

“A MORTE É UMA CONVENÇÃO”: ASSOMBRAMENTO E SÁTIRA NO CONTO “DE UM COMBA”, DE MANUEL RUI

“A MORTE É UMA CONVENÇÃO”: DREAD AND SATIRE IN MANUEL RUI’S SHORT STORY “DE UM COMBA”

Julia Pinheiro Gomes¹

Resumo: Neste artigo, analisamos o conto “De um Comba”, presente no livro *I Morto & os Vivos*, do escritor angolano contemporâneo Manuel Rui. Para tanto, iniciamos com o levantamento de algumas questões que perpassam a obra do autor. Evidenciamos, então, a intensa oralidade – incluindo aí palavras de origem africana – que Rui traz para os seus textos, inclusive no conto aqui discutido. Depois, aproximando-nos de “De um Comba”, propomos uma leitura baseada em duas perspectivas: “assombramento” e “sátira”.

Palavras-chave: Manuel Rui. “De um Comba”. Assombramento. Sátira.

Abstract: In this article, we analyse Manuel Rui’s short story “De um Comba” from the book *I Morto & os Vivos*. Therefore, we begin by mapping some issues present in the work of the contemporary Angolan author. We emphasized then the intense orality – including African words – that Rui brings to his texts, including the one discussed here. Afterwards, we look closer at “De um Comba”, proposing a reading based on two perspectives: “dread” and “satire”.

Keywords: Manuel Rui. “De um Comba”. Dread. Satire.

Introdução

Manuel Rui, como aponta Manuel Ferreira (1987) em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, é daqueles autores de difícil classificação. Poeta, contista, romancista, o conjunto da sua obra é vasto e, antes de tudo, “inclinado para o aproveitamento de temas e circunstâncias sociais, por vezes, colado aos acontecimentos da pré e da pós independência nacional” (FERREIRA, 1987, p. 158). Além disso, notamos em Rui um trabalho com a linguagem (em textos dos mais variados gêneros, aliás), deixando clara sua preocupação em criar um português mais angolano, mais próximo de sua vivência.

Neste trabalho, analisaremos o conto “De um Comba” presente no livro *I Morto & os Vivos*, que, na nossa visão, apresenta com maestria a obra do ficcionista. Deste modo, sem deixar de levar em consideração o percurso literário do autor angolano, buscaremos explicitar, sobretudo, as relações entre sátira e assombramento lá presentes. Para tanto, partiremos das discussões realizadas no curso de pós-graduação “De Sombras, Afetos e Assombrações: releituras da história pela ficção contemporânea de Angola e Moçambique”, ministrado pelos

¹ Doutoranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa CNPq. E-mail: ju_pgomes@hotmail.com

professores Carmen Tindó Secco e Nazir Can ao longo do primeiro semestre de 2016, no Programa de Pós-Graduação de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de modo a pôr em evidência a forma como Manuel Rui constrói um texto repleto de “humor ácido” e “ironia debochada”, como sugere a contracapa da edição angolana da obra, refletindo criticamente sobre a situação de seu país no contexto pós-independência.

2. Algumas questões da obra de Manuel Rui

Publicado pela primeira vez em 1992, pela União dos Escritores Angolanos, a coletânea *1 Morto & os Vivos* reúne três contos: “De um Comba”, “O Rei dos Papagaios” e “A Grade”. Há ainda duas edições portuguesas da Cotovia, que saíram em 1993 e em 1999. Antes de mais nada, cabe assinalar que o livro angolano possui ilustrações (sem autoria definida) para cada conto, que foram suprimidas na versão europeia. Esta segunda, por sua vez, conta, ao final, com um glossário, que visa aclarar aquelas palavras de variadas origens africanas empregadas por Manuel Rui.

Neste ponto, é importante colocar em questão a presença do glossário nas edições da Cotovia, uma vez que, como já indicado, o ficcionista busca propositalmente *kazukutar*, ou seja, criar desordem, caos no idioma oficial de seu país – apenas uma das diversas heranças dos tempos coloniais. Carmen Tindó Secco, refletindo sobre o conto “O Relógio”, do livro *Sim, camarada!*, no ensaio “Manuel Rui: uma teorização do narrar”, explica que o autor inclui no seu texto, predominantemente em português europeu, “expressões orais das línguas africanas locais” (SECCO, 2008, p. 43), abrindo passagem para “uma linguagem literária angolana, alargada pelo uso da língua portuguesa mesclada com signos representativos de diferentes oralidades existentes em Angola” (SECCO, 2008, p. 43-44).

