

Riso e negatividade na construção do olhar feminino sobre as guerras angolanas¹

Terezinha Taborda Moreira*

Quando você entender meu riso, eu sei que o estimará, tanto para você quanto para seu país, como melhor remédio e cura que há em sua legação, e disso poderá fazer sábios os outros. (Demócrito. In: ALBERTI, 2002, p. 78)

O estudo das relações entre o riso e o pensamento ao longo da história ocidental mostram que “o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites”. (ALBERTI, 2002, p. 11). Alguns estudos chegam mesmo a questionar se a filosofia existiria fora do riso.

Na esteira de Joachim Ritter, Verena Alberti observa a relação estreita entre o riso e seu objeto, lembrando que, segundo o filósofo alemão “só se pode definir o riso enquanto ligado ao cômico, que, por sua vez, é determinado pelo sentido de existência (*Daseinssinn*) daquele que ri”. (RITTER apud ALBERTI, 2002, p. 11). Para Alberti, a noção de *Dasein*, de valor totalizante, envolve uma dupla compreensão nos estudos de Ritter: a de uma ordem positiva essencial e a daquilo que essa ordem exclui como nada. Isso porque seria da essência da ordem e do sério obrigar uma metade do *Dasein* que existe sob a forma de *oposto*. Assim, como o sério somente apreenderia o *nada* de modo negativo – como *nada* –, a relação que a metade excluída manteria com o universo do sério seria secreta, somente se tornando visível e audível através do riso e do cômico. Alberti explica-nos que, para Ritter, dizer do pertencimento secreto do nada ao *Dasein* significa aceitar a participação daquilo que é excluído pela ordem em um todo que compreende a ordem e o desvio, o sério e o não-sério, o oficial e o não-oficial. Somente essa aceitação nos permitiria abarcar “uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério”. (ALBERTI, 2002, p. 12). O riso compreenderia, então, um movimento positivo e infinito que colocaria em xeque as exclusões efetuadas pela razão e permitiria ao homem explicar o mundo, pelo fato de fazê-lo reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge. O nada ao qual o riso dá acesso encerraria “uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida”. (ALBERTI, 2002, p. 12).

George Bataille pensa o riso como o refúgio de onde o homem poderia apreender a essência do mundo. O filósofo situa o riso para além do conhecimento, para além do saber e, por isso mesmo, ele coincidiria com a filosofia do não-saber. Bataille acredita que a experiência do riso seria “uma experiência religiosa totalmente negativa, ou ateo lógica, porque desvinculada de toda crença e de toda

¹MOREIRA, Terezinha Taborda. Riso e negatividade na construção do olhar feminino sobre as guerras angolanas. In: MOREIRA, Terezinha Taborda; JAECKEL, Volker; ABREU, Denise Borille de (Org.) *Mulheres e guerras: participações feminina em conflitos armados através de textos contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020. pp. 137-153.

pressuposição”. (BATAILLE apud ALBERTI, 2002, p. 14-15). O fundamento do não-saber resultaria do reconhecimento do homem de que nada sabe e que, se ainda fala, é apenas na medida em que tem conhecimentos que não o levam a nada. O riso seria, então, a experiência do nada, do impossível, da morte, experiência esta fundamental para que o pensamento ultrapassasse a si mesmo e alcance o “não-conhecimento”. (ALBERTI, 2002, p. 15). Ele permitiria pensar o que não pode ser pensado. Pressuporia uma atitude filosófica, na perspectiva de Friedrich Nietzsche, que vincula a capacidade humana de dar uma gargalhada à insegurança do espírito, condição, segundo o filósofo, necessária para que o homem saia “da verdade séria, da crença na razão e da positividade da existência”. (ALBERTI, 2002, p. 15). Para Nietzsche, o homem não consegue viver sem a finalidade do Dasein, sem a crença na razão da vida. Por isso, o filósofo defende que o riso, o trágico, com toda a sua desrazão, são necessários para a própria manutenção da espécie. Afinal, ele permite ao homem “se libertar da finalidade do Dasein, do um que é sempre um, sempre algo certo, final e monstruoso”. (ALBERTI, 2002, p. 15). O riso se ligaria, assim, à sabedoria, à “gaia ciência”.

