

ENTRE O POÉTICO, A INFÂNCIA E A (NOVA) UTOPIA: O RISO

BETWEEN THE POETIC, CHILDHOOD AND THE (NEW) UTOPIA: LAUGHTER

Elisangela Silva Heringer¹

RESUMO

Este artigo propõe analisar a presença do riso e de seus mecanismos, tais como o jogo irônico, a comicidade e o humor, cultivados sobretudo por personagens marginais, dos quais se destacam as crianças, na obra **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009), de Ondjaki. Através da observância dessa recorrência temática, na obra, objetiva-se perceber como o riso configura-se como um elemento de desnudamento de questões problemáticas no ambiente distópico do pós-independência do mesmo modo que se constitui como instrumento para a manutenção da utopia e do sonho. O percurso analítico percorre bases teóricas sobre o risível e seus mecanismos, a partir das teorias de Verena Alberti, Wladimir Propp e Henri Bergson associados a outros pesquisadores do tema, e como elas se associam com a ideia de leveza, defendida por Ítalo Calvino, e com o otimismo que é observada na produção literária do autor angolano.

PALAVRAS-CHAVE: Riso. Infância. Utopia. Leveza.

ABSTRACT

This article proposes to analyze the presence of laughter and its mechanisms, such as ironic play, comedy and humor, cultivated mainly by marginal characters, of which children stand out, in the narrative **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009), by Ondjaki. Through observing this thematic recurrence in the narrative, the objective is to understand how laughter is configured as an element of undressing problematic issues in the post-independence dystopian environment, in the same way that it is constituted as an instrument for the maintenance of utopia and dream. The analytical path covers theoretical bases on the laughable and its mechanisms, based on the theories of Verena Alberti, Wladimir Propp and Henri Bergson associated with other researchers on the subject, and how they are associated with the idea of lightness, defended by Italo Calvino, and with the optimism that is observed in the literary production of the Angolan author.

KEYWORDS: Laughter. Childhood. Utopia. Lightness.

SOBRE RISO E ESCRITA

Um breve olhar para o passado angolano expõe períodos extensos de exploração e décadas de conflitos armados, oriundos de diferentes motivações. Como deslocar esse olhar para o presente e visualizar um futuro que não pareça ser a continuidade do observado no passado? Como encarar o cotidiano e perceber nele as marcas desses tempos dolorosos e não ser conduzido à desesperança? Que postura ter diante de um mundo em que o sonho parece ser proibido ou no qual não há espaço para a sua concretização? Que papel desempenha a linguagem no (re)encantamento e no reposicionamento do sujeito e do mundo nas obras literárias? Percorrer a obra do escritor Ondjaki é perceber uma recorrência temática que aponta para a infância e para o riso como possibilidades de responder a essas questões e garantir a premissa de uma escrita otimista circunscrita ao autor.

Torna-se clara a percepção de que o risível, enquanto estratégia literária, figura como fio condutor, tanto da exposição como da análise das estruturas econômicas, políticas, sociais ou culturais, o que representa uma forma de desestabilização de “certezas” incipientes ou “verdades” cristalizadas na sociedade. Essa marca desestabilizadora do riso nas malhas ficcionais é destacada por Maria Teresa Salgado (2003), ao defender que a

presença do cômico nas literaturas africanas de língua portuguesa expressa, em primeiro lugar, as contradições das sociedades colonizadas. Registro e crítica da alienação atinge o ser humano, sátira dos símbolos da opressão e das ideologias dominantes, cura temporária, eco para novas histórias, riso irônico e paródico que recria a língua portuguesa, movimento de problematização entre o individual e o coletivo, expressão da cultura popular, é arma de libertação, ostentando a gargalhada e o sofrimento, acenando contra todas as “verdades” estáticas que ameaçam paralisar a sociedade. (Salgado, 2003, p. 134)

O riso é um mecanismo “para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena” (Alberti, 2002, p.12) e destaca-se também pelo seu valor utópico. Desse modo, a força emanada do riso se torna uma espécie de energia vital, pela qual a esperança se renova mesmo em face do jogo tenso estabelecido entre utopia e distopia, entre encanto e desencanto, propondo-se como uma forma de resistência ao cotidiano de um tempo fissurado.