No célebre discurso “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, proferido por Manuel Rui no Encontro Perfil da Literatura Negra, realizado em São Paulo no ano de 1985, compreendemos o *modus operandi* criativo do autor. Ainda que sua forma de expressão seja, antes de tudo, a escrita, é perceptível a preocupação em trazer a linguagem oral aos seus textos, tendo em vista o *status* ritualístico que ela tem nas culturas africanas:

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. (RUI, 1985)

Mais do que isso, conforme explicitado por Secco (2008), Rui se apodera da linguagem do colonizador – que também é sua, afinal –, transformando-a e, talvez, propondo um movimento inverso, ao colonizá-la com sua própria (e rica) cultura:

Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. ‘Nós mesmos’. Assim reforço a identidade com a literatura. (RUI, 1985)

Partindo desta perspectiva, é pertinente salientar que “De um Comba” é um texto que, mais do que incluir palavras e expressões de línguas locais, traz uma intensa oralidade, remetendo para a ancestral arte dos *griots* africanos, responsáveis por preservar as tradições através da contação de histórias. O narrador do conto, em terceira pessoa, tem, por conseguinte, um papel central, pois “como bom observador e realista, caracteriza as personagens com variada notação de pormenores, pintando quadros de gentes, o leitor viaja por um mundo de cor e sons” (OLIVEIRA, 2008, p. 91). Sobre esse aspecto de sua narrativa, Manuel Rui elucida em entrevista a Marta de Oliveira: “[...] eu tento aproximar-me cada vez mais das estruturas da fala! Aquilo que pretendo é que quem me esteja a ler estabeleça a sua relação com o texto, que seja iludida, sentindo que alguém lhe está a contar uma história” (RUI, 2006 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 168). De todo modo, é relevante esclarecer que, embora tal narrador seja onisciente, o ficcionista constrói um conto marcadamente dialogado, repleto de discurso direto, com poucos trechos de narração. Notamos, então, que os personagens deixam clara sua personalidade e o meio cultural de onde são oriundos por meio de suas falas.

Antes, no entanto, de nos aprofundarmos no mundo de personagens criados por Manuel Rui no conto em questão, é válido distinguir outra característica definidora da obra do autor que também está nitidamente presente em “De um Comba”, isto é, o humor. Traço distintivo da literatura angolana, Rui joga com ela a seu favor para criar situações, personagens e contextos insólitos e de fina ironia, gerando, inevitavelmente, o riso no leitor, desde o primeiro contato com a obra. Contudo, é fundamental pontuar que esses recursos são, na maior parte das vezes, empregados de modo a dar a ver “[...] críticas ao contexto social angolano tanto da época colonial como do período pós-Independência” (SECCO, 2008, p. 40) – como acontece no conto selecionado, que será analisado na seção seguinte.

3. “De um Comba”: uma análise

No conto “De um Comba”, Manuel Rui, como um “daqueles autores que criam em cima do acontecimento” (FERREIRA, 1987, p. 138), faz, menos de duas décadas depois da libertação de seu país, um balanço – ficcional, é verdade – da Angola urbana no contexto pós-independência, sem deixar de trazer à tona as marcas de um longo passado colonial naquela sociedade contemporânea. Ainda que a temática pareça um tanto pesada para um texto de fácil leitura, devemos nos lembrar de que, na obra do autor, “a sátira é uma das [...] figuras eleitas” (FERREIRA, 1987, p. 158). Então, conforme explicitado anteriormente, o ficcionista traz sua ironia típica para (fazer) refletir sobre um ritual (e as pessoas que nele estão envolvidas) teoricamente sagrado em diversas culturas, inclusive na sua: o enterro de um morto.

Mais do que um simples “cerimonial de óbito” (RUI, 1999, p. 130) – como podemos ler no glossário da edição portuguesa de *I Morto & os Vivos* –, um *comba* é, de fato, um conjunto de “festejos” realizados em celebração ao morto. Diferentemente dos velórios e enterros cristãos, de caráter mais lamentoso, nos quais o luto dos presentes tem um papel central, o *comba* angolano celebra a passagem do ente querido através de comida, dança e música. No conto, como discutiremos mais a frente, há também tal rito. Todavia, este é desvirtuado de suas tradições pelos próprios participantes (representando diferentes tipos sociais), que acabam por transformá-lo numa boate, além de um acontecimento insólito, que serve de mote para o enredo, isto é, o “levantamento” do morto homenageado de seu caixão em pleno enterro.

