

Revolução, camarada porco

Revolution, pig comrade

BENHUR BORTOLOTTI *

Resumo: Este artigo analisa a novela *Quem me dera ser onda*, do escritor angolano Manuel Rui, para estabelecer uma proposta de leitura em que o riso se revela uma ferramenta de decifração e crítica da sociedade angolana pós-independência. É no estudo dos conceitos bakhtinianos de *carnevalização* e *realismo grotesco* que surgem as propostas deste trabalho.

Palavras-chave: Angola, Manuel Rui, pós-colonialismo, riso.

Abstract: This paper examines the tale *Quem me dera ser onda*, written by the angolan author Manuel Rui, to propose an interpretation of the laughter as a key of decipherment and analysis of post independence angolan society. It is in the study of the Bakhtin's *carnival* and *grotesque* concepts that arise the proposes of this essay.

Keywords: Angola, Manuel Rui, postcolonialism, laugh.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Estudar a literatura angolana pós-independência é se deparar constantemente com reflexões sobre as contingências, adversidades e violências que o fim do período colonial não suplantou. Essas reflexões estão intrinsecamente ligadas à necessidade de constituição de uma identidade nacional. O papel desempenhado pela literatura nesse processo não é apenas o de fazer um registro, em certo sentido folclórico, das particularidades de um povo e das complexas diferenças internas que o constituem, mas, sobretudo, o de estabelecer as bases de uma consciência capaz de produzir suas próprias críticas sobre o país e de encontrar em si mesma os fundamentos para essa identidade.

A novela *Quem me dera ser onda*² se passa em um momento histórico de grandes indefinições para qualquer sentimento nacional. O colonizador, inimigo comum, deposto pela luta e pelo tempo, deixa de desempenhar um papel aglutinador, ainda que por antagonismo, dos desejos revolucionários de um povo. Há, ainda, uma tensão entre resgatar a própria história, reprimida durante o período colonial e, ao mesmo tempo, lançar um olhar crítico sobre si mesmo. Essa tensão entre afirmar-se e criticar-se, espelha, de algum modo, a construção de uma unidade nacional entre povos cujas particularidades foram decompostas durante a opressão colonial e cujas diferenças acabaram acirradas na luta pela independência³.

As complexas relações dessa conjuntura entrelaçam-se à prosa de Manuel Rui, que, no entanto, mantém-se concisa. A quase instantânea familiaridade que seus personagens causam ao leitor jamais se torna subterfúgio para elucubrações palavrosas ou proposições intelectualizadas e artificialmente refletidas. A empatia do leitor, que identifica os eventos que se sucedem no texto aos de seu cotidiano, é a força mais autêntica com que o autor pode contar para exercer sua reflexão.

O poder crítico da bem humorada e festiva narrativa, em que o tom satírico

² *Quem me dera ser onda* será citado com a sigla QMBSO seguida pelo número da página na edição brasileira (Rio de Janeiro, Gryphus, 2005).

³ TUTIKIAN, Jane F., em *Velhas identidades novas* (2006: 93), descreve o processo de superposição cultural imposto pelo Império Português. Segundo a autora, o “processo utilizado pelo imperialismo português, na África, foi a superposição de cultura: esquece-se o passado africano e assume-se uma história outra, a portuguesa. Essa superposição ocorreu por violência implícita (a catequese) e explícita e fez da língua seu instrumento de conversão ideológica. Não a língua escrita, ela terminaria por tornar-se um instrumento de aquisição do saber, e, portanto, de revolta, abalando as estruturas do poder colonial”.

já é uma afirmação⁴, será analisado aqui a partir dos conceitos bakhtinianos de *carnavalização* e *realismo grotesco*.