As perspectivas a partir das quais o riso foi tratado até aqui, embora sem o aprofundamento merecido, já nos permitem observar como sua experiência compreende uma experiência com o não-saber, com o não-sentido, com o não-sério que existem apesar do conhecimento, do sentido e do sério. Saber rir implica, nessa perspectiva, saber colocar-se no espaço da negatividade, do impensado, indispensável para sair da finitude da existência, para apreendê-la em sua totalidade.

Vemos que o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência. Talvez por isso Virgínia Wolf dirá que “não há nada tão difícil como o riso”. (WOLF, 2014, p. 24). E questionará o fato de o humor ser negado às mulheres na cultura ocidental, a qual, para ela, privilegia mais o drama e as lágrimas do que o riso. Constatando que “o que é superficialmente cômico é fundamentalmente trágico” (WOLF, 2014, p. 23), Wolf defende que o humor é fundamental para que homens e mulheres se conheçam e se tornem conscientes de suas falhas. E postula que as mulheres, como as crianças, seriam os principais ministros do espírito cômico, porque elas podem rir “como a criança em Hans Andersen que disse que o rei estava nu, quando os mais velhos adoravam a esplêndida indumentária que não existia”. (WOLF, 2014, p. 24).

A afirmação de Virgínia Wolf sobre o riso das mulheres nos interessa particularmente neste estudo, em que se pretende investigar a relação entre riso e negatividade na construção do olhar feminino sobre as guerras angolanas. Ele tem, como objeto de estudo, as personagens Vavó Xíxi, da narrativa “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, publicada na coletânea *Luuanda* (1982), de José Luandino Vieira e a personagem Noíto, do romance *Rioseco* (1997), de Manuel Rui Monteiro. Ambos os escritores são angolanos. Luandino Vieira retrata, em sua obra *Luuanda*, a realidade angolana envolta no movimento que originou a guerra colonial. E Manuel Rui Monteiro encena, em sua narrativa, a Angola dos anos de 1990, envolvida com a guerra civil que sucede o movimento de luta pela independência. Uma particularidade das narrativas dos autores refere-se à maneira como ambos constroem suas personagens femininas realçando sua posição crítica e irônica em relação à da realidade angolana encenada nas obras. Ambas as personagens são caracterizadas pelo humor, pela capacidade de rir das adversidades em que se encontram, por um olhar arguto para o seu tempo. Em ambas, dizendo com Wolf, o

riso é “uma faca que ao mesmo tempo poda e instrui e dá simetria e sinceridade aos (...) atos e à palavra” (WOLF, 2014, p. 29), o que nos permite sugerir que elas funcionariam, nas narrativas, como duplos dos autores em sua busca para manifestar suas próprias posições críticas em relação à realidade das guerras angolanas.

Luuanda compõe-se de três “estórias”: “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”. Precede-a uma epígrafe extraída de um conto popular e escrita em quimbundo: “Mu’xi ietu iá Luuanda mubita ima ikuata sonii...”. Sua tradução aparece ao pé da página: “Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas...”. (VIEIRA, 1982, p. 3).

Sabemos que a epígrafe inscreve, no início de um texto, um pequeno fragmento que lhe serve de tema, ou mote, podendo resumir o pensamento ou o conjunto ideológico que está posto no enunciado. Operação intertextual, a epígrafe traz, para a escrita luandina, a textualidade oral angolana expressa em um conto popular, com o qual ela dialoga. Sua citação rompe a fronteira entre o contar oral, popular, e o contar da literatura escrita. Ela sugere que a escrita, dialogicamente e polifonicamente, vai plasmar, em narrativa ficcional, a realidade angolana emanada da voz popular que incorpora. Dialética e polifônica, a dicção do narrador, mais do que contar a realidade dos musseques, trará para as estórias as antinomias, as oposições que se fazem presentes nesses espaços angolanos no contexto da luta pela independência do país, marcado pela guerra colonial.

As estórias descrevem, com minúcia, personagens que compõem um cenário de exclusão social. Nelas a dicção do narrador assume a condição de enunciação posicionada em um campo social conflituoso, no qual a proposição da alteridade angolana como experiência sensível esbarra nos recursos expressivos que a linguagem coloca à sua disposição para retratar as personagens dos musseques, como também a realidade vivida nesse espaço social. Resta ao narrador adotar uma estratégia narrativa que lhe permita dizer os musseques, o que ele faz por meio de um recurso que também distingue sua narrativa: privilegiar um uso poético da linguagem. No privilégio concedido ao poético, o narrador elabora a linguagem a partir de um arranjo que reúne ritmos e sons da língua portuguesa e do quimbundo, figuras de linguagem, inovações de pontuação e modulações de voz, dentre outros, e os dispõe na escrita com o objetivo de provocar, no leitor, uma experimentação estética dos musseques angolanos e das vivências de seus personagens.