Tendo em vista estas duas perspectivas, compreendemos que, paralelamente à crítica social, que traz traços do real para sua obra, Manuel Rui propõe em “De um Comba” (e também em outras elaborações ficcionais) “incursões pelo imaginário do estranho ou do maravilhoso” (FERREIRA, 1987, p. 158-159). Na verdade, o autor consegue, como ninguém, unir essas duas dimensões – *a priori* opostas – fazendo com que “aí o fantástico e o mágico [sirvam] como pontos de partida para uma análise da sociedade luandense” (OLIVEIRA, 2008, p. 89). Estabelece-se, portanto, a matriz de análise do texto em questão.

3.1. Assombramento

Antes de discutirmos de modo mais aprofundado o assombramento presente no conto, devemos refletir sobre alguns pontos relacionados à morte nas culturas africanas. *Grosso modo*, alguns povos daquele continente acreditam que o tempo é circular, ou seja, “[...] a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas” (KABWASA, 1982, p. 14). Logo, em tais ciclos de inícios, encerramentos e recomeços, a

morte não é vista como o fim, mas como parte de um todo, que, mais cedo ou mais tarde, se reconectará a um novo nascimento. Compreendemos, portanto, que neste jogo temporal – de, talvez, difícil apreensão para as sociedades cristãs – “[...] depois da morte tem início a vida invisível dos espíritos, dos ancestrais” (KABWASA, 1982, p. 14), no qual “reside a força vital suprema [...]” (KABWASA, 1982, p. 14).

Conforme explicamos anteriormente, Manuel Rui brinca com essa questão eminentemente cultural em “De um Comba”, quando inclui o insólito levantamento do morto de seu caixão. Este personagem – mais “vivo” que muitos outros – possui uma voz ativa na primeira parte do conto (que é ouvida apenas pelo narrador onisciente) e centraliza as discussões em torno do além-vida. Ainda que não tenha nome ou causa de óbito definidos, cremos, a partir da descrição de seu próprio enterro, repleto de pompa e circunstância oficial, se tratar de um membro ilustre do governo angolano do período pós-Guerras de Libertação.

O falecido, possivelmente em consonância com as noções de morte das tradições africanas, está atento para o que se passa e, especialmente, para o que se diz em seu funeral. Há uma nítida crítica à grande parte da fala dos presentes, que é pontuada por comentários banais sobre o morto e sobre a sua (ex-)vida, como é possível observar no excerto de um diálogo reproduzido a seguir:

“Foi-se de repente. Como um passarinho.”
“Mas ele, no dia anterior, sentiu-se muito abatido. Falou a alguém a confessar que estava cansado de viver.”
“Então previu a morte.”
“Pelo menos não se surpreendeu e foi-se sem sofrimento. Que Deus o tenha....”
(RUI, 1999, p. 39)

Além disso, ele tece críticas também ao seu caixão, caracterizado como uma “caixa obtusa e a cheirar a um verniz artesanal” (RUI, 1999, p. 43). Como membro do governo, uma de suas funções teria sido a de providenciar urnas funerárias, mais caras e nobres, para outros falecidos supostamente ilustres – embora, na prática, nem sempre merecedores de tamanha honraria. Todavia, quando sua vez chegou, escolheram um esquife simples, sem o devido luxo que sua posição social requeria:

“[...] não se admite que me tenham enfiado num caixão de terceira ou quarta classe. Bem, não se trata de vaidadezinha menor mas de justiça. Estão, aqui, pelo menos, uns vinte ou mais a quem tive de arranjar caixões para parentes. Nada disso. Urnas. Urnas com toda a dignidade até imerecida para alguns. Urnas de primeira para pessoa que, em vida, fizeram todo o tipo de malandrices. Foram num bom caixão, uma urna a valer e receberam com cada elogio fúnebre sobre coisas que em vida nem sequer ninguém reparou e assim, de um dia para o outro, passaram a ser sei lá o quê. Também por um só dia, depois... Pois é. É uma pura convenção. Mas por isso

mesmo. [...]” (RUI, 1999, p. 38)

Notamos nesta fala um ponto que o falecido, pleno de “energia vital”, reitera na parte inicial do conto, isto é, que “[a] morte é uma convenção” (RUI, 1999, p. 11). Comentário, aliás, que nos parece de duplo sentido devido ao emprego da palavra “convenção”, interpretável tanto no sentido de “costume social”, como no de “reunião de pessoas com interesse comum”. Desse modo, o funeral é visto pelo próprio morto como uma grande encenação:

[...]. E de certeza, deverá ser um soberbo espectáculo, vão pronunciar elogios fúnebres. Filhos da puta! Tanto cabrão que me tramou a vida e a tanto cabrão que eu tramei também. Afinal, isto visto daqui é outro assunto. Só que não é nada sem mim. Nada! Sem mim não haveria espectáculo. Espectáculo! (RUI, 1999, p. 43)

Diante de tamanha insatisfação, ele decide se erguer do caixão de modo a “dar uma lição” nos participantes de seu enterro: “E o morto colocou cada uma das mãos nas bordas do caixão e, lenta e solenemente, levantou-se até ficar sentado” (RUI, 1999, p. 51).