Carnavalização

Em *Quem me dera ser onda*, a realidade angolana é constantemente redimensionada em representações abrangentes, nas quais se identificam as características do humor carnavalesco. Já na primeira página, o leitor se depara com algo de insólito. O personagem Diogo, farto de só comer peixe, decide levar um leitão para seu apartamento, no sétimo andar de um edifício em Luanda, com o intuito de carneá-lo após algum tempo de engorda. As constantes peregrinações de dona Liloca, sua esposa, nas filas das Lojas do Povo serão um reforço, ao longo da narração, à iniciativa de Diogo para *transgredir uma adversidade comum* ao povo angolano, que vive uma séria crise de abastecimento. Se a ideia de Diogo de criar um leitão em seu condomínio causa algum espanto por revelar algo de fugidio na narrativa, seu caráter insólito reside na precipitação de uma possibilidade concreta da realidade angolana. Essa situação, transposta para o texto literário, causa um espanto que em seu chão real já não tem vez. O efeito, típico da sátira, assinala o discurso carnavalesco que, para Bakhtin (1993: 5), constrói “ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida”.

Os percalços à iniciativa de Diogo começam a apresentar-se já à chegada do leitão, levado de elevador ao sétimo andar: “Aqui no elevador só pessoas. E coisas só no monta-cargas”, sentencia Faustino, um dos vizinhos. À discussão que se inicia, ele ainda acrescenta:

— Nada disso. Bichos só ficou combinado cão, gato ou passarinho. Agora, se for galinha morta depenada, leitão ou cabrito já morto, limpo e embrulhado, passa como carne, também está previsto. Leitão assim vivo é que não tem direito, camarada Diogo, cai na alçada da lei. (QMDSO: 1)

A especificidade da lei — e aqui cabe salientar que o substantivo “lei” é usado para se referir a regras ou normas condominiais — dá indícios de sua na-

⁴ PEPETELA, em *A geração da utopia* (1992: 12), ressalta a “esfuziante alegria dos africanos”.

tureza menos conciliadora do que de forte caráter regulatório e afirmativo de alguma autoridade ou Estado que, falido e encurralado em estreitas limitações, reafirma-se através de seus desmandos. São as primeiras feições da realidade estéril da política angolana se revelando como elementos constitutivos do cenário fictício. Seria exaustivo identificar uma a uma essas intervenções em que o texto literário é um eco de sonoridade mais precisa do que o ambiente real; é justamente a riqueza — e, é claro, a precisão — da paródia de Manuel Rui que garantem a força de sua breve narrativa. Mas para podermos contemplar com um mínimo de profundidade os conceitos propostos neste estudo, convém identificarmos, na inventividade e reflexão do autor, as críticas que se erguem da composição cômica.

O país reduz-se a um prédio, que assume sua fisionomia e a revela, seja em eventos, seja na compleição psicológica de suas personagens. Essa redução tem duas características que precisam ser explicitadas. Primeiramente, é uma redução parcial ou, de certa forma, exterior, pois, *ao recriar a realidade nacional em um ambiente mais restrito, o país se reduz mas o indivíduo se amplia. As ações e as vozes das personagens ganham a dimensão descomunal da relevância*. Ora, essa é uma perspectiva de profunda e radical aproximação entre o indivíduo e seu país, e, indissociavelmente, do indivíduo e seu papel no contexto em que atua, tornando menos abstratos os efeitos de suas virtudes e de seus vícios. A outra característica dessa redução é que ela não exclui o exterior: o condomínio que encerra em si as características do país não é o ambiente restrito de toda a trama, que se desenvolve além do edifício; há, portanto, um país dentro de si mesmo.

Por uma série de circunstâncias, às quais nos dedicaremos na seção seguinte, o leitão passa a chamar-se “carnaval da vitória” — assim mesmo, com letras minúsculas. O nome é alusão à festa carnavalesca que ganhou as ruas depois da expulsão de tropas sul-africanas que invadiram Angola em apoio a grupos separatistas, resistentes ao MPLA de Agostinho Neto. A expulsão dos sul-africanos permite que a população volte a comemorar o carnaval, festa popular corrente das colônias portuguesas e derivada dos entrudos. É o próprio presidente Agostinho Neto quem declara que os festejos, a partir daquele ano de 1978, passariam a chamar-se não apenas “carnaval”, mas “Carnaval da Vitória”. Trajetória onomástica que, aliás, repete-se com o leitão.