É o que se pode ver na abertura da estória “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, em que deparamos a chuva que cai sobre o musseque assolado pela seca:

Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa. Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair. Ora a manhã desse dia nasceu com as nuvens brancas – mangonheiras no princípio; negras e malucas depois – a trepar em cima do musseque. E toda a gente deu razão

em vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo. (VIEIRA, 1982, p. 5).

Na descrição do musseque, “os pequenos filhos do capim de novembro” aparecem “vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas” que atravessam o musseque “zunindo” pelo chão vermelho de “ruas e becos” sem calçamento. A manhã “nasceu” com nuvens brancas “mangonheiras no princípio; negras e malucas depois”. Tocadas pelo vento, essas nuvens “trepam em cima do musseque”, anunciando a chuva. Essa deságua sobre o musseque em cantiga d’água que se precipita sobre as páginas do livro em gotas de poesia que se multiplicam no texto, por efeito da condensação da imagem do espaço angolano na dicção oralizada do narrador. Poeticamente, a linguagem prepara o leitor para o impacto da visão do que virá depois da chuva:

Era meio-dia já quase quando começou ficar mais manso, mesmo com o céu arreganhador e feito, todo preto de nuvens. O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. Tinha mesmo cubatas caídas e as pessoas, para escapar morrer, estavam na rua com as imbambas que salvaram. Só que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol. (VIEIRA, 1982, p. 7).

Se na abertura da estória o musseque se apresenta assolado pela seca, agora são as águas selvagens da chuva que decompõem a paisagem numa lama que se alastra “teimosa” e se propaga “correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa”. Musseque e personagens emergem da enxurrada escapando da morte para encontrar, novamente, a força ativa da natureza restabelecendo a ordem das coisas: “Só que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol.”

Desolação, ruína, destruição, fome, muita fome. É este o cenário no qual vamos encontrar, pela primeira vez, vavó Xíxi Hengele, ocupada em varrer para o quintal a água que queria “fazer lama” na cubata. Cansada de empurrar a água, a velha Xíxi “viu bem o melhor era ficar quieta, sentou no caixote e, devagar, empurrou as massúcas no sítio mais seco para fazer o fogo, adiantar cozinhar almoço”. (VIEIRA, 1982, p. 7). Recolhida no canto, a velha sopra o fogo em uma lata de água que ferve cozinhando uma fome já antiga, dela e do neto Zeca Santos, que ela tempera com o sorriso de amizade e tristeza que a esperteza e a técnica dos anos que tinha vivido lhe deram, tornando-a uma “velha sempre satisfeita, a vida nunca lhe atrapalhava, descobria piada todo o dia, todos os casos e confusões”. (VIEIRA, 1982, p. 11).

Sentando-se no chão molhado da porta da cubata Vavó Xíxi devaneia, num entressonho que alimenta seu presente com seu passado de Dona Cecília de Bastos Ferreira, casada com Bastos Ferreira, mulato de antiga família de condenados, mãe de João Ferreira e moradora “nos Coqueiros em casa de pequeno sobrado, com discípulas de costura e comidas, com negócio de quitanda de panos”

(VIEIRA, 1982, p. 14). No passado e no presente de vavó Xíxi a época colonial se cruza com a luta pela independência angolana. Por isso, a lembrança dos tempos do antigamente traz-lhe uma época em que, como esposa de assimilado, “nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala...” (VIEIRA, 1982, p. 16). O tempo de agora a encontra viúva, mãe de terrorista, já que o filho está preso por sua participação na luta pela independência, e envolvida com a educação do neto Zeca Santos, em cuja cara de criança a fome já colocara “riscos teimosos”. (VIEIRA, 1982, p. 38). O corpo, velho e curvado, “chupado da vida e dos cacimbos”, remexe com as mãos secas e cheias de nós “os caixotes de lixo dos bairros da Baixa” (VIEIRA, 1982, p. 13), enquanto brincam na cabeça os “farrapos das coisas antigas”. (VIEIRA, 1982, p. 16). Talvez por isso a velha vavó Xíxi Hengele possa ainda sorrir, em meio a uma piada e outra, com um humor que lhe permite falar “de maneira que uns riem, outros não estão perceber...”. (VIEIRA, 1982, p. 16). Humor por meio do qual ela reencontra sua coragem antiga, sua alegria de sempre, mesmo com o bicho da fome a roer-lhe a barriga:

...Sentada no chão molhado da porta da cubata, nga Xíxi Hengele, como lhe chamam no musseque – boca dela tem sempre piada, mesmo se é conversa de óbito não faz mal, ela sempre fala de maneira que uns riem, outros não estão perceber – resmunga num estreito raio de sol fugido das nuvens para lhe bater na cara velha e magra. Vavó pisca os olhos, sente o corpo mole, a boca amarga, a cabeça pesada. Lembra depois os pensamentos, quase estivera a sonhar; um sorriso triste vem-lhe torcer os riscos todos na cara seca. Fala só para o seu coração:

- Nga Xíxi!... Dona Cecília!... P’ra quê eu lembrei agora?!

Ri um riso triste, gasto, rouco do tabaco das cigarrilhas fumadas para dentro. (VIEIRA, 1982, p. 16).

O humor da personagem vavó Xíxi permite-nos entrever como, muitas vezes, o narrador vai registrar, pelo risível, a percepção da personagem sobre a incongruência que reside nas coisas vergonhosas que se passam nos musseques angolanos. Assim, a ambiguidade que marca o discurso de Vavó Xíxi, que faz com que ela fale “de maneira que uns riem, outros não estão perceber”, pode ser vista como uma estratégia irônica de enfrentamento dessas coisas vergonhosas com que convive na realidade angolana do contexto da luta pela independência. Estratégia que é crítica e reflexiva, já que, conforme Duarte, por ser uma estrutura comunicativa, a ironia somente existe se for proposta e vista como tal, o que significa dizer que

não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006, p. 19).

Como ironista, vavó Xíxi lança mão do humor para sobreviver às limitações da vida e à fragilidade do corpo. Sua ironia revela uma percepção de que o ser humano tem

motivações internas que justificam as suas reações diante da multifacetada realidade. Assim, em seu drama para educar o neto Zeca Santos e livrar-se da fome encontramos a malícia e a complacência com que a velha Xixi Hengele aceita os desvios do neto, e da própria vida, rindo-se levemente de ambos, de maneira distanciada e cheia de humor:

- Olha só, Zeca!? O menino gosta peixe d'ontem? Espantado, nem pensou mais nada, respondeu só, guloso:

- Ai, vavó! Está onde, então?... Diz já, vavó, vavó sabe eu gosto. Peixe d'ontem...

A língua molhada fez festas nos beiços secos, lembrou as postas de peixe assado, gordo como ele gostava, garoupa ou galo tanto faz, no fundo da panela com molho dele, cebola e tomate e jindungo e tudo quanto, como vavó sabia cozinhar bem, para lhe deixar dormir tapado, só no outro dia, peixe d'ontem, é que se comia. Os olhos de Zeca correram toda a cubata escura, mas não descobriu; só vavó estava acorçada entre panelas, latas, quindas vazias.

- Ai, vavó, diz já então! A lombriga na barriga está me chatear outra vez! Diz, vavó. Está onde então, peixe d'ontem?

De pé na frente do neto, as mãos na cintura magra, vavó não podia guardar o riso, a piada. De dedo esticado, as palavras que estavam guardadas aí na cabeça dela saíram:

- Sente, menino! Se gosta peixe d'ontem, deixa dinheiro hoje, para lhe encontrar amanhã! (VIEIRA, 1982, p. 30-31).

O enredo da narrativa situa o leitor no contexto da guerra colonial e suas consequências: a falta de alternativa para a fome e a carestia, as diferenças que as sustentam, seu impacto sobre a vida dos moradores dos musseques. Por isso, o narrador modela a personagem a partir de um rodeio irônico, um arabesco por cujas linhas encruzilhadas lança, para o leitor, uma piscada de olho por meio da qual o convida a perceber as incongruências da realidade angolana da época colonial.