É pertinente remeter à noção de morte nas culturas africanas já comentadas brevemente. Embora tradicionalmente o falecimento não seja visto como um fim, aqui, percebemos uma clara assimilação da cultura cristã por parte dos presentes, uma vez que o desespero é generalizado e todos fogem daquela assombração. O morto adquire, então, o *status* de *casumbi* ou “espírito” (RUI, 1999, p. 130), que, pelo fato de ainda não ter feito a completa passagem para o “outro mundo”, voltaria para perseguir e assustar as pessoas – de uma maneira muito semelhante como se entende os fantasmas no Ocidente.

Na cultura ocidental, os fantasmas são usualmente compreendidos como “esquecidos” e representam uma espécie de trauma. Sobre esta questão, Jo Labanyi sugere, no ensaio “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”, que “[o]s fantasmas são, por definição, os vencidos da história: aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas. Assim, os fantasmas contêm sempre um sentido de potencial que foi tragicamente interrompido [...]” (LABANYI, 2003, p. 61). Tendo esta noção em vista, fica evidente que ao se levantar de seu caixão, o morto do conto de Manuel Rui se recoloca na história, marca sua posição contrária àquele “espectáculo”, o que “[...] apaga a sua qualidade fantasmática” (LABANYI, 2003, p. 67). Mais do que isso, é pertinente esclarecer que

ao inseri-los [os fantasmas] numa narrativa, ‘normaliza-os’, colocando-os assim sob controle. [...] nós não convocamos os fantasmas; são eles que insistem em aparecer-

nos, gostemos disso ou não (a maior parte das vezes não gostamos), para os incitar à acção. Por outras palavras, eles são o sujeito e nós o seu objeto. (LABANYI, 2003, p. 67)

De fato, como verificamos em “De um Comba”, aquele ato acaba por gerar inúmeras reações na sociedade luandense: de um lado, alguns se assombram (os mais assimilados, naturalmente), e concluem que não poderiam continuar a prestar homenagens à memória do (não) falecido; por outro, determinadas pessoas não veem problema na manutenção dos rituais, pois permanece a noção tradicional de vida cíclica, que deve sempre ser celebrada. Há ainda o governo angolano que acaba por prendê-lo e julgá-lo num longo processo, justificado (absurdamente) pela falta de “autorização oficial” para o seu levantamento. Essas questões e os personagens nelas envolvidos serão discutidos a seguir, a partir do ponto de vista da sátira social construída pelo ficcionista.

3.2. Sátira

Como já explicitado nas seções anteriores, em “De um Comba”, Manuel Rui retrata Luanda num contexto posterior às Guerras de Libertação, quando um novo governo – conduzido pelo MPLA – já havia se estabelecido. Tendo esse quadro em mente, é oportuno observar, no entanto, que o contista não se propõe a elaborar claramente uma metaficção historiográfica. Na nossa visão, o conto é pontuado por um tom de desencanto com a situação política de Angola após a independência e uma vontade de denunciar (de forma irônica e debochada, como é próprio de Rui) a influência do passado colonial na sociedade luandense contemporânea. Este objetivo é atingido por meio da construção satírica de personagens e situações que representam, ainda que ficcionalmente, aquilo que o autor critica.

Dentro desta perspectiva, é válido recordar que

[a] prosa de Manuel Rui opera com temas sociais da pré e pós Independência de Angola, ou seja, como o presente de libertação, mas, paralelamente, não se esquece do passado ancestral. Em alguns de seus textos, o velho e o novo interagem, tentando reatualizar a antiga harmonia cósmica anterior à conquista que, entretanto, o autor sabe ser impossível recuperar integralmente. (SECCO, 2008, p. 39)

No conto em questão é precisamente este o procedimento seguido. Traços de ambos os momentos da história angolana são fundidos, na tentativa de criar um retrato mais preciso (ainda que marcado pela ironia) de uma Luanda culturalmente plural. Esses dois “lados” seriam, pois, representados pelas duas mulheres do morto, suas respectivas casas e os modos distintos como elas ritualizam a morte.