Ao apropriar-se de *carnaval da vitória*, o próprio Diogo revela-se uma nova

instância de representação da realidade nacional. Essa representação é reforçada na obstinada tentativa de Diogo de burlar a dieta de peixe imposta pelas contingências nacionais, transgredindo a adversidade comum ao povo. Diogo é, portanto, tanto povo oprimido quanto impulso individualista e opressor que, de posse da revolução, quer convertê-la em benefícios próprios.

Pai Diogo azeria o porco de maneira diferente. Para ele era tudo carne, peso, contabilidade no orçamento familiar. Indisposto de engolir o peixe frito, os olhos dele bombardeavam direito no porco para um balanço da engorda. (QMDSO: 20)

Nesse trecho, crítico do resultado da revolução, tomada pelo oportunismo e pelas projeções individuais de ganho pessoal, Diogo é um povo que repete a prática individualista que tomou a política angolana. A expectativa de um banquete de costeletas na casa do vizinho, por um lado, causa a inveja dos outros moradores — e aqui novamente toma forma a relação afetiva com a corrupção e o oportunismo que surge no governo pós-independência, em que os aproveitadores já não são mais os colonizadores europeus, mas os próprios angolanos — e, por outro, frustra os vícios mandatários da autoridade estatal-condomínial que, desprovida de outras possibilidades, exerce seu poder sobre uma população que já repele a autoridade num sem-fim de relações em que se esvai o espírito arrebatador que a lançou ao empreendimento revolucionário de constituir uma nação independente.

Ora, essa crítica ao comportamento geral de um povo evidenciado em suas contradições, e risível na medida em que suas atitudes mais empenhadas são uma manifestação cega e repetida daquilo que condenam, é própria do humor carnavalesco. Bakhtin (1993: 11) ressalta que o riso popular, embora contestatório e dirigido a toda superioridade, não é restrito. Sua característica fundamental é a universalidade própria das festas populares. O riso não deve colocar-se “fora do objeto aludido” e “opor-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo”, para o autor, “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”.

Cabe ainda notar que o humor não deixa espaço para vitimismos. É o filósofo Henri Bergson (1983: 7) quem chama atenção para a “*insensibilidade* que na-

turalmente acompanha o riso”⁵. O povo oprimido torna-se ator de sua própria sorte; se não o faz invertendo o jogo por meio do humor, faz ao repetir os vícios da autoridade opressora, quando, nessa *mimesis*, torna-se também alvo do humor carnavalesco.

Tentei mostrar que em *Quem me dera ser onda* a realidade é repetida em diversas instâncias que se absorvem possibilitando novas repetições interiores, o que imprime, no espaço, certa continuidade ao riso ambivalente. A interiorização ou exteriorização da análise a partir de uma determinada perspectiva — o homem, o prédio ou o país — são oposições que resultam em algo comum: a paródia contestatória e desafiadora.

No estudo do contexto de François Rabelais, Bakhtin (1993: 385) é criterioso ao elencar as características do riso popular e diferenciá-lo do que chama de “risível negativo”, de “caráter não universal, mas particular”. Para ele, o riso que surge na realidade criada pela visão carnavalesca, ao desenhar “acontecimentos reais”, em que “figuram pessoas vivas”, é indicativo da “grande experiência pessoal do autor e de suas observações precisas”. A noção de ambivalência, intrínseca a essa contestação, não se resume aos planos da realidade e da ficção. Obliterar as deturpações de uma visão individualista no breve instante em que toda a crítica é universal e contestar a realidade imposta por oficialidades e que, de natureza compulsória e opressora, fragiliza-se diante da mera relativização pela sátira, é um exercício de extrema força utópica e recriadora. Essa arqueologia da destruição é, em si mesma, a fabricação de algo novo, que, embora não esteja dado, se impõe em qualquer perspectiva contestatória. *O remanejamento da visão de mundo pode vir tanto da ironia mais sutil e precisa quanto do estrondoso ruir da realidade oficial; isso é, tanto da substância quanto de seu desmesurado efeito.*