Defesa do homem consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo, a explosão do riso suscita, na perspectiva de Bataille, que colho agora pelos estudos de Lélia Parreira Duarte, a experiência do nada, do impossível, da morte, indispensável para que o pensamento se sobreponha a si mesmo e o homem possa aceitar o desconhecido. O riso traz, assim, a possibilidade de ultrapassar o mundo e as limitações do ser, precário, marcado pela falta e pela impossibilidade de atingir o total conhecimento. Duarte esclarece que “pelo riso o ser pode sair da verdade da finitude, pois o nada a que ele dá acesso liberta de racionalismos e condicionamentos ratificados pela organização social”. (DUARTE, 2006, p. 53).

É nessa perspectiva do riso como possibilidade de se libertar dos condicionantes da organização social que vamos encontrar, também, o choro-riso da personagem Noíto, do romance *Rioseco*. O enredo da narrativa conta a estória de um casal de velhos fugitivos da guerra civil angolana, Noíto e Zacaria. Noíto pertence à etnia Umbundo, natural do Huambo, “uma terra muito rica onde não faltava nada, antes da guerra. Milho, carne, tudo.” (MONTEIRO, 1997, p. 73). Zacaria pertence ao povo Tchokwué, natural do Kubango. Ambos se conhecem no Sul de Angola. Ao longo da

narrativa acompanhamos sua fuga da guerra fratricida que assola o território angolano para uma nova terra, cercada pela água salgada, que os resguardaria. Noíto e Zacaria são encaminhados por um terceiro personagem, Mateus, o outro vértice da futura relação dramática criada pelo romance, para a ilha em que este vivia. Os três iniciam o livro em um barco, envoltos por águas perigosas e profundas. Ao desembarcar na ilha, o casal recebe os cuidados que sua condição de fugitivos da guerra no interior lhes faculta. A família de Mateus confere uma legitimidade singular à nova vida de ilhéus que eles pretendem abraçar. No entanto, Zacaria, personagem preso às tradições do interior, acalenta a saudade dos rios de sua terra de origem. Na tecelagem da narrativa, Zacaria representa, metaforicamente, as águas doces. Apesar de Noíto também demonstrar sua herança do interior, sendo, por esse motivo, alçada à condição de mulher prodigiosa, consegue, sob o influxo do marido Zacaria, transitar entre as duas realidades que se apresentam, na narrativa, de maneira contrapontual: o continente e a ilha.

Espaço paradisíaco, a ilha será o espaço que confronta o continente pelo fato de acolher aquilo que nele é exclusão: o entrecruzamento de culturas, de línguas, de tempos, de histórias e de discursos, a paz. Metonímia de Angola, a ilha representa, na narrativa, a utopia do país novo, a ser criado a partir da convivência possível entre as diferenças, encenadas pelas culturas do rio e do mar, do interior e do litoral, do velho e do novo, do passado e do presente.

A linguagem do romance acompanha o movimento dinâmico e primitivo entre água e terra, num vaivém continuado. Na dicção do narrador, água e terra são, ao mesmo tempo, formas de manifestação do espaço físico angolano e da ancestralidade cultural que se instalam no romance como traço distintivo de um discurso narrativo que revela uma visão negro-africana do mundo e, em função disso, cria uma interação entre os elementos cósmicos e os sociais. Assim, a narração segue o fluxo das águas e a voz se converte em escrita, com vagar, entre o encaixe de uma história na outra, seguindo pelos caminhos de um *missosso* (PADILHA, 2007, p. 21) essas estórias que circularam, durante séculos, pela voz dos contadores orais. Com isso, podemos dizer que *Rioseco* se quer um romance fluido, de escritura líquida. A enunciação narrativa busca o próprio fluxo das águas, fazendo com que o leitor se deixe envolver com os personagens numa paisagem mutante, já que os recém-chegados são modificados ao atravessar águas oceânicas, mas os ilhéus tampouco saem ilesos desse contato, pois passarão a conviver com os costumes do interior, trazidos por Noíto.

