.

O livro conta como Diogo, atormentado pela escassez de alimentos em Luanda e pelo “peixefritismo”⁽¹⁵⁸⁾, traz um leitão para criar no séti-

¹⁵⁵ Pascoal, António, “O Universo Kusturica em *Quem Me Dera Ser Onda* de Manuel Rui. Uma Proposta de Leitura Paralela Interartes”, in www.uea-angola.org. Acesso em Janeiro de 2005.

¹⁵⁶ Justo, Carlos, “Manuel Rui e *Quem me Dera Ser Onda* Exemplo de Novas Tomadas de Posição Dentro do Campo Literário Angolano”, in <http://www.2ilch.uminho.pt>, 2005. Acesso em Julho de 2006

¹⁵⁷ Luís Kandjimbo (s/d) define a obra como “uma sátira mordaz a respeito de fenómenos de mobilidade social de determinadas categorias, do mimetismo dos novos ricos, e do populismo político”. Kandjimbo, Luís, “História da ficção narrativa angolana nos últimos 50 anos”, in http://www.ebonet.net/arte_cultura/literatura. Acesso em Maio de 2004.

¹⁵⁸ Termo utilizado por Diogo para se referir à falta de carne em Luanda, e consequente abundância de peixe na alimentação. Sobre este assunto ver p. 70.

mo andar de um conjunto habitacional. Desde logo, a domesticação de um animal no espaço residencial, para a satisfação das necessidades de consumo de carne, arrebata uma transposição da tradição, das regras e valores do mundo rural para o urbano. Desta forma, a pecuária interfere na urbanidade.

Classificado pelo autor como uma novela⁽¹⁵⁹⁾, de acordo com Ana Maria Martinho, “equaciona a cada momento o posicionamento dos intervenientes em relação ao processo político em curso, na medida da interpretação que cada um faz da revolução. Da imobilidade legalista de Faustino “assessor popular no tribunal”, ao dinamismo das respostas das crianças, variado é o leque de referências que cada personagem prefigura” (Martinho, 1986:36)⁽¹⁶⁰⁾.

Também Fernando Hilário (2006:22-23) destaca a importância do movimento/atitude das personagens no processo da Revolução: “*Quem me dera ser onda* é sonho que aguarda sentado num degrau de escada, numa espera algo impotente, todavia, de costas voltadas para os adultos –os assessores do partido e os outros que, afinal, têm um objectivo comum e último: comer, isto é, saciar a mungua em que vivem, independentemente das convicções, das ideologias e dos papéis que desempenham na Revolução”.

Diogo deixaria entender, nas entrelinhas do seu discurso, a existência de privilégios, ou seja, daqueles que escapam a este “peixefritismo”⁽¹⁶¹⁾, como Faustino, favorecido pela sua condição de assessor popular. O que transparece é um cenário de corrupção generalizada.

O núcleo desta família corresponde “a outros tantos núcleos que compõem depois uma cidade que se chama Luanda”⁽¹⁶²⁾.

A personagem demonstra o seu egoísmo cidadão, quando afirma, por exemplo, que a inexistência de comida no interior não era seu problema, preocupando-se mais com o facto de não haver cerveja em Luan-

¹⁵⁹ “A novela faz um retrato das coisas conforme se passam, conferindo maior verosimilhança e mais realismo, do que o romance, este será escrito numa linguagem mais excelsa e elevada do que aquela.” Aguiar e Silva, Vitor Manuel, 1997, op. cit. p. 681.

¹⁶⁰ Martinho, Ana Maria “Ideologia e expressão literária em *Quem me dera ser onda* de Manuel Rui”, in *África, Arte e Cultura*, 2ª série, nº13, Lisboa, ALAC, 1986.

¹⁶¹ Para Fernando Hilário (2006:71) o peixe é visto como “metonímia e metáfora, símbolo da negatividade que a Revolução conota ou denota”.

¹⁶² Laban, Michel, op. cit. p. 721.

da. Verificamos, desta forma, aquela que é uma das características do Estado pós-colonial, a que Venâncio (2004) faz alusão na sua análise de *Jaime Bunda Agente Secreto* de Pepetela, ou seja, o “síndrome do centralismo luandense”, a “arrogância” de alguns habitantes da capital sobre o restante território, idiossincrasia que Diogo partilha⁽¹⁶³⁾.

A estrutura enunciativa orienta-se, desta forma, numa perspectiva crítica relativamente aos valores materialistas que dão voz ao individualismo moderno urbano, ao egoísmo e à corrupção de uma burguesia emergente, cuja má consciência se revela:

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

– Diz à tua professora que isso é maka de campesinato, eu sou revolucionário da cidade”.

(p. 56)

Parece-nos que, tal como afirma Inocência Mata (1997:39-40), “a sátira de *Quem me dera ser onda* é militante e combativa procurando demolir um *statu quo*, uma ideia e uma cultura: aquela cultura social, prenhe de uma mentalidade de nepotismo, da “cunha” do (ab)uso do poder e tudo numa circularidade viciosa: o excesso de burocracia origina a “cunha” para ultrapassar a burocracia, esta para evitar a corrupção e o nepotismo e este da responsabilidade da organização do poder político e assim por diante...”⁽¹⁶⁴⁾.

Os problemas focados serão diversos: bichas, lojas vazias, más condições de vida – falta de electricidade, elevador, telefone e abastecimento de água.

¹⁶³ Este tipo de discurso verifica-se, sobretudo, nas elites, nas classes média e média-alta, denotando uma concepção jacobina, unitária e centralizadora do Estado, numa herança viabilizada pela relação colonial. Pretendendo significar que o Estado pós-colonial continua entregue às chamadas elites coloniais, ou seja, as que cresceram no período colonial. Cf. Venâncio, José Carlos, *Jaime Bunda versus sem medo. Nacionalismo e estado pós-colonial em Angola no registo de um dos seus escritores*, in *IV Congrés d’Estudis Africans del Món Ibèric. África camina*. Barcelona 12 a 15 de Janeiro de 2004. Disponível on-line em www.africa.catalunya.org/congres/pdfs/venancio.pdf. Acesso em Fevereiro de 2004.

¹⁶⁴ Mata, Inocência, “A natureza e o núcleo simbólico da Nação na literatura angolana”, in Cristovão, Fernando [et alii], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

Conforme Helena Riaúzova (s/d:53) aponta: “a novela angolana da década de 70 princípios de 80 está subordinada a um objectivo comum: reflectir os aspectos da prática da construção do socialismo em Angola independente”.

Desta forma, a narrativa de Manuel Rui dá conta de um realismo sociológico, a que já nos referimos, através de um registo irónico, sarcástico que descortina o desajuste social.

A dada altura, quando a mulher suspeita que Diogo se deixa levar pelo tribalismo⁽¹⁶⁵⁾ – Ele responde:

“Tribalismo! Deixa lá os ismos, mulher, que isso não enche a barriga. Iso é peixefritismo, fungismo e outros ismos da barriga do povo. E tribalista é quem combate os ismos da barriga do povo, como esse Faustino. É por isso que isto não anda para a frente e eu é que devia falar na rádio e não esses berengueiros simonescos⁽¹⁶⁶⁾”.

(p. 9-10)

Naturalmente que o leitor percebe, por trás dos *ismos*: socialismo, comunismo, marxismo, nacionalismo, racismo, tribalismo, idealismo

¹⁶⁵ Gonçalves (2003) refere que “todos os sistemas de dominação em África exploraram e manipularam as pertenças étnicas, interiorizando os estereótipos da etnologia colonial: a “diversidade tribal” serve de argumento para recusar o pluralismo político com o pretexto que este não seria mais do que expressão daquela”. Em Angola, “nas vésperas da independência, consumou-se a tripolarização, pela competição violenta entre três movimentos de libertação recrutados com base étnica ou regional: os Mbundo, os Bakongo e os Ovimbundo, culminando nas convulsões étnicas de 1975 antes da independência”. Gonçalves, Custódio, 2003, op. cit. p. 12.

O mesmo autor afirma (2001:15) que a chegada do MPLA ao poder coincide com o afastamento dos Bakongo e dos Ovimbundo. Consolidava-se, assim, o confronto entre a corrente da “revolução” e das elites intelectuais e a corrente tribalista”. Gonçalves, António Custódio, *África Subsariana Multiculturalism, Powers and Ethnicities in África*, Porto, Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2001.

“Destes três movimentos o MPLA é o único de raiz marxista e de matriz não tribalista –o que está longe de evitar as fracturas resultantes da consciência tribal”. Teixeira, Rui de Azevedo, *Batalhas da História de Portugal – Guerra de África – Angola*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2006, Vol. 22, p. 77.

Em *Mayombe* de Pepetela (1993) a questão do tribalismo é, inúmeras vezes, base de acesas discussões entre os elementos de etnias distintas. O dirigente define o conceito nos seguintes termos: “o tribalismo é um fenómeno objectivo e que existe em todo o lado. O curioso é que... sei lá! Pega num grupo que aqui seja tribalista, separa-o e espalha-o noutra Região. Serão os primeiros a gritar contra o tribalismo. / –Estarão em minoria –disse Sem Medo. –Aqui vemos que camaradas que estão isolados, pois são os únicos da sua região aqui, esses camaradas aparentam ser destribalizados. Digo bem, aparentam, pois não sei se voltando à região de origem, onde serão portanto maioritários, eles não voltem ao tribalismo”. Idem, p. 178.

¹⁶⁶ Refere-se a Manuel Berenguel e Francisco Simon, dois radialistas muito populares da Rádio Oficial, já antes da libertação. Hilário, Fernando, op. cit. p. 38.

ou burguesismo, entre outros⁽¹⁶⁷⁾. A analogia com a situação vivida em Angola é evidente. O debate sobre a funcionalidade do socialismo, tendo como fonte o marxismo, em detrimento do ideal capitalista era constante. Contudo a crítica de Diogo é mordaz: este debate de intelectuais não “enche a barriga”, ou seja, não dá resposta às necessidades primárias da população, é em suma, “só paleio”, mero exercício ideológico, benefício para alguns, “peixefritismo” para outros.

Repare-se que se entendermos o “peixefritismo” como metáfora, metonímia e sinédoque dos novos tempos (Hilário 2006), a matança do porco, com vista a equacionar este “peixefritismo”, adquire importância acrescida, afinal Diogo luta contra aqueles que exercem o poder (popular), criando o porco no apartamento, para inserir a carne na alimentação. Transpõe, desta forma, o tradicional (criação dos animais) para um *habitat* impróprio e desadequado, visto tratar-se do sétimo andar de um apartamento.

Muitas são as páginas que demonstram esta inadequação social: denúncia das carências alimentares (bichas para a carne; falta de cerveja em Luanda; necessidades dos espaços rurais mencionadas pela professora dos miúdos – falta de milho e mandioca); as dificuldades assumidas pela transposição dos mercados paralelos; a corrupção particular (referência à venda ilícita de bebidas alcoólicas, como a notação dos “ramalho eanes”⁽¹⁶⁸⁾); a inocência e inteligência das crianças; a evocação de figuras de hierarquia política (primo Cinquenta segurança) e sócio-profissional (ô-dê-pê [Organização da defesa popular] “camarada chefe”)⁽¹⁶⁹⁾; a distinção espaço rural e urbano⁽¹⁷⁰⁾; o regime e sistema de ensino fortemente burocratizados e fechados, reportam-se nas suas mais altas entidades, a um autoritarismo ignóbil.

Parece-nos que a obra se constrói por duas ópticas diferentes, os defensores do animal, por um lado, e os opositores, por outro⁽¹⁷¹⁾. Para

¹⁶⁷ O leitor poderá subentender “ismos” como – Humanismo; Imperialismo; Colonialismo; Idealismo.

¹⁶⁸ “Em casa dele passa ovos, dendém, carne e ontem quatro “ramalho eanes”. Quando eu era “moreiro” eu vi três caixas. Se cada pessoa só tem direito a uma, como é que um juiz açambarca dessa maneira?” (*Crónica de Um Mujimbo*, p. 42).

¹⁶⁹ Cf. Episódios da visita do fiscal e da bicha para a carne, respectivamente. Onde verificamos a subserviência do burocrata médio perante as autoridades superiores.

¹⁷⁰ Onde “essa ideia de tudo o que é lixo é despachar para as províncias” (p. 47).

¹⁷¹ Em analogia histórica com a existência dos dois blocos: MPLA e da UNITA. Visto que, também

as crianças, o porco é apenas um ser de afeição desinteressada. Para os adultos, Carnaval da Vitória afigura-se como um problema: atrapalha a “disciplina revolucionária”.

Repare-se que o porco personifica aqueles que partem do mundo rural para o urbano, a sátira das populações que se vêem num mundo diferente da sua génese, que imitam comportamentos de outros, que “precisam de alimento”, que “incomodam” com a sua presença, ou que se “aburguesam”.

O animal, como se de uma personagem modelada se tratasse, evolui, desta forma, na sua atitude, “aburguesando-se” ⁽¹⁷²⁾, no entender das crianças por culpa do pai, que o trata bem com o objectivo único de “obter retribuições de futuras bistecas e linguças”.

Este aburguesamento do animal acaba por metaforizar o da própria sociedade, pondo explicitamente em causa, para além dos movimentos migratórios, os propósitos da pequena burguesia citadina e a corrupção dos quadros burocráticos médios ⁽¹⁷³⁾. Diogo dirige-se, desta forma, triunfante, para o porco:

“Conquistas da Revolução (...) Estás politizado!” ⁽¹⁷⁴⁾

(p. 25)

Carlos Justo (2005) destaca este rejubilo de Diogo, salientando a intenção do autor na obtenção do riso, e mais, porque, “para além de humorístico, o facto de politizar um porco talvez possa ser *anti* ou *contra-revolucionário*. Como *contra-revolucionário* e jocoso é tratar um fiscal por “senhor fiscal” e não pelo preceptivo “camarada fiscal”.

Num outro momento da narrativa, Diogo manifesta ainda o seu desagrado perante a insatisfação de Lilocá, pelo facto de não poder ouvir o noticiário, a crítica é mordaz:

estes criaram dois blocos/facções, defendendo os respectivos ideais.

¹⁷² Para o manterem calmo é alimentado com bastante comida e torrões de açúcar, além de ouvir música com fones nos ouvidos.

¹⁷³ A corrupção é apresentada em *Pepetela* como um autêntico polvo. Contra ela Jaime Bunda nada pôde fazer. Cf. José Carlos Venâncio, 2004, op. cit.

¹⁷⁴ Remete-nos para uma doutrinação massiva do Estado. Repare-se na opção, estética e linguística, pelo participio “politizado” com desempenho adjectival. Desta forma, o acto tem a ver com a natureza da acção de quem a pratica.

“Merdas de pequena-burguesia. Querem o céu e a terra. O capitalismo e o socialismo”⁽¹⁷⁵⁾.

(p. 25)

Desta forma, na prática do quotidiano as personagens vão ganhando vida e cor.

É nas crianças e na própria professora que encontramos a recusa de um sistema dominante, é através delas que a utopia será concretizável⁽¹⁷⁶⁾.

São os “mais novos” a corrigir os “mais velhos” – quando Nazário coloca um cartaz⁽¹⁷⁷⁾, proibindo o cultivo de porcos na habitação, logo as crianças se apressam a reprová-lo apontando erros ortográficos e estruturais⁽¹⁷⁸⁾:

“suíno é com ésse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta continua tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano da criação da Assembleia do Povo e Congresso Extraordinário do Partido!”

(pp. 20-21)

A situação torna-se caricata e humilhante para Nazário. A ironia e astúcia dos miúdos sai, mais uma vez, vencedora⁽¹⁷⁹⁾.

Carlos Justo (idem) põe em evidência a função desta metalinguagem, destacando que “o jogo com as palavras de ordem do discurso oficial” visam “plasmar o vazio dessas palavras e a desestruturação que o povo pratica, trazendo para o texto literário as contradições da Angola independente em construção, em guerra”. Acrescenta ainda que este “modelo único e institucionalizado de discurso” está presente nas intervenções de todas as personagens”. Assim “a presença desta metalinguagem tem por objectivo dar verosimilhança ao texto e introduzir o esvaziamento de

¹⁷⁵ O leitor atento não fica indiferente à conotação que a expressão traduz.

¹⁷⁶ Deter-nos-emos sobre esta temática no capítulo “As crianças – realização da utopia”.

¹⁷⁷ Escrito num registo linguístico popular, repleto de desvios gramaticais (erros ortográficos e de pontuação).

¹⁷⁸ Patenteia, desde logo, a pouca instrução, os erros e abusos de slogans revolucionários na vida quotidiana, nomeadamente por aquele que desempenha um cargo importante como o de assessor popular.

¹⁷⁹ Nazário ainda tenta alterar o cartaz, mas acaba por arrancá-lo em total descontrolo: “quando se apercebe que o adversário é superior e se teme pela derrota, procede-se à ofensiva, grosseira e ultrajosamente; quer dizer, abandona-se o objecto da discussão (já que aí se perdeu a disputa) e ataca-se, de qualquer maneira, a pessoa do adversário”. Hilário, Fernando, op. cit. p. 53.

significado do discurso oficial quando utilizado pelo povo e não só, o que nos parece assim um formulado inédito no sistema literário angolano até à altura” (idem).

De facto, há um contraste entre um nível “oficial” e outro directamente ligado ao quotidiano, do qual o primeiro aparece desenquadrado. A ideologia é desta forma questionada pela linguagem marcadamente revolucionária, mas incongruente e até contra-revolucionária. Repare-se na intencionalidade de esvaziar os “ismos” ideológicos com expressões como “peixefritismo”. Também as crianças se apropriam desta linguagem, dominando-a melhor que os adultos, contribuindo, desta forma, para a sua desmistificação. Note-se até o pormenor dos “sábados vermelhos”, resquício do voluntarismo marxista de feição cubana, assim como a composição de Ruca: o miúdo chama o pai de *reaccionário* e o porco de *revolucionário* (pp. 35-36).

Segundo Manuel Rui⁽¹⁸⁰⁾, a novela está relacionada com determinadas concepções, que leva as pessoas a burocratizarem tudo sem saber porque estão a fazê-lo. As personagens são marxistas sem saber o que tal significa. Neste sentido, os termos são utilizados sem adquirirem o seu valor semântico. Diogo, por exemplo, assume-se como revolucionário sem entender o significado real da palavra.

Convém ainda determos a nossa atenção na figura da professora, pela antítese resultante do seu idealismo⁽¹⁸¹⁾ em contraposição à escola repressora, impositiva e ideológica⁽¹⁸²⁾.

A professora é uma pessoa neutra, mas cúmplice dos alunos (“deixa fazer redacções que a gente quer e até trouxe na escola o primo dela Filipe que veio tocar viola dentro da sala”⁽¹⁸³⁾). No exercício das suas funções, atenta às motivações das crianças, acabando por conciliar a escola com a vida.

O sistema de ensino é, contrariamente à docente, que supostamente seria o seu porta-voz⁽¹⁸⁴⁾, fortemente burocratizado e fechado, con-

¹⁸⁰ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 166.

¹⁸¹ Não batia nos alunos o que era pouco frequente na época.

¹⁸² Lembrando-nos a escola descrita nos contos de Luandino Vieira, embora os agentes sejam diferentes.

¹⁸³ p. 36.

¹⁸⁴ Para o Secretário do Comité Central do MPLA/PT da esfera ideológica, Roberto de Almeida, “se este elemento (o professor) não for fiel aos princípios e objectivos da Revolução, certamente não o será

siderando a professora um perigo (“um caso de alienação do grupo ou psiquiátrico”)⁽¹⁸⁵⁾. O episódio da apreciação da redacção pelo centro de investigação pedagógica⁽¹⁸⁶⁾ permite-nos analisar o papel desempenhado pela ideologia no julgamento de certas atitudes do quotidiano vivido após a independência.

O contexto em que ocorreu a avaliação das composições acaba por reproduzir o “código prepotente” usado pelo colono que se via livre dos “subversivos e indesejáveis”⁽¹⁸⁷⁾, enviando-os para o interior:

“Devíamos era fazer a proposta de ir para o Cuando-Cubango antes que ela se encoste a algum parente. Vocês é que ainda não repararam. É de família. É vê-dê⁽¹⁸⁸⁾. Por isso é que se dá a estas arrogantes surrealísticas”.

(p. 47)

O narrador parece querer chamar a atenção para a importância de um ensino livre, moderno e motivador para o aluno. Não será também ele condição indispensável à renovação social?

A resposta afigura-se como positiva. O destino natural da criança para a educação parece-nos ser temática relevante na obra do autor⁽¹⁸⁹⁾.

No final de *Quem me dera ser onda* somos presenteados com um banquete, onde as febras do porco são saboreadas por grande parte dos

na transmissão do conteúdo programático, seja qual for o seu nível de preparação técnico-profissional ou académico”. Op. cit. Ferreira, Manuel Ennes, *A indústria em tempo de guerra (Angola, 1975-91)*, Lisboa, Edições Cosmos, Instituto da Defesa Nacional, 1999, p. 148.

¹⁸⁵ A professora, porque desprovida da prática do autoritarismo, vai ser reprovada, na sua conduta, por entidades superiores, isto porque a composição eleita na turma de Ruca falava de um porco, quando deveria exaltar “temas sobre a vida do povo, valores nacionais, datas históricas, etc...” (p. 46).

¹⁸⁶ Inspeção escolar.

¹⁸⁷ Sousa, Isménia, “Ironia e ideologia nas obras de Manuel Rui e Henri Lopes”, in Lissa, L. Margarida [et alli], *Literatura Comparada: os novos paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996.

¹⁸⁸ Referente a Van-Dúnem. Nome de família influente nos diversos sectores da sociedade angolana.

¹⁸⁹ Contrariamente aos miúdos de *Quem me dera ser onda*, várias são as crianças, descritas pela pena deste escritor angolano, que não têm a possibilidade de frequentar a escola, considere-se os exemplos descritos em *Da palma da mão*: num esgoto a céu aberto flutua um “caderno de capas analfabetas” ao léu, reviradas, com os versos do “Hino Nacional”. A capa e o livro simbolizam o estado “iletrado” de uma sociedade também ela, na sua maioria, analfabeta (“O caderno”, p. 13); A condição infantil das crianças de Luanda é de certa forma uma estranha situação escolar, visível em Tico que segura “na lata de sentar na escola e no serviço de vender três anos com ela” (“A lata e o Mercedes”, p. 46).

O que o destaque concebido à infância nos faz perceber é a necessidade de educar e formar uma nação.

moradores do prédio, entre os quais se encontram “todos os membros da comissão de moradores”⁽¹⁹⁰⁾.

O fim do romance não deixa um encerramento definitivo, assumindo-se como romance aberto (Aguiar e Silva: 1997)⁽¹⁹¹⁾. O título retirado da metáfora do final da obra abriria as portas para a linha ficcional.

Não nos podemos esquecer que a onda assume-se como sinédoque do mar, esse espaço de origem, quer enquanto enraizamento do “eu”, quer enquanto sede do “coração do mundo”, o mar é o enigma e angústia inerente à condição do homem. No entanto, na obra ele reflecte um espaço de liberdade e despreocupação.

O predicado de base do desejo “Quem me dera ser onda” demanda a partir do eixo semântico as várias combinações que implicam personagens e acções.

Neste sentido, a expressão “Quem me dera ser onda” funciona como cúpula ideológica do romance. Parece-nos que as questões que se colocam são de diversa índole: será a aquisição de hábitos, aparentemente estranhos, por aqueles que vêm do campo para a cidade solução para a sua “politização”? Será a morte o destino daqueles que não se encontram no seu “habitat natural”? E, finalmente, que tipo de morte: a social, a moral ou a espiritual?

¹⁹⁰ Não deixa de ser caricato que, apesar de condenarem a criação do porco no apartamento de Diogo, todos acabem por aceder ao seu “petisco”. Hilário (2006:128) conclui que Nazário e Faustino “aproveitaram o tempo da máscara [Carnaval], o poder desta, o tempo do metamorfose do feitico e do amuleto, que era conferido aos espíritos da magia dos antepassados, para eufemizar o “delito””.

¹⁹¹ “O termo do romance aberto contrasta profundamente com o termo de romance fechado: no caso deste, o leitor fica a conhecer a sorte final de todas as personagens e as derradeiras consequências da diegese romanesca; no caso do romance aberto, o autor não elucida os seus leitores acerca do destino definitivo das personagens ou acerca do epílogo da diegese”. Aguiar e Silva, Vitor Manuel, 1997, op. cit. p. 728.

“Ridendo dicere severum”.

FRIEDRICH NIETZSCHE

*“Caricaturar a pequena burguesia, ou descrevê-la, é
tão válido como exaltar o camponês ou o operário”.*

AGOSTINHO NETO

*“Perdoem-me os leitores pelo fim que escolhi... mas é
que eu não sou de mujimbo”.*

MANUEL RUI

CRÓNICA DE UM MUJIMBO

Em *Crónica de um mujimbo*, publicada posteriormente em 1989, a qual, segundo o autor (Rui, 1991: 734), “em termos de temática, poderá ser uma continuação, um alargamento” de *Quem me dera ser onda*, a ironia constitui, à semelhança da obra supracitada, “o barro” laboral de um conjunto de personagens.