A ambivalência do riso popular está em seus múltiplos interiores: a duplicidade do mundo que, ao se recriar na ficção, contesta-se a si mesmo; a duplicidade

⁵ “O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade. Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em unísono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso.” (BERGSON, 1983: 7).

de sua força destruidora que não é, senão, o início de uma nova construção; a duplicidade dos corpos, o que morre e o que nasce. Bakhtin (1993, 387) é categórico em afirmar este caráter refundador que “ao destruir as ideias oficiais sobre a época e seus acontecimentos”, sem o esforço de esboçá-las numa “análise científica” ou na “linguagem das concepções”, mas na das “imagens cômicas populares”, destrói a “falsa seriedade, o falso impulso histórico”, preparando o terreno “para uma nova seriedade e um novo impulso histórico”.

Este *falso impulso histórico* é falso na medida em que está dado pela própria história, e não pelo devir, que rompe com os termos de passado e futuro e estabelece uma nova força que atuará *sobre* e não *sob* esses termos⁶. O mundo que se repete no texto literário precisa estar vivo para definir; o coração de sua realidade pulsa apenas no presente, instante em que toda a completude pode ser contestada pelo riso carnavalesco, por isso a renovação *nunca é apresentada em si mesma, mas em seu instante interior*: um presente recriado e redimensionado pelo riso.

O *novo* que Bakhtin identifica no cerne de todo sepultamento só é novo porque não está delineado, *paira sobre* a crítica porque não tem a aparência de completude que o riso popular desfaz, não é, ainda, parte do mundo, tampouco assume feições idealizadas, pois o *novo*, quando for realidade, já estará superado.

A visão carnavalesca não precipita futuros nos quais não existam falsidades (só admitir um futuro nessas especificações já seria falso), mas sua contestação desestabilizadora é um exercício de libertar-se da hierarquia na medida em que a hierarquia “não pode referir-se senão à existência firme, imóvel, imutável, e não ao livre devir”⁷. O homem que se liberta da completude imposta pela visão

⁶ Conforme DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4 (1997: 89): “Contrariamente à história, o devir não se pensa em termos de passado e futuro. Um devir-revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele passa entre os dois”.

⁷ BAKHTIN (1993: 319) associa-se ao discurso de Pico della Mirandola para ressaltar a importância do devir na visão carnavalesca e o modo como os elementos desta visão o reproduzem, diz o autor: “Pico afirma que o homem é superior a todas as criaturas, inclusive os espíritos celestes, porque ele não é apenas a *existência mas também o futuro*. O homem escapa a qualquer hierarquia, na medida em que a *hierarquia não pode referir-se senão à existência firme, imóvel, imutável e não ao livre devir*. Todas as outras criaturas permanecem sempre tais como foram criadas, pois sua natureza foi feita completa e imutável; essa recebe apenas uma única semente, que é a única que

oficial se faz parte mais genuína do *mundo em plena evolução*.

Se, por um lado, não há sugestões idealizadas de modelos que pressupõem a resolução de todos os problemas, há possibilidades, sempre abertas, desses futuros que o homem encerra dentro de si. O tom alegre que desmascara o mundo associa-se a outra felicidade: uma esperança que está na própria narrativa, natural à relação que os filhos de Diogo, as crianças Ruca e Zeca, e seus amigos, ou seja, a *juventude*, o *futuro*, mantêm com carnaval da vitória. A parte seguinte do artigo vai se debruçar sobre essa relação e os aspectos do realismo grotesco na novela de Manuel Rui.

Realismo grotesco

A chegada do leitão ao apartamento é um acontecimento extraordinário para os meninos Ruca e Zeca, que assumirão algumas responsabilidades nos cuidados do animal que, para eles, será mais um membro da família. São eles que vão à casa de Nazário, “responsável máximo pelo prédio” (QMDSO: 3), descobrir se Faustino já estava denunciando a presença do porco. Esse envolvimento com certa ação clandestina — voltada contra a autoridade que oprime — arrebatava o espírito aventureiro dos meninos, que procedem à investigação com entusiasmo e descobrem, além da denúncia, que sua casa será vistoriada por um fiscal.