A utilização das estratégias risíveis, como manifestação artística ou posicionamento individual ou coletivo, pode significar também um ato de rebeldia, que, ficcionalmente, transmuta-se em personagens cômicas ou se manifesta em uma linguagem que não se fixa nos limites da representação dura e crua do real, mas se vale da fantasia, da esperança e do riso para tornar-se mais palatável, sem perder a potência crítica, como observado na obra de Ondjaki, **Avódezanove e o segredo do soviético** (2009).

O posicionamento do autor frente ao mundo, nessa obra — e que também se pode ler em outras —, não era de apatia ou de negação, muito menos do desejo de exacerbar as dores vividas. O caminho escolhido, ética e esteticamente, foi outro: o do otimismo. O escritor moçambicano Mia Couto, no ensaio “Que África escreve o autor africano?”, presente em **Pensatempos** (2005), afirma que “[o] escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento” (Couto, 2005, p. 63). Essa premissa se efetiva na obra de Ondjaki, na qual se verifica o germinar do sentimento da esperança e do encanto, efetivados pelos e nos personagens e ainda pelas estratégias fomentadoras do riso empregadas.

Observa-se no uso do risível apresentado em **Avódezanove e o segredo do soviético** a necessidade da inserção da leveza como forma de problematizar a nação, sem a anulação do espírito crítico e contestador do presente, no qual a corrosão da utopia se mostra intensa. Tal leveza passa pela tessitura das palavras, que unem as imagens representativas do peso do vivido, e pelo humor como estratégia retórica presente na ficção. Como resultados alcançados, encontra-se uma sutileza no narrado que substitui a brutalidade pela fantasia e pela alegria que irrompe no registro textual.

ENTRE PERSEU E MEDUSA: A LEVEZA DO HUMOR EM FACE AO PESADUME DO MUNDO

A explosão que inicia **Avódezanove e o segredo do soviético** revela-se como uma das chaves de leitura da desconstrução empreendida na escrita do autor, elaborada em uma linguagem com forte apelo sinestésico e plástico. Longe de ser uma referência à guerra, esta explosão, contrariamente ao que ocorre em conflitos, proporciona uma festa de cores e de sons, que, em vez de lágrimas ou dores, causa alegria e encantamento, pois era “afinal uma explosão bonita de ser demorada nos ruídos das cores lindas que nossos olhos olharam para nunca mais esquecer” (Ondjaki, 2009, p. 7). A experiência

visual, pois, transforma uma cena corriqueira (aqui considerando o cenário das batalhas vividas, ao longo de várias décadas, pela população angolana) em outra que traz, para além da beleza da festa colorida, uma história de reposicionamento do sujeito frente aos acontecimentos do seu espaço e de revitalização do sentido do sonho e da esperança. Nesse ínterim, o risível pode expor, portanto, o avesso do tecido social e as suas dobras obscuras. Rindo, acessam-se os meandros ocultados não somente pela realidade, mas pela razão limitada intencionalmente por um jogo de poder e de ideologias vigentes e operantes na sociedade.

No viés da retomada da desconstrução e da revitalização de antigos ideais, a imagem inicial aponta para o tensionamento entre peso e leveza mediado pelo sentido irônico que o explodir assume. A explosão de um artefato de cimento, de arame e concreto — símbolo de solidez e brutalidade — transforma-o em “poeira cinzenta” (Ondjaki, 2009, p. 8) — ícone da instabilidade e da fluidez. A destruição do sólido e a sua substituição por elementos fluídos permite aproximá-la de construções imagéticas sem peso, o que reforça o diálogo que se pretende estabelecer com a proposta concebida por Ítalo Calvino em **Seis propostas para o próximo milênio** (2012).