Desde logo, o título⁽¹⁹²⁾ indicia o objectivo crítico em tom cómico. A crítica ao quotidiano (“crónica”), tendo como cenário a vertente oral da notícia (“de um mujimbo”).

¹⁹² O termo “crónica” que na Idade Média e na época clássica designava o relato histórico de factos relativos a determinado reinado assume, actualmente, e a partir do Romantismo, o significado de um pequeno texto, de tema variável, em que é feito o comentário a factos verídicos ou imaginados, frequentemente com objectivos críticos e por vezes em tom humorístico. A sua função é a de “descobrir o encoberto, a essência na aparência das coisas, um halo de eternidade no efémero, usando, no geral, uma linguagem coloquial e singela”. In AA. VV., *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995-2005.

A na(rra)ção torna-se crónica ou crítica. O enredo é, aparentemente, simples. Encontramos um chefe de serviço, Feijó, e os seus dois colaboradores, Lundamo e Adérito, trabalhadores de uma empresa, provavelmente um ministério⁽¹⁹³⁾, que têm a função de guardar um segredo. Neste sentido, o grande perigo que surge é o mujimbo ou o boato. A dificuldade é que em Luanda o mujimbo é um elemento indispensável da comunicação e as pessoas são confrontadas com ele frequentemente.

Tanto a pequena burguesia como o Poder aparecem num panorama em que o segredo, de quem apenas o leitor parece ser o único desconhecedor, circula livremente pela cidade⁽¹⁹⁴⁾.

A crítica aborda os poderes e influências do aparelho partidário, das relações hierárquicas no trabalho, dos hábitos de lazer (a praia, a bebida, as férias, a Europa, etc), enfim, do comportamento de uma pequena burguesia “muito marcada pelas obrigações profissionais e nacionais, de imperativos revolucionários, mas voraz nos apetites e ambições pessoais” (Laranjeira: 1994b:251)⁽¹⁹⁵⁾.

O autor contrapõe uma sociedade tradicional⁽¹⁹⁶⁾ em que a informação é vital, a uma organização política burocratizada, a sociedade urbana regida pelo documento, onde a escrita instaura uma nova ordem que pretende reger aquela, em que a ocultação da informação é vital.

Na primeira óptica a informação é partilhada pela família; a segunda será aquela que Feijó representa como emissário da pequena burguesia.

Neste contexto, a obsessão de Feijó, perante a revelação do *segredo*, ganhará tonalidades satíricas, provocando riso no leitor que se diverte com as diferentes reacções/receios daquele, isto porque, como funcionário, é obrigado a guardar para si o segredo que o *mujimbo* obriga a transmitir. Maria Rosa Monteiro (s/d)⁽¹⁹⁷⁾ chama atenção para este aspecto:

¹⁹³ “Pode ser uma empresa, um director de uma unidade económica estatal... O leitor escolhe”. Laranjeira, Michel, op. cit. 735.

¹⁹⁴ “Mesmo que não haja pilhas para rádios, que não haja jornais, as notícias chegam com velocidade, transmitem-se... O processo oral da notícia é o mais veloz na nossa sociedade”. Idem, p. 734.

¹⁹⁵ Laranjeira, Pires, “Manuel Rui –Crónica de um mujimbo” in, *Colóquio/Letras*, nº 131 Janeiro-Março, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994b.

¹⁹⁶ O espaço da memória/transmissão oral constituiu-se, desde sempre, como lugar privilegiado de valores de referência antigos e modernos.

¹⁹⁷ Monteiro, Maria Rosa, “Mujimbo, dialéctica e Kitsch”, in www.ciberkiosk.pt, Acesso em Abril de 2004.

“Feijó, vítima do segredo e do *mujimbo*, enquanto irremediavelmente do não-pensar, pensando irremediavelmente”. Henrique Feijó vive atormentado pelo *mujimbo*, não sabendo como se posicionar perante o dito e o não dito.

Feijó, como personagem plana (Aguiar e Silva: 1997), não alterará o seu comportamento, no decurso do romance, servindo, desta forma, a caricatura e a sua natureza cómica e humorística.

Feijó servirá ainda os parâmetros enunciados por Bergson (1993), na linha dos diferentes cómicos: de personagem, formas (gestos e movimentos), acções e situações.

O cómico de personagem resulta da maneira de ser e de se comportar. Assim, pela sua preocupação exagerada em manter o segredo acaba por exemplificar, desde logo, este tipo de cómico.

Também os tiques que possui, ilustram este tipo de cómico, nomeadamente no “tic antigo de se coçar entre as pernas”⁽¹⁹⁸⁾.

O cómico de situação surge quando, no decorrer da narrativa, uma personagem é colocada numa situação ridícula. Ora, este cómico torna-se visível logo nas primeiras páginas em que Feijó, enlameado, teme pela sua integridade:

“E, no momento em que retirava as chaves, a pasta veio demais, ainda quis fixar a mão direita sobre a pasta mas esta acabou por cair aberta e Feijó a escorregar e tombar de joelhos sobre o charco enlameado[...]—“Ainda acabo no tê-pê-erre e ninguém vai acreditar nesta estória”.

(p. 11)

A obsessão é de tal ordem que Feijó acaba vítima de um “síndrome situacional”, cuja solução, semelhante à de outros que padecem do mesmo “mal”⁽¹⁹⁹⁾, será uma viagem à Roménia. Agarra-se, desta forma, a referências ideológicas tomadas lugares comuns, tais como a viagem referida e uma certa aversão em relação a Portugal.

¹⁹⁸ Note-se que este tique aumenta, quando Feijó está mais irrequieto e nervoso.

¹⁹⁹ Segundo o médico que observa Feijó.

Em casa, a mulher, Joaninha, também vive obcecada, mas por uma dieta, recomendada pela prima de Lisboa⁽²⁰⁰⁾, que é, constantemente, quebrada, ou por falta de “condições” e/ou “vontade”:

“Joaninha tendo terminado [de comer] em não poder mais se debatia num rebate de consciência pela afronta cometida contra o rigor das regras da dieta, banhada em suor e com aquele pequenino senão de azia que o vinho produzia sobre o arroto miudinho e comedido de dendém”.

(p. 52)

Segundo Venâncio (1996b: 108), o desenrolar da acção baseia-se em “três lógicas” do estrato social da “pequena burguesia urbana” protagonizada por: Feijó, Dona Joaninha e Adérito, respectivamente.

O primeiro com um comportamento idêntico ao de Diogo de *Quem me dera ser onda*; a segunda “via preocupada com a sua figura e, por isso, passava o tempo a suspirar por um médico português que estivera em Angola e que dispunha de um método de emagrecimento que se ajustava ao seu caso”; o último “não se cansava de repetir a Lundamo, seu colega de departamento, que tinha uma formação superior à de Feijó. A este, porém, nada dizia, limitava-se a acatar-lhe as ordens e alimentar o desejo de regressar a Paris e aí escrever a tese, não deixando de comprar, pelo caminho, um carro, uma aparelhagem estereofónica e um mini-computador” (idem: *ibidem*).

O mesmo autor (1992a: 54) refere-se ainda a uma quarta lógica, a dos sobrinhos de Feijó, mas esta não seria representativa da “mentalidade urbana”. “Pelo contrário. Os garotos, órfãos de pai, entretanto morto na guerra civil, divertiam-se pela calada com os valores e o comportamento do tio”.

Assim sendo, a personagem de Feijó afigura-se-nos “tocada pela superficialidade: corresponde ao estrato social a que pertence. O chefe do escritório, não se diz nada se é corrupto... Tem um comportamento familiar mais ou menos *cliché*... O tracejado do perfil dele só está esboçado, fica para ser completado pelo lápis do leitor” (Laban: 1991: 735).

²⁰⁰ Cidade que pretende visitar, para ir à consulta do tão desejado médico nutricionista, aproveitando para ver a prima. Joaninha representa o protótipo do pequeno burguês.

A caricatura de Feijó suscita um aprofundamento da *vis comic*. A caricatura, segundo Propp (1992), “consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos”, é na linguagem, nos gestos e no comportamento que o nosso olhar cómico é convidado a deter-se. Bergson (1993) destacaria, da mesma forma, o papel do exagero para a obtenção do cómico, o exagero é cómico quando prolongado e sistemático (idem).

Desta forma, o autor recorre à caricatura, exagerando alguns traços específicos da personagem. Assim, a caricatura da personagem Feijó é obtida, precisamente, através dos tiques de linguagem e gestuais, aliados à permanente desconfiança em relação a tudo e a todos.

É ainda através de Feijó que identificamos algumas das precariedades da população de Luanda: falta de luz; horas extraordinárias não remuneradas; “asfatação” das ruas mal efectuada; marasmo social; a humilhação resultante do domínio estrangeiro, inclusive no sector petrolífero⁽²⁰¹⁾; desconhecimento do funcionamento de um cartão; a corrupção que possibilita a informação publicitada, primeiramente, em Lisboa; a falta de publicações de revistas em português:

“Toda a cidade mergulhou na escuridão (...) Fazer horas extraordinárias que o não são porque nenhum de nós jamais exigiu pagamento por elas”.
(p. 10)

“A tal Angoterra em vez de asfaltar tapou mas é as sarjetas. Depois o asfalto, vai ao ar não tarda uns meses. E nova asfatação, mais dinheiro. Bom negócio”.
(p. 11)

“Nesta cidade a vida morre cedo. Não vale a pena o semáforo...”
(p. 12)

“O tipo deve ser francês das petrolíferas. Isto dá para todos. Até nas mulheres. Pra nós é que não sobra nada. Na terra dele não faz isso. Levam-nos os dólares e humilham-nos utilizando as nossas miúdas”.
(p. 13)

²⁰¹ No capítulo “Os sons da esfinge angolana”, referimo-nos à importância deste sector na economia angolana, assim como do investimento estrangeiro a ele associado.

“E as duas [mãe de Feijó e cunhada] ficaram aí nesse olhar profundo, quase de adivinhações sobre os mil mistérios de um cartão”.

(p. 16)

“Às vezes nós ainda não sabemos e os jornais de Lisboa já estão a recitar? Clarito, é um cooperante que ouviu, vai daí ao telefone ó menina qual ó camarada trago-lhe um par de sapatos e tem logo linha para Lisboa sem desligar e não admira que lhe facturem lá a seu favor”.

(p. 24)

“Porque é que o Malley não edita também uma em português? Para quê importar uma revista em francês? Quem é que a lê? Importar, não. Pagar duas vezes, isto é, anúncios e depois comprar a revista”.

(p. 48)

Feijó revela-se ainda um pai preocupado com a execução da disciplina por parte de Kino⁽²⁰²⁾, seu filho, mostrando-se, da mesma forma, um marido afectuoso a Joaninha e um filho dedicado⁽²⁰³⁾.

Henrique Feijó e Joaninha comentam brevemente a vida política internacional, nomeadamente um golpe de estado na Guiné, após a morte de Sékou Toré, mas à semelhança de Diogo que não se interessa pela vida nas províncias, também Feijó acaba por revelar o desinteresse do tema:

“(…)Também é difícil nesses lugares uma pessoa agradar a gerações sucessivas. É muito tempo. Mas isto são makas mesmo de África”.

(p. 22)

O que transparece do seu discurso é a preocupação em efectuar o seu trabalho de forma íntegra, cumprindo o dever que a profissão exige, interrompendo as diferentes abordagens que poderiam “obrigá-lo” a desvendar o segredo. Afinal:

“O fundamental é cumprir o meu dever (...) no segredo é que está o negócio”.

(p. 16)

²⁰² Personagem que desempenha, de certa forma, um papel amorfo.

²⁰³ A mãe acaba por simbolizar o amor preocupado, desinteressado e protector. Repare-se que Feijó visita-a em momentos “chave” da narrativa.

“Só a verdade é revolucionária e eu não posso trair esse princípio. Então quando me perguntaram se sabia eu menti? Também não é bem. Perguntaram. Cortei. Portanto, sem saber a pergunta não posso dar a resposta, ou seja, a resposta verdadeira”.

(p. 41)

A “maquinalidade” dos gestos, a inópia do discurso, a reprodução de uma rotina e as atitudes parodiam este ser caricaturado pela “palma da mão” do autor.

Contrariamente a Feijó, surge um outro tipo de personagem, Adérito, “o personagem típico desta sociedade, o ambicioso que tem uma formação universitária, todo o projecto dele, além de uma certa alienação ao mundo europeu, é um projecto de tomar o lugar do chefe, etc. Mas com toda essa formação que ele tem, quando vai ficar, interinamente, a substituir o chefe, ele faz uma volta à sua personalidade e quer é ficar com os fetiches que simbolizam o poder: o carro, a secretária, as fotografias..., porque, sem isso, está convencido de que não vai poder funcionar. Portanto, deixou logo cair todo o seu saber académico, europeu, para utilizar outro tipo de premissas – transitórias, numa sociedade como esta – mas que ele pretende agarrar para trepar. Sim, esse personagem não está torcido – está de roupa lavada e tal –, mas o perfil não está a tracejado, está a traço grosso” (Laban: 1991:735-736).

Será ainda através deste que o autor expõe a etimologia e “dialéctica do mujimbo”:

“Mujimbo é uma palavra cokwé que significa mensagem (...) A nossa malta da primeira guerra da libertação, na frente leste, principalmente o pessoal de origem urbana, deslumbrou-se com o vocábulo. Mujimbo passou a ser notícia. Um camarada ia de uma base a outra e, mal chegava, chovia a pergunta: quais os mujimbos que você traz? Ele narrava. E passavam mensagens, notícias, intrigas, tudo(...). A palavra foi-se deturpando até que mujimbo passou a coincidir com a novidade ainda não oficial ou até o boato.

(...) O povo em geral tem que andar no passa palavra. No fundo é o continuar dos mecanismos de tradição oral. Auto-defesa, porque não estar informado é quase morrer. E é bem bonita a forma como se põe o mujimbo a circular, os elos, a cadeia do circuito. E, por detrás, sempre uma espécie de

sentimento colectivo. E a gaita é que os mujimbo vão quase sempre dar à verdade (...).

Cada sujeito receptor do mujimbo entende-o primeiro como um quase determinismo, vai mesmo acontecer! Essa é a primeira fase (...) Na segunda fase da dialéctica do mujimbo, a generalidade do sujeito receptor assume-o a partir de tal determinismo. Então passa a defender os conteúdos veiculados pelo mujimbo. (...) a melhor guerra contra o mujimbo é forjar outro mujimbo(...).

(...) A determinada altura é uma exigência. Porque é uma necessidade. Há já uma consciência social”.

(pp. 100-102)

Na trama ficcional, a semântica do segredo, conhecedor de diferentes terminologias e atributos: “secreto”, “sigilo”, “confidencial” (Feijó); “disso”, “daquilo”⁽²⁰⁴⁾ (sobrinho de Feijó); “novidade”, “algo que aconteceu mesmo” (Joaninha); “aquilo que eu li nos jornais” (Kitas); “grande mujimbo” (Kino); “aquilo”, “isso” (operador do bê-bê-xis); “mujimbo” (Leninegrado); “segredo orgásmico”, “dialéctico” (Adérito); “trampa do segredo” (Lundamo) assumido como segredo, termina desta forma (nunca, leitores, saberemos de que segredo se trata!). Confirma-se, assim, a contradição contrariando-a:

“Contradição? Nem mais, na contradição é que se anuncia a síntese”.

(p. 56)

Adérito aponta a semântica do segredo como circular. O discurso será resumido, assim, pelo seu interlocutor, Lundamo:

“Pela tua equação elabora-se um círculo onde todos sabem, mas ninguém diz a ninguém e uns já disseram aos outros. Absurdo”.

(p. 34)

Ao que Adérito retorque:

“Absurdo não Dialéctico. Repara: saber e não saber porque se sabe”.

(p. 34)

²⁰⁴ Os vocábulos utilizados (“isto”; “isso”; “aquilo”...) transmitem o distanciamento do sujeito enunciador.

Maria Rosa Monteiro (s/d) aponta para o mundo “kitsch” e dialéctico evidenciado na obra, encontrando o seu expoente máximo nas palavras de Adérito: “da afinidade formal com a dialéctica, conclui Adérito o carácter dialéctico do que dissera. E é justamente a forma que interessa (Adérito é um intelectual “formalista”). Mas o seu interesse nela é ainda “estético”: o que disse é uma tirada – uma forma verbal automatizada e auto-suficiente. Não é por acaso, é o que justamente a dialéctica costuma ser, onde a referência a ela é obrigatória. A sua completude pseudo-explicativa dispensa a realidade intotalizável e frequentemente desagradável (aquela que o *mujimbo* veicularia). O raciocínio dialéctico antecipa a perfeição e o bonito (é o amanhã que hoje canta)”.

Lundamo considera que o segredo é factor de união entre aqueles que o partilham, assumindo-se como um elo de ligação entre aqueles que amam o partido:

“Se calhar um segredo une mesmo as pessoas. Se calhar mesmo que haja pessoas a bocar o segredo, como pensou Feijó, essas pessoas, no fundo estão unidas, passas de umas para as outras mas tudo gente séria. Gente com o coração no Éme. Estou a ver o lado positivo do segredo”.

(p. 87)

Convém ainda determos a nossa atenção em Leninegrado⁽²⁰⁵⁾. Este personifica os “frutos não colhidos” por aqueles que lutaram pela revolução socialista⁽²⁰⁶⁾:

“O pior é que o tempo passa por nós e aquilo que sonhámos parece, como hei-de dizer, assim como se quando a gente chega a um rio e, em vez de atravessar para buscar banana do outro lado, fica só nesta margem a apanhar peixes com uma rede velha.”

(p. 29)

²⁰⁵ A posse de um nome assegura a especificidade do eu. Neste sentido, a adopção de um novo nome consagra o desaparecimento da antiga personalidade em prol de um novo ser social. Desta forma, não deixa de ser bastante simbólica a adopção do nome “Leninegrado”, região administrativa da Rússia, um dos grandes centros industriais do país. Cf. Louis-Vincent, Thomas et Luneau, René, *La terre Africaine et ses Religions*, Paris, L’Harmattan, 1980.

²⁰⁶ O MPLA, de formação marxista-leninista, teria a missão de organizar a nação pela perspectiva do modelo ocidental, utilizando, como tal, a teoria socialista a fim de impulsionar a superação das diferenças, em nome da igualdade e liberdade.

Mais tarde confessaria o seu afastamento dos amigos influentes, isto porque:

“Alguns podiam pensar que um gajo anda a rastejar, outros estão sempre reunidos, outros mandam dizer que não estão e a gente a vê-los, outros mandam esperar três horas. Eu não estou pra isso e é melhor, assim não estrago a amizade”.

(pp. 30-31)

Somos ainda confrontados com o marasmo no trabalho de escritório:

“Lundamo sentado à secretária. Cadeira giratória. Marcadores azul, verde, roxo, amarelo e castanho. Sempre a desenhar ideias no papel e a afastar, de vez em quando, as baforadas dos cigarros de Adérito. Fecha o roxo. Abre o amarelo. Adérito a esmagar beata no cinzeiro”.

(p. 35)

“Adérito a ensaiar bolinhas de fumo e a desconseguir no treme treme e insegurança nos lábios”.

(p. 40)

Manuel Rui considera Feijó: “um alienado a tudo, não só ao mundo europeu, mas também aquilo que implica as viagens, o ser burguês, o dinheiro (...)”⁽²⁰⁷⁾.

Desta forma, vamos desenhando um quadro de personagens que levantam questões ligadas à idiossincrasia da sociedade angolana, pautada por um regime de partido único, onde a corrupção e o novo riquismo ganham forma/expressão. Os vários ambientes e episódios ilustram o modo de vida da sociedade angolana.

A obra parece-nos indicar que a sociedade civil angolana mantém ainda uma capacidade de autonomia e abertura, que é a que decorre da oralidade e da memória, enfim, dos seus estratos tradicionais.

Com efeito, não podemos deixar de referir a importância da palavra no contexto africano. Neste caso, o “mujimbo” reitera este aspecto.

²⁰⁷ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 167.

Ana Sá (2004:47)⁽²⁰⁸⁾ aponta a trilogia “antepassados/ tradicionalistas/ palavra” como característica da denominada tradição africana. Parece-nos de todo pertinente esta associação na obra *Crónica de Um Mujimbo*⁽²⁰⁹⁾. É o mujimbo, o oral, em suma, a palavra que se sobrepõe a tudo o resto.

Atentemos, como tal, no final da obra. Ora à semelhança de *Quem me dera ser onda*, também este se reveste de inevitável carácter simbólico⁽²¹⁰⁾. Desde logo, a presença da “mais velha”, mãe de Feijó, que “ficou estática olhos para lá da nascente de uma cachoeira, dedos das mãos na mesma embrulhados, tentativa de controlar soluços no abafado do barulhar da chuva⁽²¹¹⁾ como choro de avó antiga” (p. 158), evidencia a realidade envolvente.

Não será por acaso que a narrativa começa e termina com uma tempestade⁽²¹²⁾ em aproximação, cujas relações metafóricas com a realidade vivenciada por Feijó são evidentes. Aliás, será a figura sábia da mais velha Catarina⁽²¹³⁾, a quem foi outorgada a ancestralidade própria do

²⁰⁸ Sá, Ana Lúcia Lopes de, *A Confluência do Tradicional e do Moderno na Obra de Uanhenga Xitu*, Luanda, União de Escritores Angolanos, 2004.

²⁰⁹ Assim como em muitas outras obras angolanas.

²¹⁰ Podemos também estabelecer a analogia com o final de *O manequim e o piano*, neste caso, surge um figura misteriosa, “cega” e “mais velha” que parecia ser o guardião da casa, que Alfredo e Vander tentavam registar: “o homem, de cabelo todo branco que apareceu ali no meio do capinzal não tinha os dois olhos, cego e aterrorizava Alfredo pelo vermelho das cavernas oculares. Segurava com a mão direita um pau para se guiar por um miúdo” (*O manequim e o piano*, p. 385). Desta forma, as páginas da obra são encerradas envoltas no mistério desta personagem [Repare-se que o facto de ser cego, reveste a personagem de simbolismo acrescido, pois o cego é “aquele que ignora as aparências enganosas do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer a sua realidade secreta, profunda, interdita ao comum dos mortais” (Chevalier et Gheerbrant: 1994: 180)]. O romance termina ainda com chuva. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain *Dicionário dos símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

²¹¹ A água era na cosmogonia de Tales o primeiro elemento cosmogónico e o mais activo enquanto causa. Também na tradição oral africana, todas as relações remontam à unidade primordial. Idem.

²¹² Em *O Manequim e o Piano* a chuva adquire enorme importância. Tanto Alfredo como Vander iniciam a sua estada, na casa e na cidade, tomando banho de chuva, que podemos interpretar como espécie de baptismo, o início de um novo ciclo de vida. A chuva é ainda destacada ao longo de toda a narrativa como elemento essencial aos dois protagonistas, estes referem o seu “cheiro”: “eu gosto do cheiro da chuva aqui na tua terra parece cheiro de mulher grávida” (*O manequim e o piano*: 2005: 127). Repare-se na noção de fertilidade (espiritual e material) e origem proveniente da chuva (“mulher grávida”). Para além disso, Vander, à semelhança de Noíto de *Rioseco*, tem a ideia de aproveitar a água da chuva para prevenir uma eventual falta de água (idem:187). Para Alfredo a chuva era factor de segurança e confiança: “a razão do seu medo. Era porque não havia chuva” (idem:90).

²¹³ Símbolo da tradição e superstição angolanas, lembra-nos Noíto de *Rioseco* ou ainda a tia de Alfredo de *O manequim e o piano*. Recorde-se a importância que os “mais velhos” desempenham na sabedoria ancestral africana. Tal como Ki-Zerbo afirma, a tradição oral constituía [e nalguns casos ainda

africano, a apontar neste sentido:

“O kibhungu kyoso *ki kiza* ngó mbé kuzula o mayoso”⁽²¹⁴⁾.

(p. 142)

Considere-se a simbologia da chuva, presente na parte inicial e final da obra.⁽²¹⁵⁾ como elemento fertilizador e purificador, colocando a realidade a “nu”. É o mujimbo/ segredo que é finalmente revelado.

Providas de enorme significado são ainda as palavras da “mais velha”, Dona Bia, que em diálogo com os netos⁽²¹⁶⁾, refere que os costumes e as superstições mudaram, o “cão que uiva” já nada significa:

“Vó. A vó não disse o cão quando uiva dá azar, não é vó?”

“Isso era antigamente, meu filho. Hoje está tudo mudado. Aprendam com o vosso tio.”

“Mas a vó gostava tanto de chuva!” – observou Zefe.”

(p. 159)

O final não deixa dúvidas, pelas palavras da “mais velha” o moderno pareceria sobrepor-se ao tradicional. A chuva que põe tudo a “nu”, não traz boas novas. O mujimbo fora revelado e passara a notícia. Aquilo que era superstição parece não ter mais valor. A “mais-velha” refere que as crianças devem “mudar”, “aprender com o tio”, Feijó personifica, desta forma, “o novo”⁽²¹⁷⁾.

constitui: veja-se a importância do mujimbo] o “repositório e o vector do capital de criações sócio-culturais acumulados pelos povos sem escrita: um verdadeiro museu vivo cujos “guardiões são os velhos de cabelo branco, voz cansada e memória um pouco obscura, rotulados às vezes de teimosos e meticulosos: ancestrais em potencial...”Ki-Zerbo, Joseph, *História Geral de África*, S. Paulo e Paris, 1982, p. 38.