Na primeira parte do romance, o narrador relata a chegada do casal à ilha e o início de sua adaptação, o conhecimento e a convivência com as pessoas, principalmente Kwanza, filho do pescador Mateus, menino responsável pelo transporte de informações. A criança alia-se a Noíto, sacralizando a relação neto-avó. Essa união remonta à tradição ancestral das culturas tradicionais angolanas. Nela duas extremidades se completam: Noíto conta seus sabores e dissabores e Kwanza os revitaliza, escutando e interpretando o que lhe é dito. O movimento de circularidade é caro às práticas ritualísticas locais, pela qual os *griots* começam os treinamentos dos jovens iniciados, levando-os a se tornarem os depositários das tradições do grupo. Os dois são sábios, pois apreendem dos mistérios possíveis decifrações. Entre esses mistérios está o da guerra, que Noíto tentará ensinar a Kwanza:

Quando Kwanza acabou, eram onze peixes. Que Noíto começou a escamar. Para ela, ausentava-se num dos melhores momentos dos últimos tempos da sua vida. E o miúdo quis saber. Principalmente da guerra. Ficou boquiaberto quanto ela lhe disse que antes daquela guerra já teria havido outra só contra os colonos. E porquê que havia guerra? Quem matava quem? As armas. Quem dava as armas? Ela, deveras, embaraçada para as respostas uma por uma, preferiu contar na forma como bem sabia. O bombardeamento aéreo. As casas cobertas de capim a incendiar-se num fósforo repentino. Os meninos que ficavam sem os pais e as pessoas a fugirem atoamente, sem escolherem caminho, e a deambularem pelo mato fora, sempre em desespero pelo imprevisto. A fome. A sede. E a solidariedade anónima, por sorte, em cada sanzala, se encontrava um pouco de aconchego, um fogo para aquecer, mesmo pobre, todavia dádivo de amor. (MONTEIRO, 1997, p. 56).

O discurso da tradição oral angolana tem, nos eixos da infância e da velhice, uma das molas propulsoras da ancestralidade, a qual é retomada pelo narrador no enredo. Assim, o menino Kwanza é sempre aguardado com ansiedade por Noíto, pois sua nova vida depende dos conhecimentos dele sobre a ilha; já os conhecimentos de Noíto destacam-na na comunidade, que a transforma em *kambuta* por poder comunicar-se com a *Kianda*, divindade que vive no mar, mas é responsável por vários tipos de água, como a do rio e a das chuvas, essenciais para a sobrevivência do grupo.

A personagem Noíto atravessa o romance dividida entre duas naturezas líquidas: o rio, Zacaria e o mar, Mateus. Na verdade ela deseja a síntese, pois gostaria que Angola pudesse ser uma só e não a dicotomia alegórica litoral e interior, herdada dos tempos de colônia e continuada na guerra civil. No desejo de Noíto encontramos a expressão de uma aliança na qual a tradição pudesse ser reinstalada em sua condição de marca identitária do país. Desejo esse que Manuel Rui Monteiro realiza por meio de uma escrita literária que, em sua forma e em sua substância, traduz a oralidade da cultura tradicional.

Nessa perspectiva narrativa, se Noíto controla as chuvas com sua tecnologia do interior, Zacaria é o próprio rio, um homem alicerçado em seus conhecimentos de outras paragens, ou melhor, representante do próprio Kubango, rio que acompanha a trajetória desse personagem na saída da área de guerra. Ele, Zacaria, é o rio que atravessa Angola e vai encher o mar com sua força fluvial. A relação dele com a água é tanto mítica quanto física, por isso ele não permitirá a sedução de sua esposa pelas águas marítimas representadas por Mateus. Este homem-rio concebe as águas como corrente ininterrupta de vida-morte-vida, o que permite a possibilidade de revitalização imagética do romance mesmo após a morte do personagem, como nos testemunham as palavras de Noíto ao final, quando assistimos ao nascimento de um rio na ilha: “Não é nada um rio! Não é nada um rio! É o meu marido! Estou a ver! É o meu marido Zacaria.” (MONTEIRO, 1997, p. 532).

Vemos que o triângulo amoroso se resolve com a morte de Zacaria e, também, de Mateus. Porém, a modificação na paisagem geográfico-política de Angola é um processo cujo desfecho se apresenta de maneira incerta. É em função disso que, ao longo de toda a narrativa, os ilhéus assistem, da ilha, aos impactos da guerra civil sobre o continente. Impossibilitados de escapar totalmente desses impactos, eles convivem com vários contrastes: se, por um lado, conseguem estabelecer uma relação harmônica entre o ser humano e a natureza, por outro nada podem fazer em

relação às apropriações indevidas de partes da ilha realizadas pelos políticos e ao desequilíbrio ambiental que elas promovem; se preservam, entre si, práticas culturais tradicionais, convivem, a todo o tempo, com a tentativa de descaracterização de sua cultura, promovida pelas autoridades políticas do continente, envolvidas com um discurso modernizador, mas não inclusivo; se conseguem estabelecer uma ética de convivência que lhes permitem viver com as diferenças étnicas que aportam na ilha fugidas da guerra, não escapam à corrupção que domina o continente, e que pesa sobre eles nas situações mais corriqueiras, como a da comercialização de alimentos. Todas as situações de desrespeito, desequilíbrio e corrupção vivenciadas pelos ilhéus resultam de seu contato com o governo angolano. A elas, Noíto responde, sempre, com uma gargalhada.