O “olhar inexorável da Medusa” (Calvino, 2012, p.16) a que o crítico se refere permite uma comparação com a própria situação histórica e política angolana. Diante da situação distópica vivida com a guerra civil e com a dificuldade de se levar à frente os ideais libertários, os sonhos, a fantasia e a esperança no futuro pareciam condenados à transmutação em rocha diante de tamanha paralisia ameaçadora da evolução da nação.

No entanto, o próprio Calvino não se atém à fatalidade e/ou à inevitabilidade da petrificação das experiências literárias colhidas no mundo empírico. A Medusa não era imortal e nem o seu legado eterno, visto que Perseu consegue livrar a si e ao mundo da condenação iminente representada pela horrenda figura feminina. Permanecendo suspenso, voando sobre sapatos alados, distante da brutalidade do olhar petrificador do ser monstruoso e ciente da necessidade de não volver seu olhar para ela, o herói, através do reflexo de seu escudo, consegue combatê-la e exterminá-la. O que fica sugerido é que as personagens marginais da obra de Ondjaki pareciam estar cientes da necessidade de não embrutecer o seu olhar pela observação direta da sociedade, ou melhor, das suas estruturas estagnadas.

Para combater os elementos que embrutecem o cotidiano e a própria linguagem é preciso observar a realidade sob outro prisma: o da sutileza e o do modo indireto de ver as coisas, não apenas pelas imagens oferecidas pelo sentido da visão, mas pela capacidade de filtrar o visto e dar-lhe outra significação, menos embrutecida. O poeta, a partir da manipulação das palavras e da composição de imagens, transforma-as em pontes e transporta para um universo menos caótico os elementos do real empírico.

Talvez seja neste momento, pela capacidade de se considerar o mundo sob outra ótica, mais poética e lírica, elevada e fluida, que Calvino propõe uma comparação de que nos apropriaremos para pensar o trabalho do poeta com a figura mitológica, ao afirmar que “Sou tentado de repente a

encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo” (Calvino, 2012, p. 16) Nesse sentido, em consonância com a relação sugerida entre Perseu e o poeta, entende-se a escrita de Ondjaki como uma prosa poética em que os índices da leveza se fazem presentes de duas formas: pela escolha vocabular ligada ao universo do leve, do fluido e do instável e, também, pela própria escolha do riso como forma de retirar o peso da linguagem que é utilizada para falar de um momento em que a dor, a violência e as fraturas no sonho uno da nação mostram-se operantes.

Para o teórico italiano, “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (Calvino, 2012, p. 22). Considera-se que a opção por manter o riso como elemento presente nas narrativas protagonizadas pelos meninos, a saber **Bom dia Camaradas** (2006), **Os da minha rua** (2007), **A bicicleta que tinha bigodes** (2012) e **O livro do desmembramento** (2022), está ligada ao processo de busca dessa marca nas produções de Ondjaki e sendo, por isso, usada como uma estratégia de reação às formas de violência e de opressão que ainda assombravam a nação e impunham peso ao viver. As referências à guerra ou à problemática social vivida perdem o peso através do humor e da construção de personagens como AvóAgnette, AvóCatarina, EspumaDoMar e do próprio menino narrador, que caminha com os sapatos de Perseu em um terreno embrutecido pelos acontecimentos históricos.