²¹⁴ “A tempestade quando vem é sempre para pôr as coisas a nu”.

²¹⁵ “A chuva diz I Ching é originária do princípio k’ien, o princípio activo celeste, de que toda a manifestação tira a sua existência (...). A chuva filha das nuvens e da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Apresenta também o duplo significado de fertilização espiritual e material”. Chevalier et Gheerbrant, op. cit. pp. 192-193. O poder da chuva é inegável, a própria língua portuguesa nos dá conta desta importância da chuva, por exemplo, quando nos referimos a alguém que é responsável por algo, fazemos alusão ao “manda-chuva”.

²¹⁶ Não nos parece que tenha sido ocasional que o narrador tenha optado por concluir a acção com a conjunção da inocente voz infantil associada à sábia voz da “mais velha”.

²¹⁷ Henrique Abranches considera que a sociedade angolana “foi campo de luta de uma contradição sempre presente entre o velho e o novo”. Abranches, Henrique, *Reflexões sobre Cultura Nacional*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 11.

No entanto, o narrador acaba por contrariar as palavras de Dona Bia, uma vez que reitera ironicamente a importância da oralidade, ou seja, da tradição, na sociedade, pois “o segredo já toda a gente o sabe antes dele ser revelado oficialmente”⁽²¹⁸⁾, é a autonomia dos estratos sociais, da oralidade, como tal, a tradição, entenda-se o “mujimbo”, antecipa-se ao moderno, entenda-se a notícia oficial⁽²¹⁹⁾.

²¹⁸ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 166.

²¹⁹ Bhabha (1994) refere que “the enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity at the level of cultural representation and its authoritative address”. Homi, Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994, p. 35.

*“Cada livro é uma busca da minha
identificação com o País e comigo próprio”.*

JOSÉ CARDOSO PIRES

*“Exercer a crítica da nação é uma forma de
optimismo; só o silêncio é pessimista; e a
crítica como a caridade, começa por casa”.*

WOLE SOYINKA

1 MORTO & OS VIVOS **(“De Um Comba”)**

Constituído por três contos, o livro adopta uma nova versão do realismo, contrariamente ao processo patente nas obras anteriormente estudadas. Referimo-nos ao conto mais significativo do livro, e que lhe dá o nome, “De um comba”, aí o fantástico e o mágico servem como pontos de partida para uma análise da sociedade luandense.

Antes, porém, de nos retermos sobre os diversos aspectos aí desenvolvidos, convém atender aos dois contos anteriores, também eles repletos de humor e ironia.

Em “O Rei dos papagaios”, Kalakata, o miúdo, apesar das inúmeras dificuldades, vê-se reconhecido e valorizado pela sua habilidade em fazer papagaios⁽²²⁰⁾.

Na narrativa, deparamo-nos, à semelhança de outras obras, com as frequentes “bichas do pão”, onde tudo vale para conseguir um simples

²²⁰ Também “Mestre Zé” de *Saxofone e Metáfora* (2001), em “Eu também posso cantar”, era habilidoso, na sua arte de fazer carros de marca em miniatura.

bem. Será precisamente na vinda de uma dessas bichas que o miúdo é atacado pelos “gregos”⁽²²¹⁾, os observadores do episódio ficam indiferentes, inclusivamente o pai dos miúdos com quem Kalakata privara dias antes, na elaboração de dois magníficos papagaios.

A indiferença do pai, não deixa, por sua vez, o leitor indiferente, pois logo nos apercebemos de como uma sociedade pode ser cruel e “virar as costas”, sem nada fazer, perante uma situação de injustiça.

No conto “A grade”, a situação é caricata e ganha contornos humorísticos. Salvador e Lina tentam, a todo o custo, verem-se livres de uma grade de cerveja estragada. Num mercado que “aparecia e desaparecia ainda só estava o cheiro da rusga nas narinas do mujimbo” (p. 28).

Esta existência demonstra a realidade bem presente na economia angolana: o mercado paralelo.

O casal vende a grade, que comprara estragada, mas, ironicamente, esta acaba por voltar às suas mãos. Para solucionar a questão, resolvem enviá-la como contributo para um comba.

Contudo, o conto, maior em extensão e significado, acaba por ser o último dos três contos da obra. Aí “o autor prossegue a sua crítica ao comportamento da pequena burguesia urbana, só que o faz, desta vez, de forma menos direccionada e, por isso, mais profunda e dramática” (Venâncio: 1996b:109).

“De Um Comba” aborda diversas temáticas, desde o adultério, à corrupção e ascensão fácil de determinados elementos da sociedade angolana.

Tal como outrora fizera em *Memória do Mar* (1980), o autor serve-se do fantástico, a fim de criticar a pequena burguesia urbana, através de um morto que se levanta no seu próprio funeral, há todo um conjunto de situações que vão sendo desencadeadas.

O *comba*⁽²²²⁾ que Dona Vaca, a amante do suposto morto, leva a cabo torna-se tema central da obra. As denúncias a uma série de situações ca-

²²¹ Nome atribuído aos marginais.

²²² Termo utilizado para designar a cerimónia angolana que dá conta do funeral do morto e aspectos envolventes. Sobre esta temática é interessante reflectir sobre a diversidade cultural que este acto detém, dependendo obviamente da época, do país e da religião em que nos inserimos. Os funerais assumem-se como eventos sociais importantes “servem para exprimir emoções (...) permitem o encontro daqueles cujas vidas são afectadas por uma morte. Ajudam a tornar real o facto da morte, a identificar os amigos e parentes do morto e a descrever um conjunto de papéis a serem desempenhados pelos indivíduos de luto que poderão estar a sofrer devido à perda dos seus papéis e anteriores funções”. Parkes, Collin Murray [et alii], *Morte e Luto através das Culturas*, Lisboa, Climepsi Editores, 2003, pp. 274-275.

ricatas são diversas. A descrição da sociedade luandense parece revelar a desilusão, por parte do autor, no futuro de Angola⁽²²³⁾.

Desde logo, convém realçar o título do conto “De 1 Comba”. Através de um acto tradicional “comba”⁽²²⁴⁾, engendrar-se-ão um conjunto de situações. Venâncio (1996b:109) refere que o leitor assiste “à procura do destino, por parte da sociedade luandense, urbano e culturalmente mestiço nos seus hábitos. Pela exploração do fantástico, este texto aproxima-se da tradição contista sul-americana e quiçá moçambicana, se pensarmos em Mia Couto”.

Assim, num realismo concreto e visual, que aproxima inexoravelmente as palavras da linguagem cinematográfica⁽²²⁵⁾, o narrador assemelha-se a um cineasta, como bom observador e realista, caracteriza as personagens com variada notação de pormenores, pintando quadros de gentes, o leitor viaja por um mundo de cor e sons:

“Os grupos distinguiam-se pela homogeneidade no vestir, nos gestos e até no tom de voz e na forma como cada um havia chegado, com mais ou menos à vontade”.

(p. 35-36)

²²³ Venâncio, 1996b, op. cit p. 110.

²²⁴ Achamos pertinente referir a importância da cerimónia do óbito na sociedade africana, concomitantemente, apesar de longo, gostaríamos de transcrever o esclarecimento do escritor angolano, Uanhenga Xitu, que, em entrevista a Ana Sá (2004:307-308), destaca, precisamente, o relevo deste acto na sociedade africana, e, por conseguinte, na angolana, “ouçamos” então o escritor: “para nós, termos um morto, é uma ligação de muita tristeza e é preciso prestar homenagem ao defunto tal e qual, ou parecidamente, como os nossos antepassados faziam. É por isso que no óbito há preceitos, há ritos para cumprir com muito respeito (...). O falecido, mesmo que em vida fosse um gatuno, bandido, ali no enterro faz-se o elogio fúnebre com todos os bons defeitos, quando se sabe que ele era um bandido! Qual é o medo que os vivos têm? Qual é o receio? Alguém morreu, foi enterrado hoje. Oito ou nove dias depois, temos de fazer o chamado “comba” (*Kukomba tambi*), um outro ritual que obedece a uma determinada regra, onde cada pessoa tem de oferecer um “x” em dinheiro ou em espécie para ajudar na despesa de óbito. É isso, para nós, o óbito é um símbolo muito importante da nossa vida social, e não podemos descurar-nos dele. Até podemos estar muito longe, mas quando sabemos “morreu fulano de tal”, enfim contribui-se ainda que seja com cinco ou três euros. Por mais que queiramos desprender-nos dele, não podemos. Estamos amarrados por ondas invisíveis. Vai-se à igreja, o enterro é religioso, mas depois da religião, vai-se lá no tradicional. E todos os ministros e outros, o próprio Presidente da República, vão no tradicional. Isto identifica-nos. Não sei se é a isto que se chama angolanidade. Parece que são estes usos e costumes que fazem a tal angolanidade, não é? Talvez sejam os usos e costumes que nos identificam”.

²²⁵ Cf. capítulo “Da palavra ao palco e à tela”.

O limite de movimentos e as roupas padronizadas criam atmosferas vivas, ganhando uma inevitável leitura alegórica quando observada em seu contexto.

A automaticidade dos gestos das personagens, num ritual em que a “morte é uma convenção”⁽²²⁶⁾, transforma o funeral num jogo de aparências e ilusões:

“É essa lista que eu disse. Acho que vai ser um sucesso... quer dizer... de organização”.

(p. 37)

“Encontrarem-se. Tecerem intrigas. Exibirem roupas. Arranjar engates. Tanta coisa (...) Vãos internacionais todos os dias. Uma vez até pedi flores de manhã e à noite estavam cá (...)”.

(p. 40)

“Porque este homem, que só nos deixa fisicamente, continua connosco em espírito, como exemplo vivo do cumprimento dos deveres de cidadão, chefe de família, esposo, pai e militante (...) –O orador levantou os olhos do papel e ofereceu o rosto, intencionalmente, bem fixado, à câmara de televisão”.

(p. 49)

As mulheres conversam sobre questões de herança do morto e os homens discutem a utilização da associação cívica para velórios⁽²²⁷⁾.

O funeral é ainda encontro de conveniências e influências:

“Não sei como lhe hei-de agradecer. Meu Deus! Que sorte eu tive em vir a este funeral”.

(p. 48)

Ao longo do texto, a corrupção é também evidenciada como realidade nas diferentes esferas da sociedade:

²²⁶ Visão do morto (p. 37).

²²⁷ Acham inconveniente o uso da associação para aquele fim, no entanto, salientam que deviam existir algumas excepções, nomeadamente para pessoas como eles (p. 39).

“Não trabalharam o árbitro. Desde que eu deixei, sabes que deixei a direcção e desde aí, pronto. Não trabalham o árbitro”.

(p. 42)

“... responsáveis do tuji que arranjaram casa na Habitação para essa Dona Vaca”.

(p. 44)

“Se baixares os muros que ele subiu no quintal. Vais contar seis carros. Só”.

(p. 45)

“Um corrupto a fazer-me o elogio fúnebre. Eu conheço a conta bancária dele na Suíça. Só por isso renunciaria a ir para o céu”.

(p. 49)

A dualidade conhecimento científico *versus* conhecimento religioso encontra aparente contradição nas palavras de um interveniente do funeral:

“Mas tu achas bem a organização de mulheres do partido cantar um hino maqui, isto está certo, mas, de repente, entrar no paleio do padre, onde é que está o ateísmo científico que elas aprenderam”.

(p. 47)

Sugere-se ainda que a sociedade é falsa em termos de convicções, uma vez que, muitas vezes, se afirma ser aquilo que não se é:

“– Mas o gajo não era religioso.
Isso é que eu já não sei. Às vezes, uma pessoa se diz que é, não se safa”.

(p. 47)

A construção da personagem feminina, Dona Vaca, iniciada com a ausência de denominação e de outros elementos de caracterização directa, liga-se intimamente à figuração das outras personagens, de outros elementos cosmológicos que com ela se identificam, assim como ao tecido das personagens que o narrador lhe atribui.

Repare-se que as duas mulheres do falecido, a legítima e a amante, são descritas de forma totalmente distinta. A primeira, Dona Márcia⁽²²⁸⁾, assume uma postura cabisbaixa de subordinação, chorando de corpo vergado. Por outro lado, Dona Vaca distingue-se pela sua postura superior e altiva:

“O grito de guerra para o choro carpideiro, colectivo, lançava-o Dona Márcia, legítima esposa do falecido”.

(p. 50)

“Dona Vaca mantinha-se serena, altiva e sem uma lágrima, de vez em quando reajeitando até uma ou outra flor sobre o corpo do defunto”.

(p. 50)

“Dona Márcia se atirava de forma quase irracional para o caixão e era socorrida pelos braços de dois homens”.

(p. 50)

Refere-se ainda a questão das multinacionais petrolíferas, o tom irónico do narrador é sublime, quando o orador que profere o discurso de elogio fúnebre afirma:

“Alguns recorrem a urnas de luxo com menosprezo pela indústria nacional nessa matéria. É pois saudável, exemplar e patriótico, em termos de nacionalismo e principalmente de humildade de que há pouco vos falava, que este homem venha à sua última morada num caixão simples, de fabrico nacional”.

(pp. 50-51)

Estas palavras causam enorme impacto no morto, que se insurge contra as mesmas e levanta-se, instaurando a confusão geral:

“E o morto colocou cada uma das mãos nas bordas do caixão e, lenta e solenemente, levantou-se até ficar sentado”.

(p. 51)

²²⁸ Desde logo, o facto da esposa ser apresentada pelo seu nome valoriza-a em relação à amante que apenas conhecerá, ao longo do conto, a nomeação de “Dona Vaca”.

“E logo-logo os soldados preparados para a salva deram em disparar atoamente rajadas algumas de tangente na cabeça das pessoas”.

(p. 51)

Atente-se no carácter calmo e lento da acção, assim como nos advérbios de modo utilizados: “solenemente”, revestindo o acto de um carácter quase cerimonial e “atoamente”, dando conta do estado de desorientação provocado em todos os assistentes da cerimónia fúnebre.

Um outro aspecto interessante no conto é a visão da morte que nos vai sendo legada pelas diferentes personagens:

“(...) a morte vem sempre quando menos se espera”.

(p. 37)

“(...) cada funeral é uma antecipação da minha morte pela contabilização de dias a menos na minha vida por causa do funeral”.

(p. 41)

Manuel Rui transporta-nos por um mundo de “caos”, desordem e heterogeneidades, no qual, um “morto” será julgado por se ter revoltado contra o rumo do seu próprio funeral.

Dona Márcia, adopta, tal como já fizemos referência, uma postura totalmente distinta da de Dona Vaca, quando está “desesperada”, refugia-se na religião e na Igreja. Aliás, o seu confidente, amigo e conselheiro é o padre, este está a seu lado nos momentos fulcrais de dúvida e incerteza, acalmando-a e aconselhando-a na fé:

“Haja o que houver, a melhor forma de cumprirmos a palavra do senhor, é a nossa fé. Por isso recolha-se. O recolhimento é sempre uma abertura de luz. Deve recolher-se e orar com fervor. Deus saberá receber a sua prece”.

(p. 55)

Dona Vaca, por sua vez, aparece envolta em luxo, riqueza e exuberância:

“... está sentada em sobre uma poltrona pesada de madeira Vera panga-panga, preciosa, de Cabinda...”; “... mudada de vestido. Agora com uma

seda sedosa nas bolinhas pequenas brancas sobre o preto acetinado e meio transparente...”.

(p. 57)

Manuel Rui destaca que nesta obra estamos perante uma “burguesia já instalada no poder, com uma segunda mulher, um segundo carro...”.

A leitura que acabamos por fazer desta personagem, dos seus contactos e hábitos, é uma leitura que sanciona ou reprova as condutas denunciadas.

De facto, Dona Vaca assumirá a “legalidade” do comba, implementando-o em sua casa. Será a partir dessa cerimónia que o leitor conhece figuras caricatas da sociedade.

O ritual segue a tradição: comida, bebida e “mulheres mais velhas” vestidas de preto que “desatavam numa choradeira cantada, em roda, com uma delas no meio a xinguilar” (p. 59).

Repare-se que a função do choro é atribuída à mulher. Manuel Rui retoma a temática em *Rioseco*, nomeadamente através de Noíto, quando esta reivindica, não só para si, mas para a mulher, o choro, como algo de intrínseco e tradicional⁽²²⁹⁾.

O autor versa ainda os problemas sociais, que dão conta do desajuste social. Dona Vaca consegue material ilicitamente, através de um “amigo do ministério”; obtendo assim o seu nível de vida elevado:

“Onde é que conseguiu logo quatro [ventoinhas]?

No mercado é que nem pensar. Um amigo do ministério do comércio”.

(p. 66)

“Tenho bomba, filha, não ouviu a bomba a assobiar. Bomba e quatro depósitos. Nunca me faltou água nem luz. O gerador dá para tudo, até os ares condicionados”.

(p. 67)

O “comba” transformar-se-ia num sucesso na cidade e mesmo no estrangeiro, o luxo, a bebida, a comida, a música, as pessoas animadas e a organização nas tarefas transformavam esta cerimónia no acontecimento social da altura:

²²⁹ Noíto afirma: “Casa onde há mulher é ela que chora”.

“comba que se transforma em visita de internacionais na maior boate – o quintal conhecido e protelado pelos quatro continentes, paralelizado com os maiores defensores dos direitos do homem”.

(p. 116)

À semelhança de *Crónica de um Mujimbo*, também “De um Comba” aborda a questão de a informação ser divulgada no estrangeiro e só depois no país. Neste caso, as pessoas “mais letradas” sintonizavam emisoras estrangeiras a fim de saberem novidades da “boate” de Dona Vaca.

Dona Vaca personifica ainda o tráfico de influências ao conseguir o acesso de uma sobrinha a um curso de hospedeiras e ao garantir o “empurrão” da outra para outro curso, em virtude desta última não ter conseguido vaga no seu país.

As figuras que frequentam a sua casa são presenças consagradas da sociedade, nomeadamente membros do governo e administração:

“Quando o empregado já empilhava os pratos, uma senhora gritou: “É ele mesmo!” “Quem?” – indagou outra. – “O ministro das águas..”
E era mesmo. Algumas pessoas levantaram-se”.

(p. 62)

“E haviam aparecido mais três ministros, alguns directores nacionais e homens fortes de empresas”.

(p. 64)

“O gerente do maior hotel da cidade, onde nem sequer se podia pagar em moeda nacional, mas só em divisas, convidou-a para almoçar”.

(p. 97)

Uma outra figura importante é a “do risco ao meio”⁽²³⁰⁾, a personagem que “sabe ler e escrever e pinta as unhas, ou seja, um gajo que anda sempre bem vestido, e que está em vias de engatar a viúva. Ele pode ser considerado um neoliberal. É uma figura de marca”⁽²³¹⁾:

²³⁰ Novamente, ao não nomear a personagem a crítica é mais sagaz e abrangente. É a personagem-tipo que se move e age de acordo com determinados padrões estereotipados.

²³¹ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 168.

“De princípio, quase ninguém se arrojou na abertura. Até que um homem magro, vestindo um fato preto, luto a valer, cabelos brancos e risco ao meio, do antigamente, foi à mesa abriu uma garrafa de bagaceira e abas-teceu-se num cálice-balão”.

(p. 57)

“Na hora de duas da tarde regressou o de risco, desta de fato branco alvíssimo, camisa preta, gravata creme, o sapato de verniz preto bicudo e, para espanto de todos, num chapéu cinzento, mais uma bolsa de cabedal castanho a tiracolo e todo ele de aromas perfumado (...) As senhoras mais cotas ficaram na observação daquele de mais de cinquenta, elegante, sem barriga, pedir um guardanapo para pendurar no colarinho e tirar o chapéu antes de atacar no churrasco. Mais a exigência de um pires para o funji e molho à parte”.

(p. 69)

Progressivamente, o “de risco” vai-se assumindo como elemento de destaque nos diálogos sobre o morto e na organização do próprio comba:

“Ora bem, o de risco sempre a tomar a iniciativa, que se estivesse morto teria voltado a estender-se, encontrando-se agora ainda no caixão aberto (...) O espírito libertou-se da carne. O corpo voltou a cair. E o espírito vagueia agora. Pode muito bem estar aqui entre nós”.

(p. 64)

“Mas como é que se algema uma pessoa por se ter levantado do caixão?” – exasperava o de risco com o colarinho já todo kibuzado, fato preto cheio de enxovalho de se entregar assim à noite e ao dia e a boca a exalar um bafo de fermentações”.

(p. 65)

“E a partir dessa sufragada hora, em que o de risco fez a escolha dos seus colaboradores, procedeu a reunião com eles, ali no quintal, de papel e esferográfica na mão e tudo, organizando e referindo os assuntos de cada um, a que ele chamou de itens, tudo se transformou”.

(p. 82)

As situações caricatas são diversas, tome-se como exemplo a denominação de luto nacional pelo Presidente da Roménia, alguém de todo desconhecido no país.

Passados três meses, após a leitura da sentença, é declarada a amnistia, pelo que se depreende a morte “oficial” do defunto, que fora ilibado das acusações.

O conto termina com a transformação do “comba” em boate, na casa de Dona Vaca, e com a abertura das portas de Dona Márcia.

Dona Márcia, aconselhada pelo padre, decide abrir as portas e, ironicamente, quando prepara um chá para ela e para o sacerdote, canta “quem morreu/ainda está vivo” (p. 127)⁽²³²⁾. O mote conclusivo é possibilitado pela chegada “de rompante do conservador do registo civil” (idem).

²³² Canção entoada em casa de Dona Vaca.

AS PERSONAGENS E SUAS SIGNIFICAÇÕES

“A alegria é a coisa mais séria da vida”

ALMADA NEGREIROS

“O que é um personagem senão a determinação da acção? O que é a acção senão a ilustração do personagem? O que é um quadro ou um romance que não a descrição de caracteres? Que outra coisa procuramos e encontramos neles?”

HENRY JAMES

As personagens, “integradas num enunciado, servirão essencialmente de “ancoragem” referencial remetendo para o grande texto da ideologia, dos “clichés” ou da cultura; assegurarão, pois, o que Roland Barthes chama “efeito do real” (Op. cit. Hamon:1979:96-97).

Partiremos da localização do primeiro estágio das personagens que, conforme preconizado por Philippe Hamon (1979), vão sendo construídas, isto é, revestidas de características que, possibilitando as mais variadas correspondências, acentuam a sua singularidade e tecem, não uma acepção unívoca, mas uma multiplicidade de significações.

De acordo com a ideia de que o romance é um discurso sobre o mundo (Mitterand: 1980)⁽²³³⁾, a organização textual de Manuel Rui conforma uma projecção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas representadas por personagens cuja movência determina a relação dos vários microcosmos presentes ou suscitados pelos espaços geográficos e épocais “in praesentia”.

²³³ Mitterand, Henri, *Le Discours du Roman*, Puf Écriture, 1980.

É pela caracterização das personagens que se fica a conhecer um retrato relativamente definido de cada um dos elementos da história, retrato esse que diz respeito às características físicas, morais, sociais e psicológicas.

O narrador mostra-se onisciente, desenhando, com minúcia, ambientes e pessoas. Fá-lo sobretudo através da caracterização indirecta (notação minuciosa e expressiva do falar e do agir), para nos dar a conhecer, através da acção, o carácter e a idiossincrasia das diferentes personagens.

A sua urdidura desenvolve-se pela acumulação de traços e pelo engendramento de relações que lhes possibilitam uma densidade significativa, significante e simbólica.

Do vasto elenco de personagens, destacamos as que nos pareceram mais significativas.

No primeiro segmento narrativo têm particular relevo as personagens masculinas –Diogo e Feijó, num segundo segmento narrativo Dona Vaca, a par de outras personagens femininas, detém a mesma função de crítica social. Para além destas, surgem as crianças, embora estas sejam alvo de uma análise distinta.

As personagens indicadas têm em comum uma carga semântica que lhes advém dos seus estados e experiências. Mas as significações, que se tecem, são acrescidas de valores suplementares pelas correlações com outras personagens e elementos funcionais.

Através da relação entre as personagens, Manuel Rui discute o ideário da pequena burguesia, ao mesmo tempo que enfatiza o quotidiano e a necessidade de compreensão da realidade; investiga criticamente a moral social burguesa a partir da visão de famílias de classe média e de tipos sociais representantes de um poder instituído.

As personagens, as situações, os sentimentos e os conceitos são múltiplos. Definem-se num quadro de valores, por comparação. Trata-se por vezes, de expressões solidárias, embora não coincidentes, duma ampla realidade; outras vezes, de elementos que pertencem a esferas distintas, se não opostas. Por exemplo: a educação veiculada pela professora e aquela preconizada pela Comissão de avaliação das composições dos miúdos; o comportamento dos adultos em confronto com as crianças, etc.

Desta forma, as personagens encontram-se e desencontram-se consigo e com os outros.