É já na primeira ausência de Diogo e Liloca que se apresenta o anunciado fiscal. Os meninos haviam sido instruídos a não deixar, sob qualquer hipótese, que o inimigo, por assim dizer, entrasse no apartamento. Mas o fiscal força sua entrada no apartamento, obrigando as crianças a improvisarem uma maneira de enxotá-lo: Ruca acusa o vizinho Faustino de ser quem “costuma ter porco”, e emenda (QMDSO: 8): “Se o senhor é ladrão de porcos, pode ir lá”. Durante essa ação, o porco estava no banheiro, onde os meninos o banhavam quando ouviram a campainha, por isso não foi percebido. O fiscal, depois de receber de Zeca um complemento à acusação de expedientes ilícitos no apartamento do vizinho, encara nova afronta (QMDSO: 8): Ruca ordena ao irmão que ligue para a profes-

pode desenvolver-se nela. *Enquanto no seu nascimento, o homem recebe as sementes de todas as vidas possíveis. É ele que escolhe a que se desenvolverá e trará seus frutos, e o seu papel consiste em fazê-las brotar, criá-las dentro dele. O homem pode tornar-se simultaneamente vegetal e animal, da mesma forma que pode tornar-se anjo e filho de Deus*”.

sora noticiando a presença de um camarada cuja cara é “igualzinha à do ladrão que esteve na nossa escola e matou dois pioneiros”. Ao espantarem o “fraccionista”, Zeca sugere que o porco já não se chame apenas carnaval, mas carnaval da vitória. E, não satisfeito com o sucesso em ludibriar a investida fiscalizatória e opressora, Ruca ainda pede a Zeca que bata de porta em porta alertando os moradores do prédio para a presença de um ladrão:

— Zeca. Vai nos andares de baixo, toca as campainhas e diz que anda gatuno aqui no prédio. Toca na casa do Beto e diz para ele ir tocar também e avisar os outros para tocarem nas campainhas e para toda a gente ficar nas portas porque anda um ladrão. (QMDSO: 9)

O rebuliço acusatório, os impropérios, a acusação da criança instaurando a incontestável realidade da presença de um ladrão, os ecos dessa acusação surgindo em cada apartamento, e a correria apoteótica culminam na seguinte situação:

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 adiantado à discussão e ainda as mulheres em voz alta, “prendam esse gatuno”, “é o mesmo da semana passada”, “foi o que roubou a aparelhagem”, se calhar o cartão dele ainda é falso”. (QMDSO: 11)

A grosserias e injúrias, “às vezes bastante longas e complicadas”, estão no seio do riso popular. Cabe ainda a observação de que “a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas” resultando em uma “comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária”, “um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais” (BAKHTIN, 1993: 14-15). Além disso, o conjunto formado pelo pronome respeitoso “senhor” e a acusação de abigeato ou, do mesmo modo, desse pronome avizinhandose da acusação de roubo e assassinato, é um conjunto de forte ambivalência, marca do humor carnavalesco. O trecho é ilustrativo de outra constante no humor satírico: o destronamento, isto é, a deposição da autoridade. Note-se que a convulsão que toma o prédio e chega às ruas na perseguição a uma autoridade, acuada pela multidão enfurecida, rebai-

xada por impérios e objeto de riso das crianças e escárnio dos moradores, é festiva ao mesmo tempo em que rompe barreiras hierárquicas e inviabiliza a ação opressora.

O Estado que cria dificuldades e cerceia a criação de soluções vê-se, em seu representante, derrotado. Neste destronamento “acompanhado de golpes e de injúrias”, Bakhtin (1993, 325) aponta um “rebaixamento” e um “sepultamento”, instantes interiores do renascer, da criação do novo.

Mas o realismo grotesco, inserido na cosmovisão carnavalesca, não se restringe às injúrias; nele identificam-se o papel que a corporificação dos sentidos e vontades em partes isoladas (desprendidas de qualquer noção de acabamento) e que as relações do baixo corporal, das vísceras e dos excrementos exercem no texto literário.