A leveza que se percebe na obra é, também, a que escapa à rigidez da língua. O trabalho poético com as palavras, carregando-as de fantasias e de possibilidades, retira o peso tanto dos vocábulos e do jogo entre significante e significado como das situações que descrevem. A escolha vocabular, que mistura a realidade e a fantasia, passa pelo filtro imagético da criança, que retira a amargura do narrado e que instaura novos valores semânticos que se projetam discursivamente. Isso fica exposto, dentre muitas situações no texto, quando a família do menino-narrador fica sabendo da operação da Avódezanove e a cena é suavizada pela burla, pela brincadeira e pela reprodução da língua hispânica, mesmo que, por trás dessa brincadeira, a simbologia e a presença de elementos reais — e, portanto, cruéis como a guerra — façam-se notáveis. A possibilidade de brincar com a sonoridade de “gangrenada”, remetendo-a ao termo “granada”, marca tanto a presença desse elemento no cotidiano como a necessidade de torná-lo mais leve. O trabalho linguístico que tira peso e agrega novos valores aos termos se evidencia ainda quando o médico cubano conta à AvóAgnette que ela precisa fazer a cirurgia de retirada do dedo do pé. O episódio mescla tons de humor e de brincadeira:

— Usted tiene una herida que está... Como decir, gangrenada.

— Ele disse que a ferida da Avó parece uma granada.

— No, no, hijo, “gangrenada” es un término técnico,

— Mas que granada é só um termo técnico, quer dizer, não deve explodir.

(Ondjaki, 2009, p. 62)

Para o teórico Wladimir Propp, a “língua se constitui um arsenal muito rico de instrumento de comicidade” (Propp, 1982, p. 119), o que conduz à reflexão sobre o uso da palavra, dentro da realidade das nações africanas de língua portuguesa, como forma de combate e de luta contra estruturas opressoras, lembrando o papel da própria literatura com a construção do Estado-nação. Ou seja, o riso está ligado, como elemento potencializador, à força que emana das palavras no universo africano referido.

As estratégias de leveza tinham como alvo, por assim dizer, a presença constante da guerra. Retirada da vivência empírica ou da memória compartilhada, esta é constantemente reelaborada por meio dos ditos risíveis de Avó Catarina ou nas burlas infantis ou ainda na (re)apropriação semântica e contextual dos termos ligados ao campo dos semas do universo bélico. A organização e as táticas usadas pelo narrador e seus amigos para destruírem a obra do mausoléu são claros exemplos dessa apropriação de elementos factuais em construções risíveis.

Destarte, unindo a leveza ao imaginativo como vias de mão dupla, a narrativa aponta não apenas para processos de deslocamentos do ato narrativo com relação à inserção da criança e do riso em ambientes caóticos, mas também para os próprios sujeitos que se projetam na ficção, diante de um mundo que, por mais instável e fraturado que esteja, oferece matéria-prima para a sua reelaboração, conforme delega Henri Bergson:

Para compreender o riso é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será convém dizer desde já — a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (Bergson, 2004, p.6).

Por fim, de volta à pergunta de Ítalo Calvino, na conferência sobre a visibilidade: “De onde provêm as imagens que ‘chovem’ na fantasia?” (Calvino, 2012, p.102), é possível pensar que elas se originam no resgate da utopia e na manutenção da capacidade de continuar sonhando.

A COMICIDADE MARGINAL: CRIANÇAS, LOUCO E VELHOS — DE RISO E DE UTOPIAS

O riso é uma ação do tempo presente em diálogo com o passado e o futuro. A relação do tempo vivido com uma escrita composta com fios risíveis é marcada por dois prefixos: o rever e o prever. Se um está ligado ao movimento de ver de novo, o outro está como necessidade de ver além. Esses dois movimentos associam-se à utopia e se coadunam com a própria essência do riso que, segundo a ensaísta Maria Theresa Abelha Alves, nos

momentos em que o ser humano assume seu sentido crítico pelo riso, pela comicidade, ele se torna utópico, visto que vai projetar para o futuro os dinamismos e anseios da sua época, porque passa a conceber o presente, isto é, a ordem

constituída, como limitação. O riso é a forma de o homem, eterno contestador, projetar o futuro, rompendo as barreiras que o aprisionam à ordem, às instituições, ao estático. Ao rir do presente, está repensando seu contexto, a sua topia. (Alves, 2002, p. 10)