É o que vemos, por exemplo, no episódio em que Noíto vai com Mateus ao continente comprar alimentos pela primeira vez. Ao chegar à Loja do Povo, Noíto não consegue comprar seus alimentos porque não tem cartão de despesa. Enquanto Mateus é atendido na Loja, Noíto pergunta ao atendente se ele poderia vender-lhe um cartão de despesa. O atendente, um negro, tratando-a de maneira ríspida por identificar nela a condição de migrante, informa-lhe que a Loja do Povo era um estabelecimento comercial criado pelo estado para subsidiar alimentos apenas para os pescadores locais. Sugere-lhe que, caso ela desejasse adquirir alimentos, deveria dirigir-se à comuna para conseguir um cartão de pescador. Noíto responde-lhe que seu marido não era pescador, mas carpinteiro, motivo pelo qual ela não poderia adquirir o cartão, pois não podia mentir sobre a profissão de Zacaria. O atendente, então, insultando-a, afirma que a estava ensinando a falsificar uma situação, ensinamento que ela recusa com veemência e a faz dirigir-se à Loja do Sr. Pinto, com quem tem o seguinte diálogo:

Olha meu filho. E posso-te tratar assim. Não és da minha cor mas eu, no maqui, aprendi muito que a cor é só a cor de cada um por fora. Tinha lá guerrilheiros da tua cor. Bons e maus, como os outros da minha cor. Agora eu sei que tu és um homem bom. Por isso te falei filho. Logo quando chegámos aqui ouvi dizer bem do teu coração. Que ajudavas o povo e que não és como esse ninga da Loja do Povo que me tratou mal, pior que numa cadela. (...)

Mas a maka qual é?

O meu marido é trabalhador. Concerta (sic) tudo de carpintaria e faz mesmo novo. Nós somos do mato, como falam aqui, mas também comemos. E gostamos muito de trabalhar. Então, meu filho, tens de aviar despesa.

Mas, porque é que não vão na comuna, com um esquema, para vos passarem um cartão de pescador?

Porque isso é mentira. O meu marido não é pescador. É carpinteiro. (...) Se andam a mentir nesses cartões do estado não é bom. Nem eu e o meu marido íamos engolir comida vendida com mentira. (...)

Só pela tua honestidade e sinceridade, vou-te fornecer abastecimento. (...)

(MONTEIRO, 1997, p. 128-129).

No diálogo entre Noíto e o Sr. Pinto vemos sua postura crítica em relação à corrupção, às diferenças étnicas e à falta de acolhimento, pelo governo, dos

deslocados de guerra. Sua reação final à situação, no entanto, surpreende pela firmeza que demonstra no enfrentamento das diferenças com que se depara:

Travava as lágrimas que se desprendiam em fio. Ria alto. “Sou mesmo burra. Não sou eu, é o meu coração. Há bocado estava-me a chorar de raiva e, agora que estou contente, está-me chorar também! Devia oferecer cerveja naquele do estado que ele mesmo nem deve conhecer na mãe que lhe deu. Pai nem digo. (...)” (MONTEIRO, 1997, p. 129).

Em Noíto, o riso e as lágrimas afloram juntos. Tal qual Demócrito (2001), que ri da insensatez humana de não levar uma vida certa e tranquila, ajustada àquilo que se é e ao que a natureza nos dá, Noíto ri da incapacidade do atendente da Loja do Povo perceber que os deslocados também fazem parte do povo angolano, independentemente de sua origem e de sua etnia; da situação política do país, que força a que os próprios angolanos incorporem a prática da corrupção como natural e, até mesmo, necessária para sua sobrevivência; mas também do fato de que sua percepção crítica sobre essa situação não lhe dá condições de modificá-la, ainda que ela opte por um comportamento diferente daquele estimulado pelos nativos. Por isso, em relação ao atendente da Loja do Povo, ela pensa que poderia “oferecer cerveja naquele do estado que ele mesmo nem deve conhecer na mãe que lhe deu”.