De um modo geral, as personagens de Manuel Rui são planas ou desenhadas, isto é, personagens-tipo⁽²³⁴⁾, representando um grupo e/ou mentalidade, movimentando-se em determinados ambientes ou círculos. A sua intervenção e apresentação, as características físicas e psicológicas, assim como os gestos e a linguagem não sofrem grandes alterações ao longo da narração.

Quem me dera ser onda, *Crónica de um mujimbo* e *“De 1 Comba”* apresentam um vasto leque de personagens, estes constituirão um retrato da sociedade, feito de forma irónica e satírica, mas de uma ironia pedagógica (Mata: 1992)⁽²³⁵⁾. Porém, se numa primeira leitura aparentam enquadrar-se na linha da sátira social semelhante à exposta e defendida por Propp (1992), as reticências impõem-se numa análise mais profunda, pois se existe uma função reparadora, através do humor e do riso, as obras caminham muito além deste aspecto, apesar de se analisar e problematizar o social, os nossos olhares, enquanto leitores, encontram todo um universo que vai para além daquele, apesar de com ele se debater.

Com um olhar crítico diante da realidade degradada, o narrador resgata as vozes de um discurso ideológico⁽²³⁶⁾, expõe os acontecimentos

²³⁴ Philippe Hamon define personagens-tipo como “personagens comuns a várias sequências e definidas por um mesmo número de eixos semânticos simples, sem considerar previamente a sua funcionalidade diferencial”. Hamon, Philippe, 1979, op. cit. p. 98.

Por sua vez, Carlos Reis e Ana Lopes (1998) apresentam a seguinte definição do termo “constituindo uma subcategoria da personagem, o tipo pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes do universo diegético onde se processa a acção (...). Nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento”. Reis, Carlos et Lopes, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998, p. 411.

²³⁵ “Ironia não como figura de estilo, mas como modo de representação, pela ligeireza como são apresentadas situações absurdas a raia o grotesco. Ironia também enquanto efeito de recepção pela repetição dos slogans revolucionários nas circunstâncias mais prosaicas da vida quotidiana”. Mata, Inocência, *Pelos trilhos da Literatura africana de Língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1992, p. 38.

²³⁶ Metalinguagem doutrinária utilizada pelas personagens e ironicamente desprovida do seu significado original. As ideologias são completamente questionadas pela linguagem marcadamente revolucionária, observada nas falas de Diogo, Faustino e outros e nos cartazes hilariantes, de que as crianças se apropriam para ajudarem, tal como já referimos, à sua desmistificação.

sob o signo da comicidade e apresenta caricaturalmente as personagens representantes da burguesia. Estas tornam-se vivas, exactas e coloridas.

*“É possível inferir da literatura
uma certa espécie de retratos sociais.”*

RENÉ W. ET WARREN A

*“Sobre a nudez forte da verdade
o manto diáfano da fantasia.”*

EÇA DE QUEIRÓS

DIOGO VERSUS FEIJÓ

Ambos constituem personagens-tipo⁽²³⁷⁾ de uma mesma classe social – a burguesia, funcionando como os seus exímios representantes. Como tal, o leitor acaba por identificá-los como uma pessoa determinada na sociedade.

Para Venâncio (1992b:53), Diogo apresenta-se como “um representante típico da pequena-burguesia luandense, considerando-se, ele próprio, um revolucionário, da revolução cubana apenas apanhava a vestimenta: “quando se viaja de carro – dizia encontra-se porco por todo o lado. Então porque é que o tal ministro não manda comprar os porcos nas províncias e pôr carne nas bichas de Luanda? Matadouro o tuga (português) deixou. Vejam só: um povo revolucionário como o de Cuba tem a mesma opinião, come bué carne de porco”.

Por outro lado, para a caracterização de Feijó contribuem unidades de sentido e frases que revelam, entre outros aspectos, os conteúdos de

²³⁷ Remetendo para o âmbito social e psicológico que inspiram a sua configuração, as personagens facilmente demonstram a classe que representam, no âmbito das virtualidades sógnicas evidenciadas pelos discursos, postura, atitudes e reacções emblemáticas.

pensamento sobre ela produzidos. A sua apetência pela europeização e a urbanização remete para a típica personagem cidadina, a desdenhar dos valores tradicionais.

Há, porém, alguns pontos distintos entre as duas personagens, apon-te-se que Diogo representa a burguesia em vias de afirmação, por sua vez, em Feijó, essa mesma burguesia já se encontra institucionalizada. Por outro lado, Diogo adopta uma postura crítica de tudo e de todos, enquanto Feijó defende o poder instituído, seguindo à risca as indicações do MPLA.

Diogo desafia aquilo que está pré-estabelecido, visto que cria um porco, no apartamento.

Assim, no início da obra, Diogo chama atenção para algo caricato – a questão da desigualdade e falta de recursos é destacada no elevador, onde não é suposto levar um leitão, no entanto, com o monta-cargas avariado, que segundo Diogo se devia ao facto da mulher de Faustino ter passado um dia inteiro a transportar mercadoria, as opções estavam limitadas. O assessor popular critica Diogo, apelando à manutenção da disciplina. Contudo, a personagem demonstra o seu carácter vincado e argumenta a sua posição, defendendo-a com exemplos objectivos e reais.

Diogo assume ainda uma posição prática e crítica face à realidade circundante:

“Qual Instituto [da Habitação], qual merda, bando de corruptos que arranjam casas só para os amigos. Eu sempre paguei renda. E casas que não têm porco estão mais porcas do que esta”.

(p. 11)

“Quem então é que este porco candengue está a incomodar? Só na lei desse advogado de tuga. Não é? Que tratem mas é de resolver o problema da água”.

(p. 11)

Mantém uma cumplicidade inicial com a família, sendo que ao longo da novela pai e filhos distinguem-se pelos ideais que defendem, Liloca, que respeita sempre a posição do marido, tentará mediar as posições:

“Diogo abraçou a mulher e os filhos, gargalharam todos aquela primeira manhã clandestina do porco”.

(p. 18)

“Nessa vez os miúdos amuaram revoltados contra o pai e Diogo passou a noite insone, vira que vira na cama a investigar remédio para satisfazer as exigências pequeno-burguesas de “carnaval da vitória””.

(p. 24)

“(…) entendia o sentimento e estacionava nessa indecisão de mãe e esposa, ora a comungar do carinho que os filhos dedicavam ao porco ora carnívora também nos desejos expressos no projecto do marido”.

(p. 26)

Aliás, as duas posições, geração dos pais/ geração dos filhos, eram bem distintas, pois viam o porco de forma diferenciada. Para Diogo “era tudo carne, peso, contabilidade no orçamento familiar” (idem: 26).

Severo na sua relação com os filhos, bate-lhes, quando estes levam o porco para a escola:

“Diogo não era para essas brincadeiras nessas coisas de desobediência”.

(p. 31)

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

(p. 32)

Diogo revela-se, ao longo da narrativa, original e criativo na sua preocupação de calar o porco. Apesar de não se preocupar com o bem estar do animal, contrariamente aos filhos, pretende calá-lo, a fim de que os vizinhos não se apercebam da presença daquele. Encontra várias estratégias para equacionar os grunhidos do porco, tentando, desta forma, o seu aburguesamento. Sendo que tem a ideia de colocar uns auscultadores na orelha do porco. Dá-lhe torrões de açúcar e coloca-lhe os auscultadores na orelha, rejubilando-se com o resultado obtido:

“Conquistas da revolução! (...) Estás politizado! Isto é que a Comissão de moradores devia ver”.

(p. 25)

“Carnaval da Vitória passou a ser o ouvinte mais contínuo da rádio nacional”.

(p. 25)

Recorde-se que o porco acaba por personificar a luta (de classes) empreendida por Diogo para “desferir um golpe (contra-revolucionário) na revolução ou, pelo menos, naqueles seus vizinhos que exercem o poder (popular)” (Hilário:2006:71).

Apercebe-se e comenta a injustiça social, no entanto, acaba por se mostrar indiferente com as camadas mais desfavorecidas. Aliás, a personagem partilha ainda, tal como já fizemos menção, do egoísmo citadino que Venâncio (2004) menciona o “síndrome do centralismo luandense”⁽²³⁸⁾. Apesar disso, Diogo aponta algumas injustiças sociais:

“Em casa dele [Faustino] passa ovos, dendém, carne e ontem quatro ramalho eanes. Quando era “morteiro” eu vi três caixas. Se cada pessoa só tem direito a uma, como é que um juiz açambarca dessa maneira?”

(p. 42)

Rejeita as comparações típicas com o tempo do colono⁽²³⁹⁾ e adota uma postura resmungona e de permanente insatisfação:

“Merda para esta vida! Um homem farta-se de trabalhar, sábados vermelhos não falta e nem sequer há um bocado de cerveja”.

(p. 55)

No que concerne à sua profissão, sabemos que trabalha, mas o seu “serviço” não é especificado.

No final da obra, não deixa de ser irónico e risível que Diogo acabe por convidar todos os moradores do prédio para comer o porco, apelando, desta forma, à unidade social.

²³⁸ Cf. capítulo “Quem me dera ser onda”, p. 68.

²³⁹ Contrariamente a Feijó.

“– Então convida-se o Faustino, os membros da comissão de moradores e todos os camaradas que fizeram serviço ontem e hoje à porta do prédio. Foi uma grande iniciativa.

– Dou a minha moção sem reservas. É preciso unir os moradores do prédio porque a unidade deve começar da base”.

(p. 65)

Por sua vez, Feijó é o apogeu do MPLA. Ele reproduz aqueles que viam no MPLA uma espécie de religião: “as pessoas, em Angola, passaram da religião católica para a “religião do MPLA” é, portanto, um burocrata típico do sistema do poder, a reiteração do rigor e da responsabilidade formal”⁽²⁴⁰⁾.

A “maquinalidade” dos gestos, a escassez do discurso, a repetição de uma rotina e as atitudes estão ao serviço da caricatura desta personagem.

Henrique Feijó vivia angustiado com a possível descoberta do segredo e assumia a responsabilidade do seu ofício, o qual realizava com afinco. Era exageradamente dedicado ao serviço, sendo que foi trabalhar vários dias sucessivos com temperaturas elevadas.

“E retirava-se com esse secreto e áspero sabor na garganta aliviada pelo cumprimento do dever”.

(p. 10)

A sua caracterização física é feita de forma directa, através de uma das personagens da obra, Leninegrado que o distingue como sendo um homem “magro, elegante e sem um cabelo branco” (p. 30).

Feijó, familiarmente tratado de Rico, é, à semelhança de Nazário (*Quem me dera ser onda*), corrigido pelos mais jovens, neste caso, o sobrinho, questiona o tio na questão da utilização da linguagem:

“Tio Rico. Bocam que você falou é português? / (...) Sim. É e não é. Pode ser o verbo bocar. Vem de boca. É uma palavra. Bem...”

(p. 15)

²⁴⁰ Op. cit. Entrevista em anexo p.167.

À semelhança de outras personagens, Feijó compara o momento presente com o passado colonial, referindo-se a este com alguma nostalgia e saudade:

“Nesta cidade a vida morre cedo. Nem vale a pena o semáforo. No tempo do colono daqui a bocado eram os aceleras as luzes das boites, cabarés, as esplanadas a abarrotar de gente, putas por todo o lado, casas com fadistas até era bonito o fado é porreiro”.

(p. 12)

A questão debatida em *1 Morto & Os Vivos* (“De Um Comba”) do “pré-científico” é também equacionada por Feijó. Este defende a cientificidade⁽²⁴¹⁾ contra a religião, assumindo-se como ateu e revolucionário:

“Qual Santa Bárbara, mãe! Isso é pré-científico”.

(p. 16)

“A linearidade significa empirismo e isso é pré-científico”.

(p. 35)

“Como é que eu te hei-de explicar. Rezar não rezo, sou ateu”.

(p. 18)

“Só a verdade é revolucionária. E eu não posso trair esse princípio”.

(p. 44)

“Fantasmas é o homem que inventa. E o homem é que deve destruir os fantasmas. Ou então não vale a pena socialismo científico”.

(p. 61)

Julga-se prudente e criterioso, visto que não queria saber do mujimbo que circulava, sempre que alguém falava disso Feijó desviava o assunto:

²⁴¹ Em *O manequim e o piano* a questão volta a colocar-se entre Alfredo e Vander: “Alfredo aka! Eu não posso aceitar desculpa! Mentalidade pré-científica porque as coisas são porque existem (...) como é que tu podes andar a magicar com o manequim e a fazer ligações espiritualistas” (*O manequim e o piano*, p. 119).

“Fuga de informações. As velhas e os garotos sabem sempre tudo e quase antecipadamente. Parece que adivinham. Também não posso assegurar o que a mãe ia concluir. Mas foi melhor. Prudência. O fundamental é cumprir o meu dever”.

(p. 17)

É rigoroso na educação dos mais novos e pretende que o filho cumpra horários e regras:

“Joaninha é preciso rever a disciplina deste senhor. Primeiro os deveres depois a brincadeira e tudo a horas. (...) À mesa fala-se com a boca e não com os talheres.”

(p. 23)

Zeloso e preocupado com a família, sustenta mãe e cunhada:

“Meninos vocês não compreendem que a costura que a mãe e a avó fazem só dá para arranjar coisas no matança e que se não fosse o vosso tio [Feijó] estavam desgraçados?”

(p. 16)

Demonstra ainda ser um marido fiel a Joaninha, distinguindo a vida pessoal da profissional, pois quando abordado por Leninegrado sobre a beleza da sua secretária, apressa-se logo a esclarecer:

“Reconheço. Mas há que separar os assuntos. Serviço é serviço. Não abdicó desta regra”.

(p. 32)

Como funcionário do Estado, usufruía de benefícios, nomeadamente o carro que conduzia, o qual tratava com zelo e cuidado:

“Xino e a mãe lavaram os pés no balde de plástico e limpam-se, pés bem secos, sacudidos na areia, antes de se instalarem no automóvel. Feijó fazia questão “exactamente por ser do Estado e um bem do povo e o povo merece respeito”.

(p. 51)

Quando Leninegrado lhe envia, conjuntamente com os seus poemas⁽²⁴²⁾, um garrafa de “nambaruane capuca legítima”(p. 119), recusa a presença desta no seu escritório, porque julga ser de fabrico ilegal:

“Certo que tem alambique clandestino e coloca-me numa situação de cumplicidade. No meu gabinete uma garrafa de mixordeiro. Essas fábricas estão proibidas, ele sabe.

E ligando o telefone ordena a Nalumba para que este deite fora o conteúdo da garrafa”.

(p. 119)

Após ser observado pelo psiquiatra, é-lhe diagnosticado “síndrome situacional” (p. 128), pelo que o tratamento mais eficaz é o repouso, nomeadamente uma viagem.

Assim, concluímos que as personagens representantes da burguesia, detractores dos valores tradicionais e detentores dos modernos valores não apresentam soluções válidas na modernidade.

Estas, tal como outras personagens caricatas e envoltas em exagerado *non-sense*, ridicularizam igualmente as formas de poder que representam.

²⁴² Na esperança que Feijó pudesse meter uma “cunha” na União de Escritores Angolanos, a fim destes serem publicados.

“A literatura tem de ser expressão da sociedade”.

DE BONALD

“Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs”.

BAKHTINE

“Isso é a realidade e qualquer semelhança com a ficção é mera coincidência”.

MANUEL RUI

CARNAVAL DA VITÓRIA

De ouvido apurado ou de dorso resistente, desde os tempos mais remotos que os animais, quer as aves, quer os animais de carga, serviam de imagem para referenciar o comportamento humano, nomeadamente nos seus vícios e virtudes.

Assim, os animais converteram-se numa divertida lição de vida para os homens, que muitas vezes se riem de si próprios, quando pensam rir-se dos animais.

Símbolo de pessoas reais, as imagens animais prestam as funções lúdica, moral e paródica. Neste sentido, leiam-se obras como o *Triunfo dos porcos*, de George Orwell⁽²⁴³⁾, onde a analogia com *Quem me dera ser onda* nos parece pertinente.

²⁴³ A fábula orwelliana aflora as implicações do poder despótico e totalitário, capaz de cercar todas as liberdades e de se corromper.

As pontes de convergência (não se procura a influência) entre as duas obras não são decisivamente unidimensionais, uma vez que se distinguem claramente, nos códigos e estruturas formais, no entanto as analogias são evidentes.

O recurso ao porco atribui a cada uma das narrativas o sentido do cómico do *non-sense*, a desconstrução do *status*, pela máxima “ridendo castigat mores”⁽²⁴⁴⁾. A personagem porco confere uma duplicidade de sentidos, em *Quem me dera ser onda*, na boca de Diogo ele é o burguês que o estado revolucionário deve suprir (“estás-te a aburguesar”), embora seja igualmente a metáfora de um sistema decadente⁽²⁴⁵⁾, onde as leis justificam todos os meios.

Em termos simbólicos, o porco significa “a sofreguidão, a voracidade: devora e engole tudo o que se lhe apresente. Em muitos mitos, é este papel de sorvedouro que lhe é atribuído. (...) É geralmente o símbolo de tendências obscuras, sob todas as suas formas de ignorância, de gluttonice, de luxúria e egoísmo” (Chevalier et Gheerbrant: 1994: 537).

Repare-se que o porco, em *Quem me dera ser onda*, é “subordinado” por Diogo com os “torrões de açúcar” (“gluttonice”), ou então com os “fones” nos ouvidos (“luxúria”).

Apesar da simplicidade que encerra, no facto de se tratar de um animal, Carnaval da Vitória reflecte uma enorme profundidade de conteúdo. O porco colocar-se-á ao serviço do advertimento, da consciência crítica, da repreensão, da correcção dos erros e vícios humanos. A lição será sábia, divertida e didáctica.

A sua descrição é dinâmica, associada a gestos e grunhidos, dando-nos conta da sua evolução, das marcas de aburguesamento sofridas ao longo do tempo. Estes índices constituem uma espécie de código, pois permitem a leitura de um nível de vida – o burguês.

Carnaval da Vitória surge como figura aforística e caricatural de determinados comportamentos humanos (a fuga para a cidade; o aburgue-

²⁴⁴ Lélia Duarte destaca as funções do riso, realçando, neste sentido, a social, educadora e ideológica, para a mesma autora “a comédia ridiculariza, através da sátira, a transgressão ou o desrespeito às normas sociais, porque serve a um poder estabelecido, buscando a cumplicidade do leitor/espectador: *ridendo castigat mores*” (idem:15). Duarte, Lélia Parreira, “Riso e morte: submissão e libertação”, in *Românica: O Riso*, nº11, Lisboa, Colibri, 2002.

²⁴⁵ Podemos dizer que metaforicamente, assume feições de “pocilga”.

samento), colocando assim o código animal ao serviço da interpretação e avaliação do preceito humano.

A paródia⁽²⁴⁶⁾, o ridículo e o absurdo de determinadas situações assestam o comportamento do porco ao serviço do cómico e do risível.

O porco vai sofrendo uma progressiva alteração, sendo que à inadaptação inicial, seguir-se-á um aburguesamento e contentamento gradativos.

Em última instância podemos aduzir que o ideal burguês é visado na sua “sofreguidão”, “voracidade”, “ignorância”, “glutonice”, “luxúria” e “egoísmo”⁽²⁴⁷⁾.

O porco passará a “Carnaval”⁽²⁴⁸⁾, quando Ruca o baptiza. Posteriormente, sofrerá a designação de “Carnaval da Vitória”, em consequência da luta contra o “inimigo”, neste caso, o fiscal.

A análepse narrativa permite-nos conhecer o passado do porco:

“Era dos seres vivos que mais benefícios haviam tirado com a revolução. Nascido de uma ninhada de sete, sobrevivera na subdesenvolvida chafurda da beira-mar da Corimba. Aí se habituara às dietas improvisadas, cuja base fundamental eram espinhas de peixe. Nas confusões da areia, cedo ele e seus irmãos se libertaram da tutela maternal. Metiam focinho em tudo. Roupa que estava a secar biquínis de banhistas nocturnas. E mesmo panelas prontas de comida quente eles entornavam e, se vinham as proprietárias vergastá-los com ramos de palmeiras. Eles corriam noutra confusão. Ninhada que ficou precoce porque a mãe, no lhes ensinar travessias do asfalto de Corimba, fez um acidente de trânsito com um batedor ce-pê-pê-à motorizado. (...) “carnaval da vitória” valeu uma transferência de cinco grades “cuca” vasilhames fora”.

(p. 23)

²⁴⁶ Jardon Denise (1988: 187-188) perante a frase de Bakhtine, em epígrafe, neste capítulo, destaca quatro aspectos decorrentes: “toutes les distances sont abolies et les contacts entre les gens de tout âge et de toute classe sociale deviennent libres et familiers”; “l’excentricité est de mise”; “c’est le lieu des mésalliances, des alliances saugrenues”; “le lieu par excellence de la profanation”. Denise, Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Ducolot, 1988.

²⁴⁷ Cf. A simbologia do animal evidenciada por Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit. p. 537.

²⁴⁸ De salientar a importância desta festividade para os angolanos: “festa muito sua de actualização, também do histórico 4 de Fevereiro, tempo de eleição para dar largas à transformação plástica, à máscara, à música, aos cânticos, à dança; exercício de exorcação, de representação ou dramatização da ancestralidade ou de uma repercussão mais próxima no tempo, ligação ou actualização ritológica e até mitológica, ou o exorcizar das afectações demoníacas mais ou menos distantes ou actuais”. Hilário, Fernando, op. cit. p. 128.

Em casa de Diogo, o porco era um privilegiado:

“Porco raro. Agora não chafurdava nos areais vadios. Comia de um hotel de primeira; nos restos vinham panados, saladas mistas, camarões, maioneses, lagosta, bolo inglês, outras coisas sempre a variar. (...) Iniciava-se nos gostos musicais. Se roncava protestos, Diogo mandava logo a mulher ou um dos filhos levantar o rádio para abafar denúncia da presença do porco (...). Mas que o porco vivia, isso sim. Pancar, dormir, ouvir música e fazer porcarias malcheirosas de porco. (...) Lavado também que era com sabão brasileiro e tudo, tantos éfes e erres que vivia que nem um embaixador! E os miúdos mimoseavam-lhe festas, acariciavam-lhe a barriga até ele, domesticado, se estatelar quase a dormir e depois responder pelo nome: “carneval da vitória””.

(p. 23-24)

O animal era tratado pelos miúdos como um membro da família, estes preocupavam-se com o seu bem-estar e ensinavam-lhe as proezas dos animais domésticos:

“O suíno estava culto, quase protocolar. Maneirava vénias de obséquio com o focinho e aprendera a acenar com a pata direita, além de se pôr de papo para o ar à mínima cócega que um dos miúdos lhe oferecesse na barriga”.

(p. 25)

Carnaval da Vitória funciona, de certa forma, como personagem-tipo, uma vez que, tal como já mencionámos, imita os padrões burgueses, vê televisão, ouve rádio, come torrões de açúcar e não trabalha.

As crianças elegiam-no como herói das suas histórias. É, aliás, tema central de todas as composições escritas e desenhos da escola e que vale ram uma repreensão à professora.

É também na escola que ocorre um dos episódios simbólicos de Carnaval da Vitória. Quando Zeca e Ruca levam o porco para o recreio da escola, e em círculo, o animal brinca com as crianças e a professora:

“O porco andando de um lado para o outro a dar encontro nos miúdos, e voltava para o meio do círculo em velocidade de corrida. Fazia pausa para-

da, abanava as orelhas e voltava a tentar furar a roda. Os garotos enxotavam e ele repetia a cena até que numa arrancada veloz passou no meio das pernas da professora e fugiu”.

(p. 29)

Os elementos simbólicos (“corda”, “trela”, “roda”, “círculo” e “centro”) semantizam relações de centralidade. Desprendido da “corda”, que não lhe permitia ser livre, o porco é visto pelos miúdos como uma atracção.

“Sem trela”, e apesar do espaço restrito, este é convidativo à liberdade. Para obtê-la há que quebrar as forças de equilíbrio que se estabelecem entre o “centro” e o “círculo”. Assim, o “centro” assume o papel de “auscultação-avaliação” da acção a realizar: romper com a “roda” que fecha o “círculo” à liberdade (Hilário:2006:56-57).

Neste contexto, Carnaval da Vitória opta pela liberdade, mas acaba por ser recuperado pelos miúdos, depois da confusão geral, numa loja do povo. Em consequência, os miúdos amarram⁽²⁴⁹⁾ novamente o animal, desta forma, “(re)estabelece-se o seu simbolismo: o que possui e o que é possuído fecham as extremidades” (idem:58).

Manuel Rui visa, analogicamente, o próprio ideal de vida burguesa: “Num espaço, num tempo (Fevereiro), nas canções contra África do Sul e contra o poder, tudo isso leva ao Carnaval – o Carnaval da Vitória! Contudo, no final, o próprio Carnaval da Vitória acaba morto... As analogias são evidentes”⁽²⁵⁰⁾.

Seria pertinente atender na semântica do vocábulo – Carnaval, se, por um lado, personifica a data histórica que marca a vitória das forças do MPLA⁽²⁵¹⁾, por outro lado, é a própria sociedade angolana que acaba por ser “carnavalizada” no *corpus* em estudo.