O futuro é projetado no desejo utópico; é a crença no amanhã que fomenta as práticas e tomadas de posições que alimentam os sonhos em que se desenvolvem as ideias e os valores que se contrapõem ao presente e ao passado. Para a mesma pesquisadora brasileira, a atitude utópica é uma atitude ética: “resultado do compromisso moral do homem com o *vir-a-ser*” (Alves, 2002, p. 18). Em consonância com essa ideia, o professor Russell Jacoby sustenta que a utopia não seria só “uma visão de uma sociedade futura, mas [refere-se] a uma visão pura e simples, uma capacidade (...) para enxergar a realidade e suas possibilidades” (Jacoby, 2001, p. 141).

A afinidade entre comicidade e utopia residiria exatamente no fato de os mecanismos do risível recusarem os valores degradados da sociedade, o que, na obra de Ondjaki, é percebido, sobretudo, por três grupos narrativos: as avós, as crianças e o EspumaDoMar. Esses personagens são tomados como elementos marginais dentro de um sistema que privilegia, para os dois últimos, um padrão de racionalismo que exclui diferentes formas de vivenciar e enunciar uma realidade. Desta forma, os meninos, as velhas e o dito louco — personagens marginais dentro do pensamento racional branco europeu — vão, na margem que ocupam, devorando o centro, expondo a situação sociopolítica, assim como as relações de poder estabelecidas.

Nas malhas textuais, a relação entre as avós e os meninos se pauta por situações nas quais a comicidade aponta para diferentes vieses, possibilitando leituras múltiplas e complementares à realidade textual. A AvóAgnette está mais ligada a um riso cotidiano, calcada em suas relações com a menina-criada Madalena e com o soviético Bilhardov. Não fala de morte e mostra-se atenta para a educação dos netos e para a manutenção da tradição. Já AvóCatarina apresenta um riso mais crítico, que, por vezes, se vale das arestas irônicas para falar, não de pessoas individuais, mas da própria nação. Enigmática e espectral, ancorada ao passado por meio do jogo irônico e da burla, expõe criticamente a situação de guerra em que a nação ainda vive. Ela é aquela que, por seu clima de mistérios, de ausências e do seu eterno luto, não permite que a guerra caia no esquecimento ou que seja tomada como uma prática comum e aceitável. A personagem, transitando entre os espaços dos mortos e dos vivos, tece comentários sobre a morte, que ora se dão de maneira bem realista, ora marcada pelo riso crítico e pelo humor mais “escrachado”, expondo a sua visão da morte e da guerra. O momento da enunciação destas falas muitas vezes se dá com a família reunida e com os netos presentes, remetendo-nos a um resgate da prática ritualística da transmissão de conhecimento. No entanto, a temática bélica é minimizada por um riso de brincadeira e de jocosidade, sem rasurar a criticidade proposta pelo risível.

Um vento soprado apagou a lamparina com azeite e os olhos ainda demoraram a conseguir entender o escuro. Só que bateram à porta lá em baixo. (...)

— Madalena, vai ver quem é.

— Avó?

— Avó, quê? Não entendes? Vai lá abaixo e vê quem é que bateu à porta?

Bateram de novo, mais forte.

— A morte bate sempre forte, eu que o diga — a Avó Catarina começou a rir. (...)

A Madalena fazia força e segurava na porta para tentar não sair. Tudo muito silencioso, parecia combate de formigas. (...)

— A morte não gosta de esperar à chuva — a Avó Catarina ria (Ondjaki, 2009, p. 22-3).

O que se percebe é que tanto o peso das mortes como a constância da presença do camarada soviético relembram, a todo momento, os rumos da revolução desejada, mas que acabou por instaurar, naquele espaço, uma situação de inquietude e de desmandos. Como representante de um passado no qual a luta representava a liberdade, caberia à senhora ou a amargura do fracasso — sob alguns aspectos — da empreitada revolucionária, ou a tentativa de, pelo humor e pela ironia, alimentar o desejo utópico nos mais novos, seus netos.