O empenho das crianças nos cuidados a carnaval da vitória e o convívio com o animal resultam na aproximação que desde cedo revelará a tensão entre o intento do pai, matar o leitão, e o das crianças, afeiçoadas a ele, de lutarem por sua salvação. Lateral a esse conflito, a presença de um porco num apartamento expõe seus moradores ao convívio com os dejetos, ao manejo dos excrementos.

Bakhtin (1993: 19) situa a degradação na “comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, a dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento”. Ora, os encontros da narrativa de Manuel Rui com a descrição do filósofo são muitos. Carnaval da vitória, o breve ou parcial triunfo revolucionário dos angolanos e também animal que grunhe, come e excreta, anatomicamente impossibilitado de olhar o céu, representante do glutão, retratado por Diogo (QMDSO: 47) como o “bicho mais barato de se criar”, e do qual se tira “o chouriço, morcela, paio e presunto”, é corporificado, inserido na tangibilidade do mundo — aqui também há redimensionamento —, degradado pelas circunstâncias, feito orgânico e aprisionado ao ciclo vital, no qual a morte é destino certo:

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretações no plano material e corporal.
(...)

Esses rebaixamentos não têm caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer. (BAKHTIN, 1993: 325)

Com o rebaixamento da revolução, confinada e sentenciada à morte por apetites humanos, revela-se no discurso, cada vez com mais nitidez, que ela está, assim como o porco, na mesma prisão em que é alimentada para servir a propósitos individuais. Ruca, Zeca e seu amigo Beto, ao escreverem um cartaz (QMDSO: 51-52) dizendo que “OS ESPECULADORES DIOGO, FAUSTINO E NAZÁRIO SÃO CONTRA CARNAVAL DA VITÓRIA” fazem uma acusação genuína, mas que já não tem mais sentido fora de suas concepções utópicas de mundo. Nazário, ao ler o cartaz assinado por um pseudônimo, atribuirá a ação a contrarrevolucionários. Isto é, a revolução é conforme a conveniência de cada um.

Corporificar a revolução é inseri-la nesse mundo em constante construção que o riso carnavalesco revela. Corporificada, seu manuseio torna-se menos abstrato e sua superação é uma consequência natural, reveladora de que a luta pela independência gerou um novo quadro, no qual seu fantasma padece de realidade. A revolução conectava-se com a colônia e também com as ideias que moviam um mundo dividido entre capitalismo e comunismo. Essa tensão insere-se no seio das discussões que levam, afinal, à luta armada, mas que passam, antes, por pensar não apenas a independência como também um modelo político que permita o desenvolvimento do país⁸. A influência marxista, embora predomine entre os intelectuais mais destacados desta revolução que começa, sobretudo, com uma tomada de consciência, não está solitária nem é homogênea. *Os antagonismos* que surgem nessa discussão *servem de bases sobre as quais* duas proclamações de independência serão feitas simultaneamente, a 11 de novembro de 1975, dando início a uma guerra civil. Não bastasse a independência, conquistada a duras penas, resultar em um novo conflito armado, na década seguinte, a queda do Muro de Berlim e o início da derrocada da União Soviética abalam o mundo e, de maneira ainda mais incisiva, os países que se tornam independentes e aderem ao

⁸ Sobre os debates na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, ver o capítulo “A CEI documentada” de *Velhas identidades novas*, TUTIKIAN, Jane F. (2006: 98-107).

modelo socialista ainda na vigência do forte poder da URSS.

Recorrer a essa linearidade histórica para interpretar a sociedade angolana contemporânea é arbitrariedade que impõe uma ressalva. Se é certo que nesse embate de modelos políticos os interesses americanos e os soviéticos foram fundamentais, é preciso estar atento para os componentes internos que tornavam seus agentes permeáveis a influências que ou negavam ou distorciam ideologias. As rixas tribais e a corrupção que surgem ainda na luta pela independência, aos poucos esvaziam de ideias os confrontos entre as diversas posições e os preenchem com um único sentido de oportunidade pessoal⁹.