Essa reação da personagem aos acontecimentos que vivencia decorre da percepção profunda que tem do contexto angolano. Na ironia que permeia seu discurso, o governo sonhado durante a guerra pela independência não se concretiza e o país mergulha na guerra civil, na corrupção, na burocracia, na miséria generalizada da população, no lixo, na cólera e na malária. Consciente das limitações dos outros, mas também das suas, o riso de Noíto pode ser pensado como expressão de sua sensatez.

Discutindo o conceito de ironia, Duarte esclarece-nos sobre sua definição mais comum de figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que, para a estudiosa, implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Duarte chama a atenção para o fato de a ironia apresentar formas e funções diversificadas. Por isso, destaca pelo menos dois graus de evidência de ironia: um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo, caso da ironia *humoresque*, “em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo”. (DUARTE, 2006, p. 18).

Parece-nos que o riso de Noíto decorre dessa impossibilidade da personagem de estabelecer um sentido claro e definitivo para a realidade da guerra civil e de seu impacto sobre sua vida, como também sobre a vida das demais personagens da narrativa. Como nos ensina Lélia Parreira Duarte, “explica-se o riso pela sensação de superioridade do que ri, diante do risível, mas também pelo fato de que, não sendo imortal, o homem sabe que não o é.” (DUARTE, 2006, p. 9). Por isso, completa Duarte, “em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza”. (DUARTE, 2006, p. 51). Nesse caso, o sofrimento da personagem Noíto decorre de sua percepção de que a transformação do destino de Angola depende não só de as águas baixarem e surgir o istmo, mas de uma aceitação das inúmeras diferenças internas que o país abriga. Por isso, seu riso expõe as mazelas de um país em crise, mas sem o gosto amargo da imobilidade.

Ele encena a percepção do povo sobre a situação do país e sua esperança na possibilidade de interpenetração do mar no rio.

Falando ainda sobre a ironia *humoresque*, Duarte explica-nos que sua intenção não é dizer o oposto ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo. É, ao contrário, “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como um código evanescente e lugar de passagem”. (DUARTE, 2006, p. 31-32). Citando Vladimir Jankélévitch, a estudiosa nos informa que a ironia *humoresque* previne contra o desencanto com a arte de examinar superficialmente, sem se envolver com o fanatismo exclusivista. Pela recusa do envolvimento e do encantamento, continua a estudiosa,

a ironia *humoresque* será uma *gaieté* um pouco melancólica, inspirada na descoberta da pluralidade: nossos sentimentos e ideias devem renunciar à solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço com a multidão, preferindo a justiça à intimidade. (DUARTE, 2006, p. 33).

Essa atitude irônica é questionadora e pessimista, pois porta uma interrogação que arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática. No entanto, ela afirma que a essência do ser é o *devoir*, explorando com virtuosidade “a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo”. (DUARTE, 2006, p. 34).

A ironia *humoresque* caracteriza as personagens vavó Xíxi, de Luandino Vieira, e Noíto, de Manuel Rui Monteiro. Em ambas encontramos uma percepção de que o ser humano tem motivações internas que justificam as suas reações diante da multifacetada realidade. Elas são criadas por narradores irônicos, que buscam leitores que não sejam passivos, mas atentos e participantes, capazes de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto pode apresentar armadilhas e jogos de sentidos dos quais ele deverá participar. Nessa perspectiva, o riso de Vavó Xíxi e Noíto apareceria como possibilidade de elaboração de um discurso que espelha uma Angola que precisa mergulhar em si mesma para descobrir-se e vislumbrar uma possibilidade de lidar com as alternâncias que sua própria história lhe impõe.

Referências

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

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

MONTEIRO, Manuel Rui. *Rioseco*. Lisboa: Edições Cotovia Ltda., 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

VIEIRA, Pe. Antônio. *As lágrimas de Heráclito*. Texto original italiano do padre Antônio Vieira com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos, introdução e notas de Sonia N. Salomão. São Paulo: Editora 34, 2001.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

* Terezinha Taborda Moreira é Professora Adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Pesquisadora CNPq-Nível 2. Este trabalho é parte das reflexões desenvolvidas no âmbito do Projeto de Pesquisa “Linguagem e trauma na escrita literária angolana”, com o apoio do CNPq. E-mail: taborda@pucminas.br.