Henri Bergson, em **O riso: ensaio sobre a significação da comichade** (2004), afirma que a pessoa pode ser cômica, sendo que ela mesma “fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião” (Bergson, 2004, p. 8) para fomentar o riso. A comichade que emana da personagem Bilhardov assume, destarte, os contornos da caricatura. A imagem construída do russo que, mesmo nos trópicos, mantinha a sua indumentária e os traços culturais da sua população, nos remete à noção de intruso e de deslocado. Essa espécie de máscara que se opõe ao mundo real, pelo jogo do contraste, faz dele uma personagem marcada por traços risíveis, conforme se observa no narrado:

Lá na terra do Camarada Botardov deve mesmo fazer muito frio porque ele tinha esse mau hábito de andar sempre com um casaco grande e quente que lhe aumentava a catanga de um modo que se o vento soprasse virado para cá, uma pessoa sempre sabia que o Botardov estava quase a chegar. (Ondjaki, 2009, p. 24)

No entanto, não é apenas a sua caracterização física que fomenta cenas cômicas. A língua é elemento não somente que fomenta a confusão do entendimento e alimenta momentos risíveis, mas que serve, sobretudo, para reforçar críticas à presença de estrangeiros em terras angolanas, estrangeiros que a continuam ditando regras e a alterarem as estruturas fragmentadas já existentes. A presença repudiada do camarada faz dele o representante da imposição e da arbitrariedade que o “outro” impunha sobre a população local.

— Botardov!...Vá lavá sovacov!... Ahahah!

(...)

— Botardooov!!! — o 3,14 gritava com as mãos a fazerem de megafone, o EspumaDoMar rebojava a rir na areia, o camarada VendedorDeGasolina já dava gargalhadas. — Botardooov, não gostamos de catingov...Vá lavá sovacov! (Ondjaki, 2009, p.112).

O fato de as crianças não aceitarem a figura do soviético faz recair sobre a personagem o sentido da inadequação, que por si só alimenta o riso. No entanto, de acordo com a teoria bergsoniana, o riso marca “uma imperfeição individual ou coletiva que exige uma correção imediata. O riso é essa correção” (Bergson, 2004, p. 65). A figura ridicularizada do russo assume um sentido coletivo e, dentro de uma leitura mais ampla, aponta para um elemento que desestabiliza a unidade do bairro. Mais do que isso, Bilhardov, mesmo que no final da narrativa se mostre contrário aos projetos de demolição das casas do bairro, é um representante de forças opressivas que atuava na nação.

Tem razão Vladimir Propp, quando em **Comicidade e riso** (1982), afirma que “o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua” (Propp, 1982, p. 174). Somente por meio do questionamento do espaço circundante e da sua participação ou não neste espaço é que o homem é impelido a se posicionar diante dos problemas apresentados no seio social, seja por meio da afronta direta ou por estratégias propiciadas pelo risível, que fomenta os jogos de enganações e de revelações de si e do mundo.

Nesse sentido, a percepção da fissura que existe entre povo e governo se torna igualmente visível e risível, uma vez que, em um bairro marcado por privações, o investimento em uma obra que se mostrava inútil e ameaçadora soava, no mínimo, irônico. Por via da ironia observada na construção textual, percebe-se o valor do riso como instrumento desarticulador das estruturas operantes, revelando a oposição entre os governantes e a sociedade. A mesma voz enunciativa que já tinha constatado, em **Bom dia camarada** (2006), que “num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo” (Ondjaki, 2006, p.28.), agora relata:

O 3,14 até me disse uma vez que eles deviam usar o foguetão do Mausoléu, que era tão alto, para apanhar esses raios e depois ligar diretamente com os postes da PraiaDoBispo, assim nunca íamos ter problemas de falta de luz, mas disseram que isso não era possível, e talvez estragasse o aspecto embalsamado do camarada presidente Agostinho Neto. (Ondjaki, 2009, p.20)