Essa ruptura da revolução consigo mesma dá-se quando as perspectivas particulares dos indivíduos sobrepõem-se ao projeto deflagrador da revolta. Como registra Jane Tutikian em *Velhas identidades novas* (2006: 125), “a construção da utopia, no movimento revolucionário, é coletiva, e não individual”. De modo que encontrar os traços do oportunismo que surge ainda na luta pela independência e a consome é fundamental ao corporificar a revolução, ao repeti-la em animal-alimento e servi-la em infinitas expectativas de banquetes — “Até me dá água na boca de pensar a inveja que o cheiro da carne dele assada vai brilhar na gosmeirice desse Faustino” (QMDSO: 37).

O egoísmo e sua corrupção, o aproveitamento e os vícios do governo e da população agigantam-se no país reduzido ao prédio, e a alegria da narrativa, com suas imagens grotescas, refuta, sobretudo, a completude do impulso revolucionário que a libertou. As múltiplas Angolas que se instanciam no texto não se consomem no tempo da narrativa, porque há uma relação de *verdades* entre elas, uma relação de *geografia*, e não de nutrição. O país, o prédio e o homem representam uma mesma realidade que a cada replicação torna-se diferente. Essas diferenças são marcas de individualidade: Diogo percebe seu prédio tomado por oportunistas e arrivistas invejosos, percebe o país tomado pela corrupção, mas não se percebe exceto pelo dissociativo, pelo que lhe é próprio e específico. Essas individualidades fazem girar a consciência que se alterna, mas não se totaliza.

⁹ Em *A geração da utopia*, de PEPETELA (1992: 202), lê-se “A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje, cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção”.

O meu pai é um reaccionário porque não gosta de peixe frito do povo e ralha com a minha mãe. Ele é que é um burguês pequeno mas diz que carnaval da vitória é um burguês. Por isso lhe quer matar só por causa de comer a carne. (QMDSO: 30)

O “ponto de vista do todo não é absolutamente neutro ou indiferente; não é a posição imparcial do ‘terceiro’, não há lugar para ele num mundo em plena evolução” Bakhtin (1993: 365). Assim, as instâncias da realidade, na novela, não fornecem a si mesmas uma consciência esclarecedora do todo; não há epifanias exceto as risíveis. Mas do mesmo modo como o chão real de Angola se renova na obra literária, em que suas oficialidades são relativizadas e suas violências arguidas, o *novo* anunciado pelos sucessivos sepultamentos do texto literário só pode surgir fora do texto, no mundo para o qual o texto é criado.

O banquete em que Diogo serve carnaval da vitória aos que, antes resistentes à presença do porco no edifício, agora se deleitam ao redor de sua carne, está longe de ser trágico. Se a história está presa ao tempo, a literatura pode precipitá-lo. A morte de carnaval da vitória, radicalização do prenúncio criador do sepultamento, é ainda o resultado de sua existência, que não se completa em si mesma, pois revela aos da volta novos aspectos de si mesmos.

O texto de Manuel Rui é rico em situações e personagens que encarnam o espírito contestador e regenerador da visão carnavalesca do mundo. A redação que Ruca escreve em sala de aula (QMDSO: 29) e até mesmo os cartazes colados nas paredes do prédio são um material riquíssimo para novas abordagens de *Quem me dera ser onda*, sob a ótica do humor carnavalesco e de sua força renovadora.

A sentença de morte que carnaval da vitória trazia consigo quando chegou ao prédio não impede as crianças de lutar. É, aliás, ela mesma o motivo da luta que não se resume a impedi-la, pois é, sobretudo, a afirmação de uma consciência que não sucumbe às imposições do mundo. A realidade, incapaz de impedir a criação artística, também não impede o devir, fabricante incessante de realidades. Ser onda não é apenas a vontade de Ruca ao encher-se “daquela fúria linda que as vagas da Chicala pintam sempre na calma do mar” (QMDSO: 60); é a vontade que se manifesta independente de suas possibilidades reais, em um texto vigoroso, situado numa zona indistinta de dois mundos que se constroem mutuamente.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Brasília: Edunb, Hucitec, 1993.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.