²⁴⁹ Os miúdos percebem a vontade de Carnaval em roer a corda, Zeca pensa em soltá-lo, mas o medo do pai prevalece sobre esse desejo: “a corda deve ser vista não apenas numa simbólica de eixo, fio ou trela, que estabelece uma relação de posse-possuído, simultaneamente restrição de liberdade, mas também e sobretudo na complexidade de corda com nós (...). Carnaval da Vitória tenta, persegue a liberdade, e às crianças desponta o desejo de desfazer os nós criados, isto é, proceder a uma libertação que deve ser concretizada na ordem exactamente inversa da que permitiu a sua confecção”. Idem, op. cit. p. 60.

²⁵⁰ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 165.

²⁵¹ Simbolizando a festa que marca a derrota do FNLA, aquando da incursão sul-africana ao sul do país em 1976, data significativa na História de Angola e comemorada a 27 de Março. Isménia de Sousa (1996) destaca ainda o facto de ter sido proibida na capital angolana, poucos anos antes do 25 de Abril de 1974, a celebração do Carnaval. Seria depois da independência que a capital teria o seu primeiro carnaval livre, ou seja, o Carnaval da Vitória.

Assim sendo, o Carnaval é uma forma de expressão da sociedade, utilizada muitas vezes para criticá-la, e, tendo como raiz a paródia, a carnavalização, em obras como *Quem me dera ser onda*, *Crónica de Um Mujimbo*, ou *1 Morto & Os Vivos* destaca-se com traços que tocam uma visão do mundo, em que os valores estão invertidos.

O Carnaval, enquanto facto social, é, desta forma, aproveitado pela literatura, que dele se serve não como facto literário, mas como facto cultural, visando uma ridicularização de determinadas situações, comportamentos ou personagens (Cerqueira:1997)⁽²⁵²⁾.

Neste caso, os comportamentos representantes de uma sociedade, de determinados tipos sociais, particularmente da burguesia, será carnalizada, ou melhor, parodiada pela sátira e humor do narrador.

Concomitantemente, o nome Carnaval, assume uma dupla função, pois, por um lado, personifica a festa da vitória do MPLA, assim como a celebração da data depois da independência, e, por outro, reflecte a parodização de determinados comportamentos sociais.

Curiosamente, Carnaval da Vitória é morto no dia de Carnaval!

As questões finais impõem-se: será esta a altura de se celebrar um novo Carnaval? Um Carnaval utópico e livre de amarras como o ideal que o próprio título da obra encerra? O que não se encerra são as questões que este final coloca ao leitor.

²⁵² Cerqueira, Dorine Daisy Pereira, “Macunaíma: discurso paródico e carnalizante da nacionalidade brasileira” in Cristovão, Fernando [et alli], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

AS CRIANÇAS

*Passem os olhos pelos nossos olhos
nosso futuro os olhos das crianças
leiam nos olhos e nos pés
e também nos risos e nas lágrimas
leiam nestes exércitos de esperanças
as letras da manhã
que a revolução desperta:*

*O sol é nosso, Pioneiro!
E a vitória é certa!*

MANUEL RUI

*“Grande é a poesia, a bondade e as danças...
Mas o melhor do mundo são as crianças”.*

FERNANDO PESSOA

*“L’utopie est ce qui empêche l’horizon
d’attente de fusionner avec le champ de
l’expérience”.*

RICOEUR

AS CRIANÇAS – REALIZAÇÃO DA UTOPIA

Se na boca das crianças o rei vai nu, a criança mítica denuncia os paradoxos sociais, numa realidade também ela nua, ou seja, analítica.

No fluir da na(rra)ção crítica e reflexiva, em visível simpatia com esta faixa etária, Manuel Rui delega-lhe um papel extremamente relevante nas

suas narrativas. O lirismo, característico do autor⁽²⁵³⁾, percorre, por exemplo, *Quem me dera ser onda* a partir da focalização que recebem as crianças.

Em *Rioseco*, é Kuanza⁽²⁵⁴⁾ quem inicia a protagonista no processo de conhecimento da cidade. Noíto fundamenta a sua opção na sabedoria popular, nomeadamente na tradição da sua terra, no interior, que reconhece na criança a vontade que a leva a construir mais firmemente o caminho para a maturidade:

“Na minha terra falam que quem quer saber das outras terras, deve primeiro andar com os miúdos. Se tu quiseses saber como se pode amadurecer, nunca perguntes numa fruta já madura. Pergunta primeiro numa noxa nova. Uma noxa que está a ver as outras se amadurecem, outras caírem de árvore ainda verdes e ela com vontade de amadurecer. Aprendi quase tudo com o meu neto”.

Rioseco, p. 187

A criança assume, desta forma, a superioridade e a função de iniciador.

Alfredo Margarido (1980:360)⁽²⁵⁵⁾ destaca “a aprendizagem da infância” como “a aprendizagem do mundo”. De facto, o levantamento crítico das situações é realizado pelos miúdos que representam, por sua vez, a denúncia ao sistema, ao regime e à realidade vigente em Angola e que os adultos não são capazes de reconhecer. São as crianças que parodiam a realidade envolvente (Cf. sobrinhos de Feijó).

Parece-nos que estas realizam em si a utopia⁽²⁵⁶⁾. Às crianças é dado o

²⁵³ Não podemos esquecer-nos da vasta obra poética de Manuel Rui.

²⁵⁴ Um adolescente.

²⁵⁵ Margarido, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

²⁵⁶ Platão é geralmente considerado o pai da utopia. Para o filósofo, a utopia era entendida como cidade perfeita. Com efeito, diversas são as definições que o conceito tem conhecido ao longo da História. Segundo Hodgart (1969:131): “a utopia faz uma crítica do mundo irracional do presente oferecendo um contraste racional”; na linha de Ricoeur (Op. cit. Laranjeira: 1994: 223). A utopia “c’est ce qui maintient l’écart entre l’espérance et la tradition”, isto é, enquanto a ideologia assume a função de “redoublement du réel”, a utopia tem a função de excentricidade em relação ao presente, de produção. Karl Mannheim (1979), tal como Ernest Bloch, entende que os elementos que identificam e caracterizam a utopia são de natureza funcional: “the function of bursting the bonds of the existing order” (idem:173). Assim, se se designar como *topia* uma determinada e concreta ordem social, as aspirações e os desígnios de alterar essa mesma ordem podem receber a designação de *utopia* (idem: ibidem). Mannheim, Karl, *Ideology and utopy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.

Na Grécia antiga e na China, por exemplo, para alcançar a utopia “tendeu a pôr-se uma tónica muito mais forte nas possíveis formas concretas de fazer a ponte entre a ordem ideal e a ordem social mundana,

papel de rompimento com um estado de coisas ou de espírito que tem de ser superado em favor das novas perspectivas de futuro, este figura-se como a índole implícita que atravessa toda a obra, através de metáforas explícitas.

Bloch (Op. cit. Venâncio 2004) define utopia como uma realidade nunca alcançável, diferindo de uma “antecâmara para o paraíso”, mas passível de “antecipação”, ganhando apenas sentido se vivida quotidianamente.

A utopia define-se, desta forma, como “um espaço de harmonia social e política a alcançar” (idem: 1999:198)⁽²⁵⁷⁾.

Venâncio (2004) destaca alguns escritores angolanos, que ao lado da dimensão da angolanidade, de que a utopia pepeteliana foi tradutora, fundamentaram o seu propósito futurista na vivência da infância. Luan-dino Vieira⁽²⁵⁸⁾, Arnaldo Santos⁽²⁵⁹⁾, António Jacinto e António Cardoso são os exemplos destacados⁽²⁶⁰⁾. Também em Aires de Almeida Santos (“A mulemba secou”)⁽²⁶¹⁾ e Mário António (“Rua da Maianga”), a infância é o lugar onde não há diferenças raciais.

Ora, Manuel Rui, influenciado pelos autores citados, retoma esta mesma temática da infância. Pelo ideal de afeição, as crianças unem-se, nesse movimento de luta contra os adultos, em prol do ideal de liberdade, deixando explícito que as suas vidas poderão vir a construir a soberania de uma nação, que difira da vigente. As crianças são as únicas que se regem pela simplicidade e inocência.

existente, real, na busca de formas de aproximar pelo menos um pouco mais as duas ordens entre si”. Eisenstadt, S. N., *Fundamentalismo e modernidade Heterodoxias, Utopismo e Jacobinismo na Constituição dos Movimentos Fundamentalistas*, Oeiras, Celta Editores, 1997 [1989], p. 9.

²⁵⁷ Venâncio, José Carlos, “Globalização, Democratização e facto literário em Angola. Aproximação a uma sociologia do romance”, in, *Africana Studia I*, 1999, pp. 193-204.

²⁵⁸ Em Luandino a infância surge como utopia, como o tempo de justiça e igualdade. Cf. Venâncio, José Carlos, *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*, Lisboa, Ulmeiro, 1987.

²⁵⁹ Também o quadro social de Arnaldo Santos é o da cidade de Luanda, “colado, não ao desencanto, mas ao jogo ineficaz de um certo absurdo, antes ultrapassando o jogo das aparências, aviva criticamente o círculo das contradições sociais e raciais (...) o tecido linguístico enriquece-se ao nível da angolanização” Ferreira, Manuel, op. cit. p. 56.

²⁶⁰ O mesmo autor (Venâncio:2004) acrescenta ainda o tratamento da mesma temática por alguns escritores brasileiros: Lins do Rego e Manuel Bandeira.

²⁶¹ Em “A mulemba secou”: “a aprendizagem da infância é também a aprendizagem do mundo, mas também do além, do mundo dos mortos e dos espíritos que prepassam no xuaxalhar, no rumorejar da mulemba. Nesse caso, o poema separa-se do peso da cidade branca e o musseque aparece, como espaço autónomo, elaboração perfeitamente africana onde a criança aprende a reconhecer os homens, as árvores, os espíritos” Margarido, Alfredo, op. cit. p. 360.

A realidade descrita e degradada entra em choque com as palavras de ordem esvaziadas de sentido, a revolução⁽²⁶²⁾ está apenas na utopia dos miúdos, que desejam o seu amigo vivo, contrariamente à revolução concreta que se perde em práticas autoritárias: a posição de Diogo que submete a família aos seus caprichos; a de Nazário e Faustino, que encaram os factos como uma questão oficial, para pôr em prova as suas pequenas autoridades.

Os grandes agentes da obra são os jovens da nova geração⁽²⁶³⁾, é nestes que a concepção do humano ganha voz, através da amizade.

São também os miúdos que nos oferecem os momentos mais hilariantes: o humor é fruto do cómico de situação, quando, por exemplo, numa visita do fiscal, que Faustino e Nazário enviaram para inspecionar o apartamento de Diogo, as crianças inventam que não são eles que têm um porco em casa, mas antes o “camarada Faustino”, aliás, acusam as crianças, fabrica “quitanda de dendém”, engenhosos, dizem ainda que a causa da água que corria na casa de banho (a fim de o fiscal não ouvir o porco) era do “primo Cinquenta da segurança”; perante esta “mentira”, o fiscal interrompe desde logo a inspecção, mas os miúdos não se ficam por aqui e fingem, no telefone avariado, uma conversa com a professora, acusando o fiscal de ser ladrão e assassino.

Após a saída do fiscal da casa de Diogo em direcção à de Faustino, as crianças tocam em todas as campainhas dizendo haver um ladrão no prédio, resultado: o fiscal é corrido pelos moradores.

O cómico de situação é evidenciado em toda a confusão gerada em redor do fiscal:

“Lá em baixo a peleja tinha crescido. Fiscal no meio exibindo documentos. As donas, os miúdos e mais gente de passagem rodeando o intruso. Os carros buzinando por causa do engarrafamento. Insultos de quem chegava adiantando discussão e ainda as mulheres em voz alta, “prendam esse gatu-

²⁶² Entenda-se a revolução socialista.

²⁶³ Tal como se verifica na *Geração da Utopia* de Pepetela: “Personagens como Orlando e Cristina são de alguma maneira herdeiros da geração utópica, portadores de uma atitude crítica em relação à corrupção do governo e dos novos ricos que o sustentam”. Brookshaw, David “Pepetela e a construção de uma nacionalidade”, in Venâncio, José Carlos (coord.), *O Desafio Africano*, Lisboa, Vega, 1997, p. 161.

no”, é o mesmo da semana passada”, “foi o que roubou a aparelhagem”, “se calhar o cartão dele ainda é falso”(…).”

(p. 17)

O episódio de escape do fiscal leva a re-baptizar o porco de “Carnaval da Vitória”.

Um outro fruto da esperteza dos miúdos é a falsificação de um ofício⁽²⁶⁴⁾ em papel timbrado da Justiça – roubado de Faustino – através do qual obtém restos de carne num hotel de luxo:

“À tarde, no fim da escola, quando chegaram na recolha da comida de ‘carnaval da vitória’, Ruca aproximou-se do controlador da porta e entregou o papel

*Tribunal da Comarca de Luanda – 2ª Vara
Para os cães policiais da cadeia do Tribunal peço aparas cruas de carne.
Mande-me pouco sebo. São cães estatais comem todos os dias.*

*Saudações Revolucionárias
Faustino
(Juiz)*

O homem foi no fundo do corredor, fez uma ligação telefónica e voltou.

– Esperem só um bocado.

E não passaram dez minutos. Zeca e Ruca tinham um saco de aparas”.

(p. 50)

O que transluz, para além das fragilidades de um sistema aparentemente tão rígido, é o cenário de desigualdade da sociedade angolana.

Confrontados com o final, parece-nos que o ideal que subjaz, na obra, será o de que a reconstrução social como um todo, como uma utopia, realizável tanto no seu sentido colonial como no sentido da funcionalidade do poder, ultrapassando a própria inocência das crianças, assumindo-se como utopia sagrada (ou sagrada esperança de que falava Agostinho Neto), desestruturada das práticas sociais vigentes e criticada na obra.

²⁶⁴ Alegava-se que a carne era destinada a cães que, por serem “estatais”, comeriam todos os dias.

A expressão máxima dessa utopia⁽²⁶⁵⁾ é anunciada por Beto que, reunido com os filhos de Diogo, no momento em que responde a Ruca, questiona “- Vocês não gostariam de ser onda?”. Diante desta perspectiva de utopia libertária, de evasão, Zeca acrescenta “Onda onde ninguém amarra com corda”⁽²⁶⁶⁾.

A criança “anseia pela força telúrica para o exercício da liberdade, para vencer o mal, impor o bem. Mas, porque propensa ao maravilhoso e ao fantástico, à visão cósmica, à energia transformadora da poética dos lápis de cor, também se deixa absorver pela máscara carnavalesca. A fantasia porém não lhes cega a realidade” (Hilário:2006:91). A comemoração do Carnaval, enquanto festividade, contrasta com o estado de espírito das crianças que temem pelo destino do porco, com o mesmo nome.

A frase, que dá nome ao livro, exprime o desejo de mudança, o poder da força do mar não se pode reprimir. Recorrente, na obra de Manuel Rui, nomeadamente na poesia, a palavra “onda” significa, conforme sublinha Ana Maria Martinho (1986:36), a vontade de “denunciar vícios e desmistificar dogmas, o que traduz, no fundo, a capacidade de autocrítica de um sistema”⁽²⁶⁷⁾.

Mas, neste mar de ilusões e frustrações, o leitor questiona: Afinal onde está a utopia? Será simples espuma desvanecida?

O mar⁽²⁶⁸⁾, antigo símbolo da travessia colonizadora, é transformado em lugar de esperança, em embrião de uma nova nação.

O livro encerra, precisamente, com esta filosofia de liberdade e esperança (“fúria linda”), através do retomar da expressão por Beto.

²⁶⁵ A utopia realizável tanto no seu *sentido horizontal* (“contemplando o espaço geopolítico herdado do colonialismo e a integração das sociedades periféricas, tradicionais, na angolanidade”), como *vertical* (“a funcionalidade do poder de forma a evitar a formação de novas elites”). Venâncio, José Carlos, *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, ICAL, 1992.

²⁶⁶ “Os outros perceberam. Zeca tinha voltado o olhar lá bem no fundo nos contornos da Corimba. Território de “Carnaval da vitória”. Livre. Vadio na chafurda despreocupada” (p. 60).

²⁶⁷ Em *Um anel na areia*, o mar e Kianda, a sua ilustre moradora, são focalizados. Marina, cujo nome também inscreve o mar, vive nesse mundo dominado pelo mesmo, em que fantasia e realidade se unem para dar uma nova visão do real. Em *Rioseco*, Zacaria afirma: “Os rios é que encham o mar. O mar é só assim por causa dos rios que lhe trazem a água (...) Não há mar sem rio”, nesta perspectiva o mar é resultados dos rios, diversos como as etnias, usos e costumes de Angola. Ele é a síntese da terra.

²⁶⁸ O mar funciona como o símbolo da dinâmica da vida, da inconstância. Tudo sai do mar e tudo a ele volta. Com as suas águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre o que é possível e o que é real, uma situação de incerteza, de dúvida, de indecisão que pode acabar bem ou mal. O mar é a imagem da vida e da morte. Cf. Chevalier et Gheerbrant (1994).

Este desejo de ser *onda* metaforiza a viagem para o sonho. Tal como a onda que se desfaz, para renascer momentos depois, também o renascimento de Angola deverá constituir a demanda dos futuros agentes activos da terra (os miúdos, na sua natureza pura e inocente), que “sem corda que amarra”, numa dimensão onde a pedagogia de luta será livre, pacífica e harmoniosa, construirão uma Angola desprovida das práticas criticadas na obra.

Da mesma forma que os miúdos de *Quem me dera ser onda* encerram em si a esperança de um futuro, em *Crónica de um mujimbo*, os sobrinhos de Feijó seguem esta mesma linha, apesar de não serem tão importantes para a intriga, como os primeiros, o autor serve-se da crítica destes, típica da idade, para os transformar, à semelhança de Beto, Ruca e Zeca, em apologistas de uma causa, cujos efeitos não são imediatamente visíveis.

Outros exemplos de crianças, que cativam na sua singeleza, que lutam pela sobrevivência, que mostram a humildade e autenticidade do seu carácter, e que, regra geral, se opõem aos adultos insensíveis, estão presentes nas inúmeras páginas, que constituem a obra do autor.

Kalakata, “o rei dos papagaios”, acredita na utopia e fraternidade para ver, no final do conto, o seu sentido de justiça abalado pelo pai dos miúdos, a quem construíra dois bonitos papagaios, este em vez de o ajudar, socorrendo-o dos “matulões” que o atacavam, ignorou-o e virou-lhe as costas (“O rei dos papagaios”, *1 Morto & Os Vivos*).

A “doce” Nélinha, com os seus olhos “grandalhões de euforia”, despertando “carinho”, vende jinguba, junto a um esgoto a céu aberto, em cartuchos “do seu caderno analfabeto” (*Da palma da mão*).

O miúdo do “conto de natal” ajuda as tias nas compras e transforma-se no “padrinho de Natal” de uma delas, presenteando-a com “dois sabonetes” e uma “pasta de dentes” (“O padrinho de Natal”, *Da palma da mão*).

A neta da vendedora, que honesta e integralmente, entrega o troco da avó ao advogado, visto que a avó se enganara no mesmo em detrimento do advogado. Consequentemente aquela vai restituir o dinheiro, conforme a avó lhe solicitara. Em contrapartida, o advogado quer presenteá-la com uma nota, mas a menina recusa (“O troco”, *Da palma da*

mão), Tico⁽²⁶⁹⁾ possui uma lata há três anos, que tem uma dupla função: “sentar na escola e no serviço de vender”, desta forma, Tico enfatiza a condição infantil das crianças, nomeadamente de Luanda, que invectivam paredes, aliás, mercedes⁽²⁷⁰⁾.

Parece-nos que a temática da educação é novamente reiterada⁽²⁷¹⁾, no destino destas crianças, que a nação não pode e/ou não quer educar.

Quem melhor do que os miúdos para idealizar a utopia? Quem melhor do que as crianças para salvaguardar uma nação futura?

E a nação angolana não será ela própria uma jovem nação, no panorama mundial? Parece-nos que a resposta é afirmativa, podemos então estabelecer esta analogia entre a “criança” e a “jovem nação”, que talvez aguarde a passagem a um outro escalão etário! (entenda-se a resolução dos múltiplos problemas que Manuel critica pela voz da criança e pela análise da sociedade angolana).

²⁶⁹ Tico simboliza a situação dos meninos de rua: “na situação de pobreza que se vive em Angola, as crianças são o grupo social mais vulnerável (...). As crianças de rua são um fenómeno urbano que a guerra e a crise económica trouxeram para Angola, sobretudo a partir da década de 1990. Muitas crianças são obrigadas para seu sustento a trabalharem na rua”. Carvalho, op. cit. p. 126.

²⁷⁰ Funciona como metonímia de carros.

²⁷¹ Cf. capítulo “Quem me dera ser onda”, pp. 73–74.

“Falo das mulheres. / Das mulheres-miriápoles que têm milhares de mãos para o quotidiano ofício de existir. / Falo das terríveis habitantes do trabalho-até-ao-fim-do-tempo. Das pobres mulheres que povoam o Mundo e a quem o Mundo povoa de cadáveres e lágrimas. / Há mulheres que são como as aves: pairam num céu limpo e têm nos olhos a serena proximidade do sol. / Há mulheres que são como flores perfumam os dias que atravessam inutilmente belas; perfumadamente assimétricas ou iguais. Breves. Desejadas. Quase felizes. / Mas eu falo das mulheres que nascem, vivem e morrem sugadas pelos tentáculos lentos do Tédio, do Trabalho, da Dor. / Falo das mulheres que parem o alimento dos canhões; das que fecundam a terra com lágrimas silenciosas, das que se alimentam de uma fome de amor, eterna e incompartilhada. / Falo das mulheres do meu tempo, que povoam as grandes aldeias despovoadas e gastam ao longo dos dias sua solidão, esperando estranhos milagres. / Falo das mulheres inchadas que, em cortejo lento de círios e urtigas, depositam os frutos dos seus ventres benditos em leitos de terra dura.”

MARIA ROSA COLAÇO

A FIGURA FEMININA

Encarnando a fecundidade, a mulher é, nas sociedades africanas tradicionais, instância de trabalho, reprodução, alianças e ponto de referência para determinadas linhagens. Constituindo, desta forma, elemento essencial de coesão e fortalecimento dos grupos sociais. A agricultura, base da economia, era entregue à responsabilidade das mulheres.

A mulher Africana. Alguns Aspectos da sua promoção social em Angola (1966) acentua duas modalidades de protagonismo feminino: o político e o social.

Em Manuel Rui, a obra que melhor realça o protagonismo feminino é *Rioseco*⁽²⁷²⁾. Antes desta, nenhuma outra deu particular ênfase à figura feminina⁽²⁷³⁾. Não obstante, o narrador descrever algumas personagens femininas fulcrais, no desenrolar das obras em estudo.

O papel feminino no *corpus* de análise, com excepção natural de Dona Vaca, é o de apaziguar e de estabelecer comunicação entre os vários elementos cosmológicos e os mundos representados.

Em *Quem me dera ser onda* Liloca é-nos apresentada como a esposa fiel, doce, amiga e dedicada ao marido e aos filhos.

Marca de uma dimensão ética enfatizada do papel de esposa, a ajuda e o apoio são elos de ligação, que vão modelando a sua relação com Diogo e os filhos⁽²⁷⁴⁾. Cúmplice das crianças em alguns momentos da narrativa, não deixa de ser obediente e sensível a Diogo:

“Dona Liloca entendia o sentimento e estacionava nessa indecisão de mãe e esposa, ora a comungar do carinho que os filhos dedicavam ao porco ora carnívora também nos desejos expressos no projecto do marido”.

(p. 26)

“– Pra quê mais bater? O porco voltou Diogo”.

(p. 32)

Desenrascada, honesta, trabalhadora, solícita e atenta, auxilia os miúdos na sua “causa”, nomeadamente quando prepara a comida com restos do hotel de luxo, adiando, desta forma, a morte do amigo suíno:

²⁷² Noíto é a personagem principal da história, sinédoque da mulher africana e da mulher em geral. A sua viagem interior e exterior é a metáfora da vida. A sagesa vai sendo adquirida, desde logo com todos os atributos de uma personagem “velha” e superlativizada. O narrador atribui ao elemento feminino a grande força impulsionadora que comanda a mudança e traça o rumo da História, tornando-a verdadeira protagonista da história e da História.

²⁷³ Embora, tal como o autor destacou (Op. cit. Entrevista em anexo, p. 168), haja outras personagens femininas que são protagonistas, nomeadamente Marina, de *Um anel na areia*, embora aí nos deparemos com uma história de amor.

²⁷⁴ Assim como Joanelinha em *Crónica de um Mujimbo*.

“E nessa noite, dona Liloca decifrou estrelas de amor nos olhos luarentos dos filhos brilhando de alegria por não ouvirem o pai xingar no porco nem repetir ameaças de morte à facada contra “carnaval da vitória”.