Um sentido libertador une as crianças e o personagem EspumaDoMar na empreitada de construir o sonho de manter o bairro imune da destruição cada dia mais próxima e de garanti-lo assim como espaço de libertação e de justiça, o que para se fazer real implicaria na destruição da obra. Essa personagem carrega a comicidade e o inusitado na sua constituição. Ele é dono, como a AvóCatarina, de um discurso “permitido” pela visão que a sociedade tem dele e, por isso, age e fala com despudor, rompendo tanto com o silenciamento como com as proibições impostas à população,

materializada, por exemplo, na aventura de se banhar em áreas proibidas. Brincando com a língua, ele subverte o poder dominante, numa roupagem moderna da figura do bufão. Quando os comandos superiores chegaram para consolidar a etapa final da construção da obra, a personagem joga com o poder representado por ele por meio da exposição do seu contrário: “— Lá más alta intancia del poder acaba de chegar — o EspumaDoMar bateu continência com a mão esquerda, de certeza que era para gozar com eles” (Ondjaki, 2009, p.135). A ordem hierárquica determina que a continência seja prestada com o uso da mão direita e, ao se infringir a determinação, manifesta-se o gesto subversivo e irônico. Ou como defende Maria Thereza Abelha Alves,

como ferramenta desalienante, como arma de conscientização, pois enquanto o homem ri de suas prisões prepara-se para libertar-se delas. (...) O riso é representante da insubmissão a tal mundo. (...) O humor é a expressão de uma recusa da que decorre uma afirmação da liberdade do homem e do seu não-conformismo. (...). É hora de o riso instaurar uma utopia. (Alves, 2002, p. 124)

A imagem de EspumaDoMar assume a feição paródica da figura do bufão, que era, no contexto da Idade Média, um ser limiar que vivia na interseção entre a vida cotidiana e as manifestações carnavalescas. Cumprindo o papel do risível que lhe era imputado, promovia a degradação das formas de poder operantes na sociedade. A blasfêmia, a paródia e o espírito revelador faziam parte da constituição deste tipo que assumia essas características não apenas no Carnaval, mas em todas as instâncias da realidade e do cotidiano. Ser um bufão era assumir uma ideologia. Esse “bobo da corte” tinha permissão para olhar o mundo de forma própria, o que garantia a essa personagem uma fala, também autorizada, que denunciava o que captava e o que entendia do mundo, por isso encarna “uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal (Bakhtin, 2010, p.7). Na narrativa, EspumaDoMar assume essas duas faces: ora vê e narra o mundo de modo crítico: “Cuidado, mais-velho, o mar está cheio de águas salgadas — gritou o EspumaDoMar — são lágrimas dos que já morreram recentemente” (Ondjaki, 2009, p. 14), ora é revestido pelo viés da fantasia: “É que o EspumaDoMar parece um pássaro que vai levantar voo” (Ondjaki, 2009, p.98).

O universo fantasioso em que se transforma a PraiaDoBispo permite que AvóCatarina, os meninos e EspumaDoMar manifestem toda a crítica ao sistema político e social implantado no pós-75, pela união dos fios da seriedade, do riso, da brincadeira e do factual. O risível que esses personagens propiciam, na narrativa de Ondjaki, a função vivificadora, visto que, conforme sustenta Vladimir Propp, em **Comichidade e riso**: “o riso eleva a capacidade de viver e as forças vitais” (Propp, 1982, p. 165). Para justificar a sua visão, o teórico resgata, na mitologia, a raiz da sua postulação. Baseando-se no mito de Perséfone e de Hades, destaca que Deméter, deusa da fertilidade, quando não encontra mais a filha, sequestrada pelo deus do reino dos mortos, fecha-se em dor e não ri mais. A consequência desse ato foi não crescerem mais na terra ervas e cereais, situação que só se modifica quando a deusa volta a rir, fazendo com que a terra reviva e a primavera retornem. Ora, a condenação