(p. 51)

Para além da figura materna, surge ainda uma outra personagem feminina também ela cúmplice e amiga das crianças. Referimo-nos à professora, ministrando um ensino inovador e livre de práticas despóticas, demonstra carinho e atenção para com as crianças, respeitando-as nos seus ideais⁽²⁷⁵⁾:

“–A camarada já faz ideia da sua convocação, trouxe todas as redacções e desenhos? / – Sim. – Nos olhos da professora alindou-se uma onda de orgulhosa alegria. – Antes que me esqueça, os alunos propuseram e votaram todos a favor que a nossa escola passasse a chamar-se “carnaval da vitória”./ (...) Não batia nos alunos. Às vezes, colegas até lhe gozavam por causa desse idealismo.”

(p. 45)

A responsabilização da mulher na função educativa e de sageza é personificada na professora (*Quem me dera ser onda*) e nas “mais velhas”, Dona Bia e Catarina, respectivamente. Desta forma, a própria concepção do ensino e educação está vinculada à imagem da mulher.

Papel semelhante a Liloca será aquele que Joaninha desempenha em *Crónica de Um Mujimbo*, contudo, contrariamente àquela, esta será descrita pormenorizadamente, usava cinta para apertar a barriga e as coxas, porém mantinha-se bonita “no rosto da beleza dos vinte anos”, cabelo negro desfrisado na “condizência” de olhos grandes “de vida” e os dentes “desenhados superior que os postiços a sobressaírem do vinco carnudo dos lábios”, com a “deliciosa covinha no queixo” (p. 24).

Vivia obcecada com a dieta e com a visita à prima de Lisboa.
Joaninha é, tal como Liloca, fiel, amiga, confidente e leal:

²⁷⁵ O seu papel é semelhante àquele que Bélita desempenha em *Rioseco*. Bélita, no exercício das suas funções de professora, atenta às motivações das crianças, inscrevendo no “currículum” escolar as partes de um barco, acabando por conciliar a escola com a vida.

“Joaninha voltou com a bandeja. Pote de gelo, garrafa de uísque e o copo”.

(p. 18)

“Beijou-o na face retirando-lhe o copo da mão para o recolocar sobre a bandeja”.

(p. 18)

“O telefone tocou e Joaninha apressou-se a trazê-lo junto do marido”.

(p. 19)

Também Joaninha lida com a intriga do segredo, sentindo inclusive um estranho prazer em sabê-lo:

“Depois o segredo insistente no seu pensamento. Martelado. Parecia uma reza e sentiu um prazer estranho de arrepio febril. Estremeceu”.

(p. 21)

Joaninha é, ao contrário do marido, católica e supersticiosa:

“Assim não, parece de um morto e pôs a biqueira de um ao contrário da outra, ‘quebra o azar’. Mirou os sapatos na nova postura. Também não fazia sentido “que raio uma pessoa tem medo não sei porquê os sapatos que mal podem fazer e parece que falam (...) Benzeu-se sob a Senhora do Carmo”.

(p. 21)

Ambas tentam ajudar os respectivos maridos a equacionar os seus anseios. Neste caso, Joaninha leva o marido, por exemplo, para a praia, ajudando-o a descontraí-lo. Decide também acompanhá-lo na sua visita ao estrangeiro:

“Amava o marido e deleitava-se por sabê-lo despreocupado, só com ela e o filho, longe do serviço, da casa e dos amigos”.

(p. 46)

“Depois das férias ficas dez anos mais novo. Agora isso da Roménia... ias para Portugal. Essa mania de mandar os doentes para os países socialistas”.

(p. 118)

Em “*De Um Comba*”, Dona Márcia é a esposa fiel, humilde, crente, submissa e dedicada aos seus princípios de fé e religião, não deixa de fazer críticas e acusações:

“Toda enlutada, véu, luva, meia, sapato preto, salientou-se na cabeceira do falecido, andando de costas, mãos para o céu (...) fui a tua mulher fiel (...) eu tinha de dizer isto aqui no cemitério em frente a estes responsáveis de tuji que arranjaram casa na habitação para essa Dona Vaca, eles mesmos é que lhe puseram o nome e ainda te meteram num caixão pior que um sem família maluco dos contentores”.

(pp. 43-44)

Por outro lado, Dona Vaca é a personificação da mulher adúltera, daí que ao não ser mencionado o seu nome a crítica seja velada a todas as mulheres praticantes de adultério.

Diversos são os adjectivos que a sua descrição nos permite evidenciar: extravagante, esplendorosa, exuberante, ativa, elegante, atraente, rica e sociável.

De facto, a sua primeira descrição é bastante significativa e ilustrativa da personalidade que corrobora:

“... tocando com segurança no jeito de pisar segura a calçada, pisar assim propositadamente pisado, firme e provocante, uma quarentona pesada como que abriu alas com seu vestido comprido. Azul sedoso. Com discreto decote tentador por isso anunciando os seios grandalhões como dois penedos impostos nas cabeças solenes dos homens boquiabertos. Com a dela bem erguida, exibindo-se, para quem bem quisesse ver, numa peruca lisa, de enrolar em cima. Depois, a testa a franzir de intenção de quem distrai importância, rosto vitória, olhos límpidos, bem abertos, fixos e sem lágrimas. Rosto de atrair nas coisas. De mulher. Pescoço com cordões de ouro. Três. E um crucifixo em prata, destacado em seu tamanho no caminho entre as duas proeminências de seios”.

(p. 44)

Repare-se que todo o vocabulário utilizado evidencia os traços que nos permitem deduzir a sua personalidade. A segurança com que pisa a “calçada”, e atente-se no valor do advérbio de modo “propositada-

mente”, ou seja, com intenção de chamar a atenção para a sua própria figura; os adjetivos “firme e provocante” vêm corroborar essa mesma afirmação de carácter; o próprio azul “sedoso”, o “discreto decote” que se transforma em “tentador” para aqueles que a observam.

O carácter sublimemente irónico do narrador é possibilitado pela expressão “cabeças solenes”, atente-se no adjetivo utilizado para caracterizar aqueles “homens boquiabertos”.

Dona Vaca acaba por se revelar fútil, leviana, sensual, exibicionista e triunfante, com os “olhos límpidos”, “abertos”, “fixos”, atraia os que a rodeiam. Destaque-se ainda os “três” cordões que traz com um “crucifixo”.

A opção pelo número “três”⁽²⁷⁶⁾ (cordões), não nos parece inocente, nem casual. O número “três” que tantas vezes remete para o sagrado, a perfeição e o sublime, foi utilizado ironicamente pelo narrador.

Dona Vaca destaca-se quer da mulher do falecido⁽²⁷⁷⁾, quer de outra amante que aparece no funeral. A primeira diferencia-se pela sua postura elevada, enquanto a segunda demonstra uma atitude de sujeição:

“Uma chorando de corpo vergado. Outra altiva, olhos absorvendo espaço, enfrentando tudo e remirando tudo e todos.”

(p. 46)

Dona Vaca mantém a sua postura de firmeza, superioridade e altivez em todos os momentos da obra, nomeadamente quando é observada:

“Desfilava pela avenida com o carro que o amante lhe dera. E segurava o volante com soberba, em atitude intencional de mostrar-se nas luvas pretas. Assim que alcançou a avenida de maior trânsito, diminuiu a velocidade, vidros abertos. Era mais que evidente. Todo o mundo lhe reparava. Apon-

²⁷⁶ O número três é o número perfeito, que transmite poder, concretização e êxito. Refira-se que o autor traz, por diversas vezes, a simbologia dos números para a narrativa. Assim, Ruca, Zeca e Beto (*Quem me dera ser onda*) são as (três) crianças que personificam a realização da utopia. Em *O manequim e o piano* chove por três dias e são ainda três as galinhas que Kalufefe mata para o almoço do reencontro com o sobrinho. Também o número sete aparece, por exemplo, em *Quem me dera ser onda*, revestido de simbologia, “Carnaval da Vitória nasceu de uma ninhada de sete” e “Diogo e a sua família viviam no “sé-timo andar” (negrito nosso), não nos demoraremos sobre a vasta simbologia deste número, no entanto ele parece associar nestes dois segmentos a posição de destaque e ruptura com o instruído. Chevalier et Gheerbrant (1994).

²⁷⁷ Tal como já fizemos alusão.

tavam-na como um caso, uma espécie de heroína de que ela, momentaneamente, para além de vaidosa, pesava aí o peso da responsabilidade”.

(p. 97)

Como “centro das atenções”, Dona Vaca sente-se “vaidosa”, desfilando “pela avenida”, demonstrando segurança e orgulho “segurava o volante com soberba”, exibindo-se no seu aspecto físico e nos bens que possuía “vidros abertos”, “com o carro que o amante lhe dera”.

Registe-se um breve apontamento sobre o tempo verbal predominante, neste excerto, o pretérito imperfeito que dá conta precisamente do carácter durativo da acção narrada, como que prolongando a ostentação da própria personagem e o seu “desfile” exibicionista.

Através desta personagem feminina, denuncia-se um sistema de valores decadente e corrupto. Os seus bens, atitudes e reacções põem em evidência uma sociedade corrompida.

Manuel Rui destacaria como factor relevante e primordial na obra a relação que a personagem mantém com as instâncias do poder⁽²⁷⁸⁾.

Em suma, as personagens femininas articulam-se na sociedade angolana, assumindo um papel de relevância, quer como apoio e lealdade ao marido, quer ainda como elementos fulcrais de uma rede de influências e relacionamentos que se vão estabelecendo com os diferentes pontos da sociedade.

²⁷⁸ Op. cit. Entrevista em anexo, p. 143.

PARTE .03

TORRE DE BABEL OU BABEL APAZIGUADA NOTAS DE UM ESTILO

*“Escudriñad la lengua, porque la lengua lleva, a
prisión de atmosferas seculares, el sedimento de los
siglos, el más rico aluvión del espíritu colectivo”.*

MIGUEL DE UNAMUNO

*“O escritor não tira só as palavras significadas,
mas labora em cima do instrumento que é a
linguagem. E o outro que vai ler onde o escritor se
leu, descobre a descoberta que está no texto”.*

MANUEL RUI

*“Uma língua é o lugar donde se vê o Mundo e em
que se traçam os limites do nosso pensar e sentir.
Da minha língua vê-se o mar. Da minha língua
ouve-se o seu rumor, como da de outros se ouvirá o
da floresta ou o silêncio do deserto. Por isso a voz
do mar foi a da nossa inquietação”.*

VERGÍLIO FERREIRA

No encontro com a narrativa de Manuel Rui deparamo-nos com uma linguagem simples, que reverbera os múltiplos falares das gentes de Luanda, aproximando-se muitas vezes, do coloquialismo⁽²⁷⁹⁾, conferindo, desta forma, maior dinamismo e vivacidade à narrativa.

²⁷⁹ Ana Mafalda Leite (1996) salienta precisamente este aspecto: “Manuel Rui reflects the multiplicity of Luanda’s urban Portuguese colloquialism in the period after independence”. Chabal, Patrick; Augel, Moema Parente; Brookshaw, David; Leite, Ana Mafalda, Shaw, Caroline, *The Postcolonial literature of lusophone África*, London, Hurst & Company, 1996, p. 139.

É iniludível, em toda a obra de Manuel Rui, a existência de um impulso tendente à construção teatral⁽²⁸⁰⁾. E não são só as personagens que permitem esta idiosincrasia, mas também a linguagem e o uso que o autor dela faz.

Opta por uma estrutura narrativa simples e atraente, escrevendo no registo da oralidade quotidiana. Assim, a atitude linguística de Manuel Rui é intencional, cheia de inovações⁽²⁸¹⁾, ao mesmo tempo que recupera expressões tipicamente angolanas, nomeadamente na linguagem estereotipada.

Um dos elementos que contribuem para emprestar ao estilo de Manuel Rui a sua modernidade e intemporalidade é, sem dúvida, a sua relação com a língua falada, tanto no vocabulário como na sintaxe. Nesta há todo um movimento afectivo da conversação. Num estilo comum, ou seja, compreensível a toda a gente, essencialmente comunicativo.

Para Isménia de Sousa (1996:122) as falas das personagens estão sempre impregnadas de “trouvailles”, privilegiando a criatividade linguística. Os exemplos são lexicais: “Ramalho Eanes” – como metonímia do vinho português; “morteiro” – corruptela de Mosteiro, vinho brasileiro importado e com má fama; neologismos como “desconseguir” e “desenconder”.

O coloquialismo permitirá um melhor enquadramento da realidade descrita no cenário da rua e do quotidiano. Desta forma, o vocabulário encontra-se repleto de termos concretos, alguns deles técnicos de linguagem familiar, com prefixos e sufixos expressivos “zaragatear”; “embirração”; “açambarca” (*Quem me dera ser onda*); “barulhar” “desconseguir” (*Crónica de um Mujimbo*).

A linguagem quotidiana será apresentada no seu registo popular “panquê”; “giboar” (*Quem me dera ser onda*)⁽²⁸²⁾.

A temática do dia-a-dia é, desta forma, apresentada com concisão e simultaneamente liberdade formal.

Como já fizemos alusão, o narrador regista o discurso oral das personagens, daí a linguagem ser tão rica em marcas político-ideológicas, facto que marca o período pós-independência.

²⁸⁰ Debruçar-nos-emos sobre este assunto no capítulo seguinte.

²⁸¹ Vitalizando as inovações de Luandino.

²⁸² Recorre muitas vezes, especialmente no diálogo, à variante angolana popular do português.

A linguagem será, à semelhança da sociedade, carnavalizada. A apropriação de uma metalinguagem doutrinária (*Quem me dera ser onda*) com conotação marxista⁽²⁸³⁾, utilizada pelas diferentes personagens provoca o riso e o cómico.

A nível lexical, a combinação de vocábulos pertencentes a diferentes categorias gramaticais existentes, na língua portuguesa, resulta na formação de neologismos com sentidos novos e que ultrapassaram os significados de elementos linguísticos que os constituem, funcionando como “mise en abime” das estruturas sintáticas e do próprio processo de escrita “bocam”, “tanchar”, “emborcou” (*Crónica de Um Mujimbo*).

Numa economia discursiva, a maior parte dos lexemas expressam uma nova dimensão linguística. Assim, algumas palavras compostas justapõem-se simplesmente, reunindo elementos de categorias gramaticais semelhantes ou distintas. O lexema poderá aglutinar as duas palavras numa só, ou então hifenizá-las: “peixefritismo” (*Quem me dera ser onda*); “marchatrás” (*Crónica de Um Mujimbo*); “à-vontade” (*Crónica de Um Mujimbo*).

Desta forma, as variedades do português aliam-se ao uso de novas palavras e locuções de origem diversificada.

Concomitantemente, são notórios os traços de enraizamento de uma língua viva, onde encontramos o aportuguesamento de determinadas palavras: “faine”, “oquei”⁽²⁸⁴⁾ (*Quem me dera ser onda*).

Fernando Hilário (2006) caracteriza o discurso narrativo do autor, nomeadamente em *Quem me dera ser onda*, como “rápido, incisivo, subserviente do essencial, desobrigado do supérfluo. Percebe-se, pois, que irá ser contada uma estória de episódios essenciais, de linguagem aclimatada às personagens intervenientes e em economia discursiva” (idem:40).

Com efeito, a escrita traduz a cadência da fala, por vezes, por construções sintáticas e usos de aspas que dão conta do entrosamento do discurso de personagens no de outras, ou no do narrador, com utilização do morfema introdutório do discurso: “masé” (*1 Morto & Os Vivos*).

²⁸³ É frequente o uso literário dos novos vocábulos surgidos durante a guerra pela independência.

²⁸⁴ Verifica-se o anglicanismo registado foneticamente

A sigla, que de certa forma constitui um grau de abstracção, é desfeita pelo escritor: “Ce-pê-pê-á; Ó-dê-pê⁽²⁸⁵⁾; vê-dê...” (*Quem me dera ser onda*, “*De Um Comba*”); “pê-bê-xis; u-é-éme; dê-erre; tê-pê-erre...” (*Crónica de Um Mujimbo*), “tê-esse” (“*De Um Comba*”) obtendo, desta forma, uma certa parodização da língua portuguesa.

O uso do diminutivo assume significados distintos, ora detém um carácter irónico⁽²⁸⁶⁾: “vaidadezinha” (“*De Um Comba*”: 37), onde o sentido pejorativo é possibilitado pelo sufixo *-inha*, aludindo depreciativamente à pequenez moral de Dona Vaca; ora é utilizado para destacar alguns aspectos da personalidade das personagens, em favor desta observação, podemos aduzir o exemplo de Joaquina, na seguinte passagem na praia:

“Tudo direitinho⁽²⁸⁷⁾, Joaquina iniciou a arrumação nos taparueres e térmicas.”

(p. 50)

Neste caso, contrariamente ao efeito que o diminutivo produz na caracterização de Dona Vaca⁽²⁸⁸⁾, o seu emprego dá conta da preocupação e do carinho empreendidos pela personagem na relação com marido e filho e, consequentemente, na arrumação do farnel.

Também o advérbio de modo confere um maior animismo e vitalidade ao universo narrativo: “sempremente”; “principalmente”; “comedidamente” (*Crónica de Um Mujimbo*); “atoamente”; “repentinamente”; “negligentemente” (“*De Um Comba*”) sugere ainda características do sujeito ao qual se refere “(...) a repuxar as pregas da saia **virginalmente** branca” (*Crónica de Um Mujimbo*)⁽²⁸⁹⁾.

Se atendermos no emprego do advérbio “sempremente”, verificamos que a expansão da palavra primitiva – “sempre” possibilitou a obtenção de um novo vocábulo, cuja expressividade só poderia ser dada por perífrase. Assim, constatamos uma das múltiplas inovações empreendidas nas obras

²⁸⁵ Os cargos são parodiados, desta forma, pela transcrição das siglas.

²⁸⁶ Tal como no escritor realista Eça de Queirós.

²⁸⁷ Negrito nosso.

²⁸⁸ Cf. capítulo “As personagens e sua significação”.

²⁸⁹ Negrito nosso.

(mestiçagem linguística), não só em relação ao sistema do português europeu padrão, como também em relação ao português de Angola.

A adjectivação é, por vezes, binariamente objectiva e subjectiva, dando a pequena nota de uma escala de realidade descrita e descritiva.

No que concerne aos tempos verbais, estes oscilam, predominantemente, entre o pretérito perfeito e imperfeito⁽²⁹⁰⁾, quer se trate de um momento narrativo ou descritivo, respectivamente. Sendo que, o gerúndio é várias vezes utilizado para veicular o carácter durativo da acção transmitida:

“Outras ficavam por ali mais tempo, **ouvindo, comentando, comendo, bebendo e dando** opinião”⁽²⁹¹⁾.

(“De Um Comba”, p. 66)

O narrador traz, para a literatura, a verdadeira linguagem, através do uso da ordem directa, corrente das personagens, tirando partido do vocabulário habitual. Serve-se da linguagem familiar, natural e simples, chegando a recorrer ao calão.

Desta forma, Manuel Rui dá entrada às palavras humildes, quotidianas e até às que são consideradas “ordinárias”.

Assim, a falta de estrutura psicológica de algumas personagens é compensada pelo poder evocativo e descritivo que a sua fala lhes empresta. Todas possuem a sua linguagem que as define socialmente. Para além disso, o discurso indirecto confere simplicidade, mas também vivacidade ao texto.

Por sua vez, o discurso indirecto livre⁽²⁹²⁾ possibilita a impressão do mesmo fora do diálogo, ouvir falar a personagem, aproximar a expres-

²⁹⁰ Jogando, desta forma, a narrativa entre o resolvido (mal) e o inacabado. Hilário, Fernando, op. cit. p. 100.

²⁹¹ Negrito nosso.

²⁹² Mieke Bal identifica o discurso indirecto livre quando “el texto del narrador indica explicitamente que las palabras de un actor se narran por medio de un verbo declarativo y una conjunción, o algo que los substituya”. Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 145.

Por sua vez, Celso Cunha e Lindley Cintra definem o discurso indirecto livre como a “forma de expressão que, em vez de apresentar o personagem em sua voz própria (discurso directo), ou de informar objectivamente o leitor sobre o que ele teria dito (discurso indirecto), aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono(...)”. Cunha, Celso et Cintra, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1997, p. 635.

são literária dos processos da linguagem falada, impersonaliza a narrativa, dissimulando-se por detrás das suas personagens, dando-lhes uma aparente autonomia, submergindo-se dentro daquelas, para se dirigir ao leitor.

No plano formal o discurso indirecto livre “pressupõe duas condições: a absoluta liberdade sintáctica do escritor (factor gramatical) e a sua completa adesão à vida da personagem (factor estético)”⁽²⁹³⁾. Não aparece, naturalmente, isolado no meio da narração. Relacionando-se, mesmo dentro do mesmo parágrafo, com os discursos indirecto e directo, o emprego conjunto faz que para o enunciado confluem, “numa soma total, as características de três estilos diferentes entre si”⁽²⁹⁴⁾:

“Mesmo assim as pessoas começaram a barafustar. “Quando é que porcos deixam de andar na cidade? “A gente apanha um porco e ainda esse ô-dê-pê com bocas.” “Fui eu que lhe apanhei primeiro e porco vadio é de quem agarra.” “Não é nada de ministro, se fosse não ia a pé.” E no recomposto da bicha rebentaram outra vez as makas. “ Eu é que estava primeiro”. “Não era nada”. Começaram a encardurmar-se no meio da pancadaria mais ô-dê-pê, e Ruca com a corda bem segura, deu logo uma corrida”.

(*Quem me dera ser onda*, p. 30)

A pontuação é pouco frequente e os discursos das personagens são transcritos num *continuum*, onde só as pausas mais pronunciadas são assinaladas graficamente. Concomitantemente, o ritmo da narração é rápido. Não é dada uma grande importância à descrição, sendo o diálogo o modo de expressão literária mais frequente.

A frase é normalmente curta, conferindo um maior dinamismo ao discurso. Desta forma, o leitor não é obrigado a discorrer, pois não há conexões lógicas. Há apenas os factos, o fluir das emoções e a sua transmissão objectiva. Assim, este ritmo sincopado possibilita uma relação estreita entre a escrita e a linguagem falada, natural, simples e familiar⁽²⁹⁵⁾.

²⁹³ Idem, op. cit. p. 636.

²⁹⁴ Idem, op. cit. p. 637.

²⁹⁵ Manuel Rui destaca que o seu objectivo é aproximar-se das estruturas da fala: “aquilo que pretendo é que quem me esteja a ler estabeleça a sua relação com o texto, que seja iludida, sentindo que alguém lhe está a contar uma história”. Op. cit. Entrevista em anexo, p. 168.

Predomina a coordenação: as frases, mais ou menos soltas, têm sequência pelo contexto ou situação.

O narrador mais frequente é o da terceira pessoa.

Em jeito de conclusão, é nítido o diálogo de línguas e linguagens, contrariamente ao espaço babélico, surge aquilo que designamos por uma Babel apaziguada, uma vez que a riqueza dos termos utilizados e as diferentes inovações operadas confluem numa linguagem própria, mas simultaneamente simples, fácil e franca, tornando cristalina a narrativa.

As letras, as sílabas, as palavras, os parágrafos, as páginas, enfim, os livros desenharam um retrato vivo e dramático, pintado com esmero e um extraordinário sentido das cores e dos contrastes. É a própria vida angolana que gesticula, através das suas páginas.

DA PÁGINA AO PALCO E À TELA

“O escritor realista está dominado pelo mito de Asmodeia: erguer os telhados, ver através, “despir”, decifrar, iluminar, etc”.

PHILIPPE HAMON

“O teatro é uma mágica totalidade que integra a palavra, a música, a cor, o movimento, o público, o pulsar do grande coração do espectador, do actor, do escritor, do cenógrafo, do músico...”

MANUEL ANTÓNIO DE PINA

“Le roman est un récit qui s’organise en monde, le film un monde qui s’organise en récit”.

JEAN MITRY

A relação entre a literatura e as demais artes é um lugar comum desde a antiguidade. As artes eram então comparadas tanto pela sua origem comum na mitologia grega (as nove musas – filhas de Mnemosine, a Memória, e Zeus – presidiam as artes), bem como pelo facto de se considerar, então, toda arte uma imitação, *mimesis*.

Horácio, por exemplo, fez a comparação entre a poesia e a pintura que se tornou o lema de uma longa história de aproximações entre a poesia e as artes plásticas, a partir da máxima *ut pictura poesis*.

Obviamente que quando falamos de artes como o Cinema, o Teatro ou a Literatura falamos de modos de comunicação muito distintos: enquanto o romance nasce de uma linguagem feita de palavras⁽²⁹⁶⁾, o

²⁹⁶ Que pode associar sensações diversificadas.

objecto teatral/ cinematográfico envolve um conjunto de linguagens diversificadas: não só as palavras ditas, mas também os actores em palco, os objectos, a luz e o som.

Wellek e Warren (1971)⁽²⁹⁷⁾ questionam a legitimidade do escritor poder ou não sugerir os efeitos da pintura e da música, concluindo que “os paralelos estabelecidos entre as belas-artes e a literatura resumem-se na asserção de que este quadro e este poema produzem em nós a mesma disposição” (idem:157).

Ora, no nosso estudo, a questão que se coloca vai, de certa forma, de encontro à enunciada por Wellek e Warren: será pertinente estabelecer uma analogia entre o *corpus* em análise e a realidade envolvente ao teatro e ao cinema? A resposta afigura-se como afirmativa.

De facto, Teresa Gonçalves⁽²⁹⁸⁾ (s. d.) enumera alguns estudos efectuados no âmbito do cinema, quer do ponto de vista semiológico⁽²⁹⁹⁾, quer estrutural⁽³⁰⁰⁾ ou ainda narratológico⁽³⁰¹⁾. Confirmando estes a possibilidade de aproximação entre o texto narrativo fílmico e o narrativo literário. Destacando a virtude da “utilização idêntica que ambos fazem da veiculação de uma história através de um discurso peculiar a cada texto, discurso este manipulado por uma entidade narradora que combina personagens, as quais protagonizam acções, situando-se num determinado espaço e num dado momento na linha do tempo diegético”(idem).

Numa linha anterior, Kowzan (1975:25)⁽³⁰²⁾ salientara a importância do tempo e do espaço nas artes do espectáculo, nomeadamente no teatro⁽³⁰³⁾: “l’art [du spectacle] dont les produits son communiqués dans l’espace et dans le temps, ce qui veut dire que, pour être communiqués, ils exigent nécessairement l’espace et le temps ». Também Aguiar e Silva (1990) destacaria que o cinema e a literatura são artes temporais,

²⁹⁷ Wellek, R. et Warren, A., *Teoria da Literatura*, Lisboa, Biblioteca Universitária, 1971.

²⁹⁸ Gonçalves, Teresa, “Estudos de Literatura e Cinema”, in <http://www.fcsh.unl.pt>. Acesso em Agosto de 2006.

²⁹⁹ Nomes como Christian Metz, Roger Odin, François Jost. Idem.

³⁰⁰ Estudos de Raymond Bellour, Francis Vanoye, André Gaudreault e François Jost. Idem.

³⁰¹ Salientam-se Seymour Chatman, Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala, Marc Vernet, entre outros. Idem.

³⁰² Kowzan, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Paris, Mouton, 1975.

³⁰³ Escarpit (1970) argumenta que o teatro “n’est pas un moyen de communication: il “est” communication et cela à plusieurs niveaux”. Escarpit, Robert, *Le littéraire et le social – éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, 1970.

e como tal “aptas a construir e comunicar histórias, no seu fluir e nas suas transformações e não apenas numa das suas situações ou num dos seus estados” (idem:178).

O mesmo acontece na fronteira estabelecida entre a Literatura e as restantes artes, esta é nítida e clara, contudo, uma análise atenta da obra em estudo⁽³⁰⁴⁾, dos seus signos e significantes, do movimento das personagens, das descrições efectuadas e da linguagem utilizada, toca em traços comuns quer do teatro⁽³⁰⁵⁾, quer do cinema.

Podemos afirmar, tal como alude Maffei⁽³⁰⁶⁾ (s. d.) que, “apesar de todas as diferenças que há entre as diversas linguagens artísticas, é lícito afirmar que, entre elas, ocorrem mútuas influências, o que permite que se veja determinado texto literário como, por exemplo, acentuadamente cinematográfico ou musical”.

Não será por acaso que a novela *Quem me dera ser onda* foi elevada a espectáculo teatral, representada em vários países como Portugal, Brasil, São Tomé e Príncipe e Angola, assim como *1 Morto & Os Vivos* (“De Um Comba”) conhecerá brevemente a sua projecção na televisão angolana.

Obviamente que a representação teatral ou cinematográfica, de uma qualquer obra literária, não é condição indispensável para se considerar um texto com características intrínsecas ao teatro ou ao cinema.

A analogia que se pode estabelecer, em primeiro lugar, prende-se com as imagens que criamos, quando lemos um livro, pois como leitores somos simultaneamente espectadores da peça/filme a que a obra literária nos conduz. Assim, os movimentos, as cores, os sons e as palavras são pintadas numa tela visualista. Mas, mais uma vez, esta também não nos parece ser a razão principal das afinidades estabelecidas, visto que esta é uma característica comum a qualquer obra literária.

³⁰⁴ Tal como outras obras literárias.

³⁰⁵ Ingarden (1965) vê a peça de teatro como um “caso limite” da obra literária: “ela constitui, ao mesmo tempo, uma transição para obras de outros tipos que ainda revelam uma afinidade com as literaturas mas já não podem ser incluídas nelas e, por assim dizer, estão a meio entre estas últimas e as obras de pintura: uma transição para a “pantomima” e para a obra cinematográfica”. Ingarden, Roman, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 353.

³⁰⁶ Maffei, Luís, “Um ar de cinema na literatura de Honwana: Inventário de Imóveis e Jacentes”, in <http://www.uea.org>. Acesso em Agosto de 2006

Assim, as causas, que se prendem com a relação que estabelecemos, versam aspectos como: o coloquialismo utilizado, as frases simples, o predomínio da coordenação e o diálogo, que se assume como o modo de apresentação do discurso mais frequente. Este conjunto de factores confere um maior dinamismo à acção, aproximando-a, concomitantemente, da movimentação típica do cinema ou do teatro. Para além disso, a nível visual e auditivo⁽³⁰⁷⁾, os resultados produzidos na narração vão de encontro aos recursos utilizados nas duas artes. Assim, no que diz respeito ao primeiro nível enunciado, as luzes, os cenários, a caracterização, os movimentos, os adereços e figurinos vão sendo desenhados, num quadro real; quanto ao segundo nível, os sons diversos e a linguagem utilizada confluem numa elocução única.

Com efeito, em Manuel Rui deparamo-nos com uma escrita que tendencialmente incita à representação, não só pelas categorias da narrativa, nomeadamente o tempo, o espaço, as personagens e a acção, mas também pela própria linguagem, estes elementos coexistem num aumento da superfície de contacto entre o texto e a representação.

Desta forma, enquanto leitores, através do realismo visualista, vamos observando esta ou aquela personagem, concluímos do seu carácter, constatamos ainda todo um cenário físico e humano, em suma, estabelecemos relações.

Maffei (idem) destaca a importância da visão e do olhar, como formas de “captação da realidade”, tanto no cinema, quanto no romance contemporâneo.

Ora, Manuel Rui transporta-nos por uma atmosfera diversificada de som, cor e agitação, o leitor sente-se o espectador de uma peça teatral ou de um filme que revela tópicos de uma realidade envolvente.

Desta forma, o escritor cria páginas, facilmente adaptáveis a um espectáculo teatral ou a um filme/série.

Imaginemo-nos, então, comodamente sentados numa sala de cinema e tomemos como exemplo “De Um Comba”. Desde logo, no início da obra, somos projectados para uma série sucessiva de imagens, que dão conta do cenário envolvente ao “comba”.

³⁰⁷ Níveis fundamentais quer no teatro, quer no cinema.

Com efeito, como bom observador realista, Manuel Rui⁽³⁰⁸⁾ caracteriza as personagens com variada notação de pormenores, pintando gentes, atitudes, roupas e gestos (nível visual):

“Os grupos distinguíam-se pela homogeneidade no vestir, nos gestos e até no tom de voz e na forma como cada um havia chegado, com mais ou menos à vontade”.

(pp. 35-36)

“Mais um Mercedes parou. E, primeiro e de rompante, dois militares armados. Só depois saiu um homem com ares de mando. E, no fechar, os soldados batendo com força as portas da viatura, os presentes viraram logo a cabeça num só alvo, homens apertaram o casaco, ajeitaram casaco, ajeitaram gravata e mulheres apouparam perucas, tocaram lençinho no rosto, tudo num respeito que parecia automático”.

(p. 37)

O movimento das personagens, numa “homogeneidade” característica, remete-nos, concomitantemente, para a representação não de indivíduos, mas antes de grupos, entenda-se sociais. Atente-se no carácter pormenorizado, como “in loco”, que o escritor proporciona, numa sucessão rápida de acontecimentos, conseguida pela coordenação sindética, como se observássemos sem interrupção, uma sequência de actos e imagens. O efeito é assim imediato: o dinamismo e a simultaneidade característicos da linguagem cinematográfica⁽³⁰⁹⁾ e teatral⁽³¹⁰⁾.

³⁰⁸ Claus Clüver (2001:359) afirma que “os escritores sempre tiveram tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas mas ainda as que separam as artes”. Clüver, Claus, “Estudos Interartes: Introdução Crítica”, in Buescu, Helena [et alii] [org.], *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

³⁰⁹ Dorine Cerqueira argumenta que “o que caracteriza a cinematografia não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia”. Assim, estamos perante a *école du regard*, reflexo, movimento, ou melhor, “espectáculo reflectido com exactidão e apanhado continuamente em travelling”. Cerqueira, Dorine Daisy, *Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance*, Rio de Janeiro, AFE, 1980, p. 90.

³¹⁰ Roland Barthes (1977:356) destaca a importância da simultaneidade na definição do conceito de teatralidade: “em determinado ponto do espectáculo, você recebe ao “mesmo tempo” seis ou sete informações (vindas do cenário, dos trajes, da iluminação, da localização dos actores, dos seus gestos, da sua mímica, da sua fala), mas algumas dessas informações mantêm-se (é o caso do cenário), enquanto outras giram (a fala, os gestos), estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e é isto a teatralidade”. Barthes, Roland, *Ensaio crítico*, Lisboa, Edições 70, 1977.

Epstein (Op. cit. Cunha: 2004)⁽³¹¹⁾ destaca uma série de exemplos literários, a que denomina “estética de sucessão, rapidez mental, sugestão e proximidade” e que permitem uma analogia pertinente entre a literatura e o cinema. Ora, o excerto que transcrevemos destaca precisamente estes aspectos destacados por Epstein (idem), nomeadamente, no efeito de simultaneidade produzido, assim como na sucessão descritiva dos factos narrados.

A visão de cineasta é possibilitada ao longo de toda a obra, em alusão a esta afirmação, tome-se outro exemplo – a descrição do cortejo:

“Os batedores da polícia iam à frente. Motos devagar, só um pouco acima do ralanti. Luzes intermitentes mais uma sirene que controlava, à distância, qualquer hipótese de cruzamento de trânsito. Nessa ordem e disciplina dos carros andarem, lentamente, seguindo a varredura dos batedores, o cortejo a chegar às portas do cemitério. Na imediação já a encontravam muitos automóveis e uma caterva de gente, amontoada em antecipação, na oportunidade de entrarem primeiro no cemitério, antes daqueles que vinham no cortejo. Nas roupas predominavam cores escuras, principalmente entre as mulheres, algumas sustentando ramos ou pequenas coroas de flores.

Ouvia-se o abrir e fechar das portas dos automóveis chegados nas primeiras posições da fila. Os ruídos dos sapatos sob a calçada de pedra. Cada um procurando andar mais depressa, mas sem correr, na tentativa de alcançar, entre os primeiros, os portões, já descerrados, do cemitério”.

(p. 42)

Neste excerto, à semelhança do anterior, como que provido de uma lente minuciosa, o narrador descreve o cortejo fúnebre. O “ângulo das filmagens” revela uma panorâmica do funeral.

Destaque-se novamente o predomínio da coordenação sindética, numa fluência de ritmo rápido. Para além do ritmo, existe a cor (nível visual) “luzes intermitentes”, “escuras”, “flores”; o som (nível auditivo) “sirenes”, “motos”, “carros”, “gente”, “abrir e fechar das portas”, “ruído dos sapatos”; o movimento (níveis visual e auditivo) “motos devagar”, “carros [a andar]lentamente”; “cada um procurando andar mais de-

³¹¹ Cunha, João Manuel Santos, “Literatura e cinema”, 2004, in <http://www.oohodahistoria.ufba.br>. Acesso em Agosto de 2006.

pressa, mas sem correr”. O leitor como que desperta na sinestesia do cortejo descrito.

A própria descrição das personagens e do seu “habitat” dá-nos conta precisamente desse realismo visualista:

“Dona Vaca está sentada sobre uma poltrona pesada, de madeira Vera panga-panga, preciosa, de Cabinda, com duas cabeças de leão trabalhadas em cada uma das extremidades em que ela assenta as mãos bem abertas e seguras. Poltrona forrada de veludo grená, nos quicás de heranças nas confrontações bélicas e vendas e trocas de uns para os outros mas com a marca marcada de cadeira de casar gente numa qualquer conservatória do tempo de coló-coló. Porta da frente aberta e, por aí, varandas, grades e portão idem. Pessoas poucas a entrar para o cumprimento de vénia e lava-mãos”.

(p. 56)

A visão do artista descreve minuciosamente a poltrona, demonstrativa do luxo e ostentação de Dona Vaca. Os pormenores descritos assemelham-se a um “microplano”, que vai sendo gradativamente aumentado para uma visão global do cenário descrito, movimento semelhante ao da câmara de vídeo, num filme⁽³¹²⁾.

Outros exemplos podiam aflorar esta ideia. Assim, a descrição das personagens toca aspectos que possibilitam o carácter visualista da sua escrita:

“Agora com uma seda sedosa nas bolinhas pequenas brancas sobre o preto acetinado e meio transparente, ocultando-lhe as formas do corpo assim negligentemente suaves e gola de marujo. Nos pés um sapatinho alto, bem bicudo, cinzento prata. E sob eles, tão bem pousados, uma grande e impecável pele de onça, curtida a pormenor que até a cabeça com olhos de vidro bem brilhantes e patas mantidas com as unhas de verniz luzidio”.

(p. 57)

³¹² Claude Simon (Op. cit. Aguiar e Silva, 1990, p. 179) afirma que a fotografia e o cinema modificaram o modo como o mundo é apreendido: “não posso escrever os meus romances a não ser precisando constantemente as diversas posições que ocupam no espaço ou os narradores (campo da visão, distância, mobilidade em relação à cena descrita –ou, se preferir, numa outra linguagem: ângulo das filmagens, grande plano, plano médio, panorâmico, plano fixo, travelling, etc...). Mesmo quando o meu ou os meus narradores relatam outras cenas imediatamente vividas (por exemplo, situações, episódios rememorados ou imaginados), encontram-se sempre numa posição de observador com conhecimentos e com visões limitadas, vendo os factos, os gestos a uma luz particular e limitativa. Aguiar e Silva, Vitor Manuel, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

A personagem é descrita, pormenorizadamente, no seu traje. Repare-se que a utilização dos adjectivos: “sedosa”, “acetinado”, “transparente”, “alto”, “bicudo”, “prata”, “grande”, “impecável”, “brilhantes”, “luzidio” (...) permitem ao leitor/ espectador visualizar uma imagem, o mais precisa e concreta possível.

De facto, os traços peculiares da obra de Manuel Rui incentivam à sua representação, como sejam o número reduzido das personagens⁽³¹³⁾, a sucessão rápida de detalhes, ou o predomínio do diálogo e de alguns pormenores descritivos que marcam a diferença.

³¹³ Uma mais valia sobretudo no teatro.

CONCLUSÃO

*“Where do you draw the line between languages?
Between cultures? Between disciplines? Between peoples?”*

HOMI BHABHA

“A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano (...) dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude(...)os campos são mais verdes no dizer do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.(...)Mover-se é viver; dizer-se é sobreviver.(...) O romancista é todos nós”.

FERNANDO PESSOA

Chegados a este ponto, surge a necessidade de uma reflexão sobre o que foi dito, averiguando, desta forma, se a nossa viagem atracou em bom porto. Certos de que escrever um estudo sobre um autor angolano é uma navegação em mar cauteloso, tão arriscado como sedutor.

Lançada a âncora e iniciada a viagem, cabe agora um olhar retrospectivo, para a nossa incursão, temos, pois, a tarefa de sintetizar e analisar as opções efectuadas, a linha argumentativa seguida, os dados recolhidos, assim como a consecução dos objectivos enunciados à partida.

Ora, aquém do romance, e de certo modo do narrar, a obra de Manuel Rui manifesta objectiva e subjectivamente uma relação difícil entre os dois elementos daquele tropo com que Bhabha (1990) inaugurou a disciplina dos estudos pós-coloniais: *nação e narração*. Daí que nos pareça ter sido uma escolha adequada para o título do nosso estudo.

Foi nosso principal objectivo traçar notas de leitura das referidas obras, numa análise do romance de costumes, em que a sátira e o humor se impõem como cenário de reflexão – o título do nosso estudo patenteou, desde logo, o horizonte: uma narração humorística e satírica de uma nação. Desta forma, a própria acção, tal como se pretendeu demonstrar, obedece à compulsão de narrar, isto é, de produzir a nação.

Partimos da teoria que condiciona o fenómeno da leitura/escrita às contingências históricas, constituindo-se o romance, não só, mas também, como instância de *mimesis* dos atavismos do histórico, do homem numa dada sociedade⁽³¹⁴⁾.

Os enunciados narrativos e a ironia, por eles produzida, fundam-se no conjunto de valores (morais, estéticos e ideológicos) que regem a sociedade onde se confrontam e se harmonizam normas hierárquicas e axiologias diversas.

Assim, a análise da nação angolana e a abordagem de uma narração satírica e humorística impuseram-se como propósitos exigentes, mas igualmente fascinantes.

Restringimos a nossa análise a três obras principais: *Quem me dera ser onda*; *Crónica de Um Mujimbo*; *1 Morto & Os Vivos* – “*De Um Comba*”. Certos de que outras poderiam servir de porto de partida, optamos por estabelecer um confronto positivo entre as obras supra. A nossa opção prendeu-se com a relativa proximidade de publicação, assim como das similitudes que encerram, quer no espaço que descrevem (Luanda), quer na crítica que desvendam (Burguesia).

Obviamente que, como qualquer escolha, essa também restringe e, assim, as obras, com carácter satírico, a que nos referimos são menos do que desejaríamos, já que numerosas outras mereceriam ser citadas.

Ora, o estado da arte manifesta uma série de breves análises publicadas, que, com a excepção de algumas obras de teor mais profundo, carecem de um estudo mais pormenorizado. Tal situação levou-nos à procura de um fio de Ariadne próprio, resultando daí uma caminhada em busca de rumos e conceitos distintos, que culminou num estudo

³¹⁴ “Importa conhecer as ferramentas e os materiais que o artista instrumentalizou para perceber os sinais dados pelas suas escolhas estéticas, articulando-as à programação de um “conteúdo”, à comunicação de uma “mensagem” para os leitores da época ou de sempre”. Soares, Francisco, op. cit. p. 22.

contínuo e continuado, a fim da captação de possíveis horizontes das obras em estudo.

Foi nossa intenção seguir uma linha pessoal tentando aprofundar e desenvolver alguns aspectos que versam a análise literária da obra de Manuel Rui, dando importância acrescida às obras supracitadas.

A dimensão histórica, integrada no discurso narrativo, levou-nos a considerar uma tipologia social, assim como o seu respectivo sistema de valores.

O retrato que transpareceu nas páginas, por nós analisadas, foi o de uma realidade angolana pintada pelos traços da crítica, do humor e do riso.

De facto, a escrita de Manuel Rui tem em conta as realidades culturais e sociais de Angola. O escritor tem então o seu próprio país como referencialidade, a partir de um cenário predominantemente urbano, palco onde se tornam visíveis personagens representativas de uma sociedade em mutação e onde se evidenciam confrontos e conciliações de valores.

A sátira, para além da crítica, visa moralizar e reformar. Trata-se da função didáctica que fizemos alusão e que nos pareceu fundamental. Como elemento motivador da sátira distinguimos o senso do ridículo, na percepção do lado cómico das personagens, situações e ideias.

As personagens: os “mais velhos”, os adultos e as crianças afluíram numa sociedade que se aburguesou, onde os conceitos estão desprovidos da natureza a que se reportam, onde não há uma identificação de valores, as práticas sociais e os comportamentos estão diluídos, estando a incompetência e a corrupção esboçadas numa má distribuição de bens, assim, o desajustamento social e a partilha do mujimbo são perenes e a utopia, essa, é um ponto lá longe no mar de ilusões e desejos.

A cada leitura que efectuámos, as personagens propõem-nos novos questionamentos, as suas cores próprias pintam, desta forma, o arco-íris cromático da obra do autor.

Foi através do riso e humor, catarses do drama social, que lemos desde o livro de contos *Regresso Adiado*, passando por *Quem me dera ser onda*, *Crónica de Um Mujimbo* e *1 Morto & Os Vivos* “De Um Comba”.

Assim, a intriga que sustenta *Quem me dera ser onda* apoia-se nas falhas da prática social, mas atinge algumas estruturas simbólicas do

estado: o Instituto da Habitação (acusado de corrupção); um assessor popular (denunciado por ser candongueiro), um agente da segurança (suspeito de prepotência por um fiscal), e até um ministro (através dos privilégios que goza, no meio da penúria geral).

Consequentemente, tanto a pequena-burguesia como a estrutura do poder aparecem contaminadas. Aliás, em *Crónica de Um Mujimbo* os dois sectores estão intimamente ligados – o que constitui, implicitamente, uma crítica.

Neste último, a crítica ao quotidiano (“crónica”), tendo como cenário a vertente oral da notícia (“de um mujimbo”), aborda os poderes e influências do aparelho partidário, das relações hierárquicas no trabalho, dos hábitos de lazer (a praia, a bebida, as férias, a Europa, etc), enfim, do comportamento de uma pequena burguesia.

O autor contrapõe uma sociedade tradicional em que a informação é vital, a uma organização política burocratizada, a sociedade urbana regida pelo documento, onde a escrita instaura uma nova ordem que pretende reger aquela, em que a ocultação da informação é vital.

Em *1 Morto & Os Vivos* (“*De Um Comba*”) o fantástico e o mágico são o ponto de partida para uma análise da sociedade luandense. A tela temática engloba aspectos como o adultério, a corrupção, a ascensão fácil de determinados elementos da sociedade angolana e a relação de algumas figuras com o Poder.

O escritor serve-se dos diferentes cómicos: de personagem, formas (gestos e movimentos), acções e situações.

As obras denunciam uma nova época de algum desencanto, mas também de esperança e força impulsionadora vigente nas crianças e patenteada na expressão volitiva: “quem me dera ser onda”. Evidenciam ainda todo um léxico político conquistado e a emergência/institucionalização de uma burguesia urbana que se distancia dos problemas periféricos e que constituiu o pólo sociológico, axiológico e topográfico.

Manuel Rui soube ainda trazer para a literatura a verdadeira linguagem corrente das classes retratadas, tirando partido do seu vocabulário habitual. Conseguiu tornar a língua num instrumento dócil a uma nova expressão, pondo de lado os lugares-comuns e criando novas associações vocabulares.

Homem do seu tempo, nele confluem e se sobrepõem todos os elementos que a contemporaneidade amadurece no próprio seio.

A obra é expressão de um tempo actual, num espaço onde se desenham os homens e as coisas, num discurso orientado para o social, ideológico e cultural. O didactismo da narrativa deixa-nos uma espécie de pedagogia não declarada, mas inteligentemente expressa.

Conta-se que o pintor Bonnard, ao visitar amiúde os museus onde estavam expostos quadros da sua autoria, aproveitando as distrações dos guardas, retocava-os pela calada, permanentemente insatisfeito.

Também nós fomos mudando e revisitando pontos de abordagem e aspectos, tentando uma leitura mais clara e clarificadora da nossa abordagem.

Providos do astrolábio de conhecimentos a aprofundar, tentamos, desta forma, empreender uma caminhada pelo horizonte mágico da narrativa angolana, donde recebemos o muito que ainda temos para aprender. Escutamos e vivenciamos os sons projectados nas diversas páginas, que constituem a obra de um dos autores da fecunda Literatura angolana.

A viagem foi aliciante! Enfrentámos ventos contrários e outros de feição. Resta-nos, portanto, a vontade de continuar a nossa caminhada (e que melhor forma do que a Literatura de Manuel Rui para fazê-lo?) pelos inúmeros portos que a narrativa e nação angolana desvendam.

BIBLIOGRAFIA

“Il est bien possible que le livre doive son existence précisément à ce défaut d’une grande bibliothèque spécialisée ; si j’avais en mesure de m’informer de tout ce qui a été publié sur tant de sujets, je n’aurais peut-être jamais pu commencer à l’écrire”.

ERIC AUERBACH

I. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

A. Corpus

RUI, Manuel, Crónica de Um Mujimbo, Porto, UEA. 1989.
Quem me dera ser onda, Lisboa, Edições Cotovia. 1982.
1 Morto & Os Vivos, Lisboa, Cotovia, 1993.

B. Elementos complementares

RUI, Manuel, O manequim e o piano, Lisboa, Cotovia, 2005.
Um Anel na areia, Lisboa, Cotovia, 2002.
Saxofone e Metáfora, Lisboa, Cotovia, 2001.
Da palma da mão, Lisboa, Cotovia, 1998.
Rioseco, Lisboa, Cotovia, 1997.
Memória de Mar, Lisboa, Edições 70, 1980.
Sim Camarada! Lisboa, Edições 70, 1977.
Regresso Adiado, Lisboa, Plátano Editora, 1974.

II. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- AAVV, *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995-2005.
- AAVV, *Les perspectives de reconstruction de l'économie de l'Angola, Colloque de Paris : 6 et 7 de Juin 1996*, Paris, Éditions du Centre Culturel Angolais, 1996.
- ABRANCHES, Henrique, *Reflexões sobre Cultura Nacional*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- ANOZIE, Sunday O., *Sociologie du Roman Africain*, Mayenne, Aubier-Montaigne, 1970.
- AGUALUSA, José Eduardo, *Estação das chuvas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 1997.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.
- BACHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*, São Paulo, Editora UNESP, 1993.
- BAL, Mieke, *Teoria de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Catedra, 1985.
- BARBOSA, Pedro, *Metamorfoses do Real; Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*. Porto: Edições Afrontamento, Coleção Grand'Angular, 1995.
- BARTHES, Roland [et alli], *Literatura e realidade: Que é o realismo?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- BARTHES, Roland, *O grau zero da escrita*, Paris, Éditions du Seuil, 1953[1964].
- BARTHES, Roland, *Ensaio crítico*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- BHABHA, Homi, "Disseminação: Tempo, Narrativa e as Margens na Nação Moderna", in BUESCU, Helena [et alli] [org.], *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- BHABHA, Homi, *The location of culture*, London, Routledge, 1994.
- BHABHA, Homi, *Nation and narration*, London, Routledge, 1990.
- BERGSON, Henri, *O riso, ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- BERNARDI, Bernardo, *Introdução aos estudos etno-antropológicos*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- BOSI, Alfredo, *O Ser o Tempo da Poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- BROOKSHAW, David, "Pepetela e a construção de uma nacionalidade", in VENÂNCIO, José Carlos [coord.], *O Desafio Africano*, Lisboa, Vega, 1997.
- CALEY, Cornélio, *Os petróleos e a problemática do desenvolvimento em Angola: Uma visão histórico-económica*, Lisboa, 1996.

CANDIDO, António, *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo, Editora Ática, 1987.

CARVALHO, Paulo, *Angola, Quanto Tempo Falta Para Amanhã? – reflexões sobre as Crises Política, Económica e Social*, Oeiras, Celta Editores, 2002.

CERQUEIRA, Dorine Daisy Pereira, “Macunaíma: discurso paródico e carnavalizante da nacionalidade brasileira” in CRISTOVÃO, Fernando [et alli], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

CERQUEIRA, Dorine Daisy, *Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance*, Rio de Janeiro, AFE, 1980.

CHABAL, Patrick; AUGEL, Moema Parente; BROOKSHAW, David; LEITE, Ana Mafalda, SHAW, Caroline, *The Postcolonial literature of lusophone África*, London, Hurst & Company, 1996.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

CLÜVER, Claus, “Estudos Interartes: Introdução Crítica”, in Buescu, Helena [et alli] [org.], *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

CORREIA, Pedro de Pezarat, *Angola: do Alvor a Lusaka*, Lisboa, Hugin Editores Lda, 1996.

CRISTÓVÃO, Conceição, “poder, literatura e cultura”, in <http://www.uea-angola.org> 2001. Acesso em Abril 2005.

CUNHA, Celso et CINTRA Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1997.

CUNHA, João Manuel dos Santos, “Literatura e cinema”, 2004, in <http://www.oalhodahistoria.ufba.br>. Acesso em Agosto de 2006.

DENISE, Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Ducolot, 1988.

DIRKX, Paul, *Sociologie de la Littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.

DUARTE, Lélia Parreira, “Riso e morte: submissão e libertação”, in *Românica: O Riso*, nº11, Lisboa, Colibri, 2002.

ECO, Umberto, *Viagem na irrealidade quotidiana*, Lisboa, DIFEL, 1986.

EISENSTADT, S. N., *Fundamentalismo e modernidade Heterodoxias, Utopismo e Jacobinismo na Constituição dos Movimentos Fundamentalistas*, Oeiras, Celta Editores, 1997 (1989).

ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social – elements pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, 1970.

ERMIDA, Isabel, *Humor, Linguagem e Narrativa – para uma análise do discurso literário cómico*, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2003.

ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da literatura angolana*, Edições 70, s/d.

FANNON, Frantz, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Porto, Paisagem, 1975.

FERNANDES, J. A. Soares, *A mulher africana: Alguns aspectos da sua promoção social em Angola*, Lisboa, ISCSPU, Separata de Estudos Políticos e Sociais, Vol. IV, nº 2 e 3, 1966.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Vol. II, Venda Nova / Amadora, Biblioteca Leve, 1977.

FERREIRA, Manuel Ennes, *A indústria em tempo de guerra (Angola, 1975-91)*, Lisboa, Edições Cosmos, Instituto da Defesa Nacional, 1999.

FERREIRA, Vergílio, “Da verossimilhança”, in *Colóquio/Letras*, nº8, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

FONSECA, Ana Margarida, “Processos de Construção da Identidade Nacional e Cultural na Ficção Angolana e Portuguesa Pós-colonial – Um Contributo”, in, SERUYA, Teresa et MONIZ, Maria Lin, *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Éditions Gallimard, 1964.

GONÇALVES, António Custódio, *África Subsariana Multiculturalism, Powers and Ethnicities in África*, Porto, Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2001.

GONÇALVES, António Custódio, “Estado, Cidadania e Nacionalismos: O caso de Angola, in *África Subsariana. Globalização e Contextos Locais*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.

GONÇALVES, António Custódio, *Tradição e Modernidade na (Re)construção de Angola*, Porto, Edições Afrontamento, 2003.

GONÇALVES, Teresa, “Estudos de Literatura e Cinema”, in <http://www.fcsh.unl.pt>. Acesso em Agosto de 2006.

HAMILTON, Russell, *Literatura africana. Literatura necessária*. Vol I, Angola, Lisboa, Edições 70, 1983.

HAMILTON, Russell, “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, in http://www.geocities.com/ail_br. Acesso em Maio de 2004.

HAMON, Philippe, “Para um estatuto sociológico da personagem”, in ROSSUM-GUYON, Françoise Van, HAMON, Philippe et SALLENAVE, Daniele, *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1979.

HILÁRIO, Fernando, *Um Leitura da novela Quem me dera ser onda* de Manuel Rui, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.

HODGART, Matthew, *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

JACINTO, António, *Vovô Bartolomeu*, Luanda, União de Escritores Angolanos, 1989.

JORGE, Carlos J. F., “Literaturas africanas, colonialismo e pós-colonialismo. Repensar o problema da relação: inevitáveis contactos ou dominação cultural”, in SERUYA, Teresa e

- MONIZ, Maria Lin, *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.
- JÚNIOR, António de Assis, *O Segredo da Morte – Romance dos Costumes Angolanos*, s. l., União de Escritores Angolanos, 1985.
- JUSTO, Carlos Pazo, “Manuel Rui e Quem me Dera Ser Onda Exemplo de novas tomadas de posição dentro do campo literário”, in <http://www.2ilch.uminho.pt>, 2005. Acesso em Julho de 2006.
- KANDJIMBO, Luís, “História da ficção narrativa angolana nos últimos 50 anos”, in http://www.ebonet/arte_cultura/literatura. Acesso em Maio de 2004.
- KI-ZERBO, Joseph, *História Geral de África*, S. Paulo e Paris, 1982.
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Paris, Mouton, 1975.
- LABAN, Michel, *Angola – encontro com escritores*, vol. II, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.
- LARANJEIRA, Pires, *Da letra em riste – identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento, 1992.
- LARANJEIRA, Pires, *A negritude africana de expressão portuguesa*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1994a.
- LARANJEIRA, Pires, “Manuel Rui – Crónica de um mujimbo”, in *Colóquio/Letras*, nº 131 Janeiro-Março, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994b.
- LOPES, Óscar, “Em torno do realismo social”, *Vértice* nº 75, Dezembro, Lisboa, Editorial Caminho, 1996.
- LOPES, Carlos Manuel Mira Godinho F., “Luanda, Cidade Informal? Estudo de caso sobre o bairro Rocha Pinto”, in *Actas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa: Balanços e desafios*, Vol. I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.
- MACEDO, Jorge, *Literatura angolana e texto literário*, Estudos contemporâneos, 1989.
- MAFFEL, Luís, “Um ar de cinema na literatura de Honwana: Inventário de Imóveis e Jacentes”, in <http://www.uea-angola.org>. Acesso em Agosto de 2006.
- MAIMONA, João, “Literatura angolana: situação actual e perspectivas”, in *Vértice*, Setembro-Outubro, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.
- MANHEIM, Karl, *Ideology and utopy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
- MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.
- MARTINHO, Ana Maria “Ideologia e expressão literária em Quem me dera ser onda de Manuel Rui”. *África, Arte e Cultura*, 2ª série, nº13, Lisboa, ALAC, 1986.
- MATA, Inocência, *Pelos trilhos da Literatura africana de Língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Irmandades da fala da Galiza e Portugal, 1992.

- MATA, Inocência, “A natureza e o núcleo simbólico da Nação na literatura angolana”, in CRISTOVÃO, Fernando [et alli], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- MENDES, José Manuel, *Manuel Rui: uma identidade construída da resistência à libertação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- MESTRE, David, *Nem tudo é poesia*, Estudos, 1989.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du Roman*, Puf Écriture, 1980.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- MONTEIRO, Maria Rosa Sil, “Mujimbo, Dialéctica e Kitsch”, in <http://www.ciberkisosk.pt>. Acesso em Abril de 2004.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque, *A Sociedade Angolana através da Literatura*, São Paulo, Editora Ática, 1978.
- MUECKE, D. C., *Irony*, London, Methuen, 1978.
- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard, “Tipos literários da simbiose cultural falhada na narrativa africana de expressão francesa e portuguesa”, in CRISTOVÃO, Fernando [et alli], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- NEHONE, Roderick, “Literatura e poder político”, in <http://www.uea-angola.org>, 2002. Acesso em Março de 2006.
- OLIVEIRA, Mário António, *Reler África*, Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1990.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes, *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- PADILHA, Laura, “O manequim e o piano, 2005”, in <http://www.uea-angola.org>. Acesso em Julho de 2006.
- PARKES, Collin Murray [et alli], *Morte e Luto através das Culturas*, Lisboa, Climepsi Editores, 2003.
- PASCOAL, António, “O Universo Kusturica em *Quem Me Dera Ser Onda* de Manuel Rui Uma Proposta de Leitura Paralela Interartes”, in <http://www.uea-angola.org>. Acesso em Janeiro de 2005.
- PEPETELA, *Geração da Utopia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- PEPETELA, *Parábola do Cágado Velho*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- PEPETELA, *O Desejo de Kianda*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- PEPETELA, *Os cães e os caluandas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.
- PEPETELA, *Mayombe*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.

- PROPP, Vladimir, *Comicidade e riso*, São Paulo, Ática, 1992.
- REIS, Carlos et LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1996.
- RELA, José Manuel Zenha, *Angola: entre o presente e o futuro*, Lisboa, Escher e Agropromotora, 1992.
- RIAÚZOVA, Helena, *Dez anos de literatura angolana*, Lisboa, Edições 70, s/d.
- RICOEUR, Paul, *Ideologia e utopia*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- SÁ, Ana Lúcia Lopes de, *A Confluência do Tradicional e do Moderno na Obra de Uanhenga Xitu*, Luanda, União de Escritores Angolanos, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, 1948.
- SALINARI, Carlos, "A arte como reflexo e problema do realismo", in *Vértice* 440/441, Jan-Abr., Coimbra, 1981.
- SCHUBERT, Benedict, *A guerra e as Igrejas – Angola 1961-1991*. Basel P. Schelettwein Publishing Switerland, 2000.
- SOARES, Francisco, *Notícia da Literatura angolana*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.
- STEINBERG, Douglas et BOWEN, Nina, "A segurança alimentar e seus desafios em Angola pós-conflito", in www.sarpn.org.za. Acesso em Abril de 2004.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *Batalhas da História de Portugal – Guerra de África – Angola*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2006, Vol. 22.
- TRIGO, Salvato, *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*, Brasília Editora, 1977.
- THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René, *La terre Africaine et ses Religions*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- VALENTE, Maria Idalina de Oliveira, "Expectativas e realidades: que futuro?" in CARVALHO, Adélia [et alli] *Angola a festa e o luto 25 anos de independência*, Aliparça, Vega, 2000.
- VEGA, Celestino Fernández de la, *O segredo do humor*. Fadesa. La Voz de Galicia. 2002.
- VENÂNCIO, José Carlos, "Jaime Bunda versus sem medo. Nacionalismo e estado pós-colonial em Angola no registo de um dos seus escritores", in IV Congrès d'Etudis Africans del Món Ibèric. África camina. Barcelona 12 a 15 de Janeiro de 2004. Disponível on-line em <http://www.afica.catalunya.org/congres/pdfs/venancio.pdf>. Acesso em Fevereiro de 2004.
- VENÂNCIO, José Carlos, "Globalização, Democratização e facto literário em Angola. Aproximação a uma sociologia do romance", in *Africana Studia I*, 1999, pp. 193-204.
- VENÂNCIO, José Carlos, *A Economia de Luanda e Hinterland no século XVIII. Um Estudo de Sociologia Histórica*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996a.
- VENÂNCIO, José Carlos, *Colonialismo, Antropologia e Lusofonias – Repensando a presença*

portuguesa nos trópicos, Lisboa, Vega, 1996b.

VENÂNCIO, José Carlos, *Literatura versus sociedade. Uma visão antropológica do destino angolano*, Lisboa, Vega, 1992a.

VENÂNCIO, José Carlos, *Literatura e poder na África lusófona*, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992b.

VENÂNCIO, José Carlos, *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*, Lisboa, Ulmeiro, 1993 [1987].

WEBER, Max, *Elementos de Sociologia*, Rio de Janeiro, Záhar Editores, 1982.

WELLEK, R. et WARREN, A., *Teoria da Literatura*, Lisboa, Biblioteca Universitária, 1971.

ANEXO

Manuel Rui (MR) serve-se da pena satírica, com traços de ironia e humor, desenhando um quadro de personagens, ilustrativo de alguns dos aspectos que administram a sociedade angolana, foca, minuciosamente, relações e características da burguesia luandense, nos seus hábitos e costumes. A sua reflexão engloba itens como a utopia, a crítica, o simbólico, o pedagógico e o didático.

Na entrevista que, gentilmente, nos concedeu, a 17 de Fevereiro de 2006, na Póvoa de Varzim, Manuel Rui comenta alguns aspectos da sua vida e obra, nomeadamente a idiosincrasia da sua sátira, as influências de que foi alvo, a linguagem e o estilo adoptados. Esclareceu-nos ainda sobre alguns conceitos que enformam a sua narrativa

ENTREVISTA A MANUEL RUI

Que factos culturais pensa terem sido marcantes na sua vida e consequentemente na sua escrita?

MR: *Factos culturais... eu penso que todos. As pessoas com quem convivi, a formação de meus pais, a situação de ter nascido em tempo colonial, numa colónia. E, no fim da adolescência, a percepção de que as coisas não estavam bem. Nem quanto ao que se fazia, nem quanto ao que se escrevia. Visto que a escrita não se podia assumir como uma cópia fiel da realidade, pois isso para mim não é escrever, mas antes intrrometer-se como elemento que pode sugerir, picar ou transferir uma situação para outra que seria a desejável, ou pelo menos deixar os conflitos abertos.*

Neste contexto, que influência teve Coimbra na sua literatura?

MR: *Coimbra é uma óptima influência como segunda pátria.*

Em primeiro lugar a vida académica, apanhei os grandes movimentos: as greves, a luta contra o fascismo. Num tempo em que os estudantes tinham ideologia. Portanto, lutávamos contra o fascismo e contra o colonialismo. Não lutávamos para pagar menos propinas, nem para termos mais férias, ou ainda para em vez de passar com dez, passar com nove... Porque, também era essa a luta da própria classe operária: era a luta com ideologia.

Obviamente que para além disso, tive a felicidade de trabalhar numa revista, “Vértice”, que era uma revista de esquerda, e que faz parte da história cultural deste país, nomeadamente, no que concerne ao neo-realismo.

Tudo isso contribuiu para a minha formação... Colaborei em jornais...

Após o 25 de Abril, podia ter ido para Angola, mas demorei algum tempo, porque eu estava cá com residência fixa.

Andei nessas “brigadas” culturais, a dizer poesia em aldeias. Poemas como o “Namoro” de Viriato da Cruz: “Mandeí-lhe uma carta em papel perfumado/ e com letra bonita eu disse ela tinha/ um sorrir luminoso tão quente e gaiato/ como o sol de Novembro brincando...”. Era uma coisa esplendorosa.

A ligação constante com a cultura brasileira constituiu um papel importante. Estou a lembrar-me, por exemplo, que quando Jorge Amado veio a Portugal, conseguimos que ele viesse a Coimbra, ele e a Zélia, a esposa,

que era grande fotografia naquela altura, depois também escreveu bastante. Fomos a uma república de pessoal das colónias. E eu e um amigo meu, Orlando Rodrigues, escrevemos “à pressão” uma biografia manuscrita de José Luandino Vieira, para Jorge Amado levar para o Brasil. O objectivo era continuarmos a lutar, com a intenção de o tirar da cadeia. Por outro lado, mesmo que não conseguíssemos esse propósito, pelo menos permitia-se, desta forma, uma vez que a censura vigorava em Portugal, que a obra de Luandino continuasse a ser publicada. Claro que Luandino só saiu da cadeia um pouco antes do 25 de Abril...

Que escritor(es) destacaria como aquele(s) que mais o influenciaram?

MR: Deixa lá ver... Eu acho que não tenho influências, por assim dizer! Mas, talvez, Jorge Amado e Luandino Vieira, naturalmente na construção do texto e da história...

O riso, a caricatura, a ironia, o humor e até o grotesco estão ao serviço da crítica da sociedade. Considera-os a catarse da sua narrativa?

MR: Não. Olha, primeiro o problema da sátira. O Manuel Ferreira escreveu sobre isso. Dizendo que, logo no primeiro livro, *Regresso Adiado* é uma escrita chaplinesca. Desta forma, quando as pessoas estão a rir, têm que chorar. Portanto não é tanto assim. Ele teve oportunidade de verificar isso mesmo quando se pôs *Quem me dera ser onda* em palco, em teatro. Há pessoas que saíam desagradadas com aquilo. Com a personagem ser porco e tal...

De facto, essa personagem provoca-nos momentos hilariantes. Será legítimo estabelecer uma analogia entre as suas atitudes e algumas atitudes burguesas?

MR: Naturalmente que sim, mas não só. Podemos estabelecer a analogia com uma burguesia emergente, uma burguesia pós independência.

Num espaço, num tempo (Fevereiro), nas canções contra África do Sul e contra o poder, tudo isso leva ao Carnaval – o Carnaval da Vitória! Contudo, no final, o próprio Carnaval da Vitória acaba morto... As analogias são evidentes.

Por vezes, quando escrevemos um livro, as personagens podem criar um caminho próprio. Actualmente, tenho um esquema das personagens de Quem me dera ser onda, mas fi-lo a posteriori; contrariamente a Rioseco, onde fiz um esquema das personagens, antes da escrita da própria obra. Por outro lado, neste último, O Manequim e o Piano, o esquema que preparei antes de nada serviu, pois aqueles dois “filhos da...” começaram a desviar-se do caminho que lhes tinha traçado...

A sátira de costumes é notória, por exemplo, em Quem me dera ser onda; há todo um conjunto de valores que é posto em causa. Foi esta uma realidade angolana, ou continua a sê-lo?

MR: Não é propriamente uma sátira de costumes. Porque esses não são costumes tipicamente angolanos. Não era um costume angolano criar um porco num apartamento. É uma previsão desmarcada, de uma articulação muito rápida do ponto de vista ideológico que não tem nada a ver com os costumes angolanos.

Tem a ver com determinadas concepções, que andaram por aqui no 25 de Abril, que leva as pessoas a burocratizarem tudo sem saber porque estão a fazê-lo. As personagens são marxistas sem saber o que é o marxismo. É todo um contexto...

Há mudança, claro! Naquele tempo, por exemplo, havia falta de cerveja. Para beber uma cerveja, tinha-se apenas uma marca, e esta era servida num copo que não era senão uma lata de compota, que por vezes, ainda tinha restos do doce...

Quando escreve em epígrafe “Perdoem-me os leitores pelo fim que escolhi... mas é que eu não sou de Mujimbos”, foi esta uma forma de reiterar/afirmar ironicamente a importância da oralidade na sociedade angolana?

MR: Sim, exactamente. O mujimbo chega sempre à frente. Aliás o segredo já toda a gente o sabe antes dele ser revelado oficialmente.

E não nos pode revelar qual era esse segredo?

MR: Eu também não sei qual é! (risos)

Por sua vez, Feijó e Diogo são personagens semelhantes em muitos aspectos. Contudo, Feijó será caricaturado com maior profundidade. Parece-nos que aí a crítica foi mais sagaz...

MR: *Ambos representam a média burguesia já institucionalizada, depois da independência. Feijó é o apogeu do MPLA. Ele reproduz aqueles que viam no MPLA uma espécie de religião.*

As pessoas, em Angola, passaram da religião católica para a “religião do MPLA”, actualmente, parece-me que estão a voltar à religião católica.

Feijó é, portanto, um burocrata típico do sistema do poder, a reiteração do rigor e da responsabilidade formal.

Poder-se-á considerar Feijó um alienado ao mundo europeu?

MR: *Não só, mas também. Um alienado a tudo, não só ao mundo europeu, mas também àquilo que implica as viagens, o ser burguês, o dinheiro...*

Quanto às crianças, elas são para si a realização da utopia? Ou seja, é a infância o tempo de justiça e igualdade?

MR: *Claramente!*

Em 1 Morto & Os Vivos, mais propriamente em “De 1 Comba”, prossegue a sua crítica ao comportamento da pequena burguesia urbana. Contudo, à semelhança de *Memória de mar*, introduz o fantástico. José Carlos Venâncio (1996:109) refere que a crítica é menos direccionada e, por isso, mais profunda e dramática. Concorde com a afirmação?

MR: *Sim, claro! Aí é, de facto, a burguesia já instalada no poder, com uma segunda mulher, um segundo carro...*

(Estão, agora, a fazer um historial sobre esta obra, inclusive a minha mulher trabalha na parte do figurino, é uma espécie de série...)

Bem, mas aí já há a burguesia que está no poder. O livro demonstra como aquela “gaja” – Dona Vaca, se articula e se relaciona com as instâncias do poder.

É o tipo de risco ao meio, que sabe ler e escrever e pinta as unhas, ou seja, um gajo que anda sempre bem vestido, e que está em vias de engatar

a viúva. Ele pode ser considerado um neoliberal. É uma figura de marca, louca, superior.

Opta por uma narrativa simples e atraente, escrevendo, frequentemente, no registo de oralidade quotidiana. O coloquialismo que utiliza tem como intenção aproximar-se dos hábitos das gentes de Luanda?

MR: *Sim! Esse é um aspecto importante. Eu não me considero um romancista, pelo menos um romancista com valor histórico. Porque eu tento aproximar-me cada vez mais das estruturas da fala! Aquilo que pretendo é que quem me esteja a ler estabeleça a sua relação com o texto, que seja iludida, sentindo que alguém lhe está a contar uma história.*

Deduzo, portanto, que se considera um contador de histórias?

MR: *Neste contexto, considero!*

As suas inovações e a riqueza dos termos que utiliza, recorro expressões como “fine”, “oquei”, assim como, o desfazer do grau de abstracção de determinadas siglas (“Ce-pê-pê-á”...) são formas de afirmação em relação ao português padrão, ou melhor, a sua parodização?

MR: *Não acho que seja uma parodização. São uma mistura do português com línguas locais, ou então com palavras regionais. Em Rioseco, por exemplo, é engraçado fazer o levantamento do número palavras em quimbundo, dos neologismos, etc...*

Nenhuma personagem feminina mereceu papel de protagonista nas suas obras narrativas, com excepção obviamente de Noíto. No entanto, a responsabilização da mulher na função educativa e de sagesa é personificada, por exemplo, na professora (*Quem me dera ser onda*) e na “mais velha”, mãe de Feijó, respectivamente. Apesar de Dona Vaca personificar a crítica a determinados vícios da sociedade. Podemos, então cingir a crítica social ao universo masculino?

MR: *Há outras, como Marina de Um anel na areia, embora seja uma história de amor. Naturalmente que a Noíto é outra figura de mulher. Claro*

que toda a gente acha que ela é feiticeira, e ela é-o de facto. A sua relação com Mateus e Zacaria, tudo isso é muito distinto.

Mas não me parece que possamos delimitar a crítica ao universo masculino.

Finalmente, e visto que estamos neste encontro de escritores ibéricos⁽³¹⁵⁾, considera-se um escritor ibérico?

MR: *Bem, escrevo numa língua ibérica... Mas só posso considerar-me um escritor ibérico, num conceito de iberismo muito próprio. Ou seja, um iberismo que ultrapassa os oceanos. A nossa literatura assemelha-se mais à de Espanha e do Brasil...*

Este aspecto da união da intercontinentalidade tem que atender a outros contextos, como o gastronómico, o religioso... Estas coisas devem ser entendidas sem preconceito e como sendo humanamente distintas. Não inventando mais aspectos para dividir as pessoas, como fazendo os tão debatidos cartoons de Maomé!

Obrigada, Manuel Rui!

MARTA DE OLIVEIRA

³¹⁵ A entrevista foi realizada aquando da 7ª Edição das Correntes d'Escritas. Encontro de Escritores de Expressão Ibérica, que decorreu nos dias 15 a 18 de Fevereiro de 2006, na Póvoa de Varzim.