do bairro a uma morte simbólica, o término da obra para guardar os restos mortais do presidente Agostinho Neto, só é revogada com o fim desta, de modo que, conseqüentemente, como expressão de alívio e de comemoração do renascimento, um riso coletivo ecoa por ar e água:

nós estávamos lá, a tirar a roupa, a rir, a gritar chamando pelo EspumaDoMar que não veio, a preparar os corpos para mergulhar, as bocas para sorrirem e as gargantas para gritar, como fazíamos às vezes, debaixo de água, a rir de contentes, nessas vozes molhadas de gritos nenhuns e brincadeira inventada (Ondjaki, 2009, p. 172-173)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A explosão do Mausoléu, como um *big bang* do riso e da vida, marca a suspensão da dor, do desalojamento e da perda. A liberdade conquistada tem a sua metaforização na imagem dos pássaros libertados por EspumaDoMar — antes aprisionados entre concretos e na escuridão. O sentido de “ser livre”, expresso na personagem que quase voa, que não se prende às normas nem da língua e nem das formas de poder operantes, simboliza o próprio povo angolano, que se deseja ver livre dos grilhões dos conflitos e do neocolonialismo que o impedem de exercer com propriedade o direito à liberdade em parte conquistada com a independência.

O riso irônico e doloroso é suspenso pelo lirismo que evoca as ondas do mar como ícone de liberdade no final da narrativa. Em **Avódezanove e o segredo do soviético**, o discurso infantil também assume a suspensão da dor e convoca o mar como o espaço em que ser livre não é um desejo, mas uma condição essencial para a existência harmônica: “saltamos as conchas e os buracos dos caranguejos que fugiram assustados conosco em busca de sentir a água salgada nos nossos corpos ansiosos da espuma branca no mar escuro àquela hora de festas e risos” (Ondjaki, 2009, p. 173).

O mesmo riso que expõe as feridas se transmuta na arma com a qual se combatem os causadores das lesões no corpo social, e, da mesma forma, ironicamente, representa o seu bálsamo, o remédio. Uma vez sendo uma estratégia de promoção da leveza, sem perder a criticidade, os mecanismos do risível atuam como suporte para a utopia e para a força vital, tão necessário para revelar e superar os dramas vividos pela nação e garantir “os populares a rirem” (Ondjaki, 2009, p.171) e tudo o que de luta e de futuro isso possa significar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Antropologia Social).

ALVES, Maria Theresa Abelha. **Gil Vicente sobre o signo da derrisão**. Feira de Santana: UEFS, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5ª ed. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. “Que África escreve o autor africano?” *in*:_____. **Pensamentos**: artigo de opinião. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. p.59-63.

HERINGER, Elisangela Silva. **Meninos que lutam com risos**: uma leitura de “Quem me dera se onda, de Manuel Rui, e de Avódezanove e o segredo do soviético, de Ondjaki”. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia**: cultura e política na era da apatia. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornori Bernardini. São Paulo: Ática, 1982. (Série Fundamentos).

ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (Coleção Ponta de Lança).

ONDJAKI. **Avódezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ONDJAKI. **A bicicleta que tinha bigodes**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

ONDJAKI. **O livro do deslembamento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

SALGADO, Maria Teresa. **A presença do cômico na ficção angolana contemporânea**: a tarefa de conciliar o inconciliável. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1997. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Vernáculas, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1977.

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

Recebido para avaliação em 13/05/2024.

Aprovado para publicação em 10/06/2024.

NOTAS

1 Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Concluiu seu mestrado em Estudos Literários, na subárea de Literatura Portuguesa e Literaturas africanas de Língua Portuguesa também pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora da rede pública e particular de ensino de Nova Friburgo.