A primeira mulher apresentada pelo narrador é D. Márcia, “legítima viúva do

falecido” (RUI, 1999, p. 50). Descrita como uma mulher extremante católica, recatada e fiel ao seu marido, ela aparece caricatamente vestida à moda europeia no enterro que abre o conto: “[t]oda enlutada, véu, luva, meia, sapato preto” (RUI, 1999, p. 43). Além disso, como a situação demanda, tece uma lamuriosa fala ao pé do caixão: “Fui a tua mulher fiel. A tua mulher fiel! Sabes que nunca conheci outro. Aqui só tu é que me puseste! Mas perdoo-te. Vais-me deixar mas com o meu perdão. Ela que enfeitiçou a minha vida por causa de ti. Não tem perdão. Não tem! E hei-de rogar as pragas todas do meu peito” (RUI, 1999, p. 43). Esta “outra” sobre a qual comenta é justamente a amante ou a esposa não oficial do morto, D. Vaca.

D. Vaca, apelido zombeteiro pelo qual é chamada pelos outros personagens e com o qual não parece se importar, tem, em diversos aspectos, uma postura contrária à de D. Márcia. Ela é apresentada como uma mulher espalhafatosa e sensual, chegando ao velório com uma postura bastante altiva, apesar do concubinato, abertamente conhecido pelos presentes:

[...] uma quarentona pesada como que abriu alas com seu vestido comprido. Azul sedoso. Com discreto decote tentador por isso anunciando os seios grandalhões como dois penedos impostos nas cabeças solenes dos homens boquiabertos. Com a dela bem erguida, exibindo-se, para quem bem quisesse ver, numa peruca lisa, de enrolar em cima. Depois, a testa a franzir de intenção de quem distrai importância, rosto vitória, olhos límpidos, bem abertos, fixos e sem lágrimas. Rosto de atrair não tanto pela beleza mas pela sugestão de fazer adivinhar nas coisas. De mulher. Pescoço com cordões de ouro. Três. E um crucifixo em prata, destacado em seu tamanho no caminho entre as duas proeminências de seios. (RUI, 1999, p. 44)

Como se constata, diferentemente da esposa oficial, ela não lamenta a morte do homem, além de tratar com naturalidade o fato de ser uma mulher adúltera. Tal reação nos remete ao fato de que, embora no conto haja certa resistência, nomeadamente entre os mais católicos, em muitas culturas africanas, a poligamia – costume, na verdade, ancestral – ainda é bem aceita e praticada.

Outro aspecto interessante do conto que separa ainda mais essas duas mulheres é, como observado anteriormente, a suas respectivas habitações. A casa de D. Márcia conta com diversos elementos que visivelmente aludem ao Ocidente e, conseqüentemente, à cultura do colonizador:

A sala estava num primor de arranjo para recolhimento. Na entrada, uma mesinha coberta naperon roxo e jarra de cristal com rosas de porcelana e avenca. Bacia de esmalte vidrado dos lavatórios do antigamente, com desenhos e cores, anjinhos com ramos de oliveira na mão, separado por malmequeres. [...] A saboneteira com sabonete lifebuoy. Nas paredes, uma concentração de imagens de santos e santas. (RUI, 1999, p. 53)

Nesse sentido, poderíamos entender a esposa oficial como uma assimilada, isto é, como um colonizado que incorporou traços da cultura de seu colonizador. Indo ainda mais a fundo nesta questão, Frantz Fanon problematiza: “[q]uanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34). Com efeito, indo ao encontro desta descrição, Manuel Rui pinta D. Márcia como uma mulher que busca deixar claro seu perfil europeizado e cristão, se distanciando dos outros, seja no modo de se vestir, na decoração de sua casa e até mesmo na reação que tem diante do levantamento de seu falecido marido, como se verá a seguir.

A habitação de D. Vaca, por sua vez, é narrada como um ambiente que parece mesclar inúmeros componentes tipicamente africanos a outros mais ocidentais, como é observável nos seguintes excertos: “Dona Vaca está sentada sobre uma poltrona pesada, de madeira vera panga-panga, preciosa, de Cabinda, com duas cabeças de leão trabalhadas em cada uma das extremidades em que ela assenta as mãos bem abertas e seguras. Poltrona forrada de veludo grená [...]” (RUI, 1999, p. 56); “E sob eles [os pés], tão bem pousados, uma grande e impecável pele de onça, curtida a pormenor que até a cabeça com olhos de vidro bem brilhantes e patas mantidas com as unhas de verniz lúcido” (RUI, 1999, p. 56). Assim, diferentemente de D. Márcia, vista como assimilada, a amante pode ser identificada como uma mulher que passou por um processo de hibridação, amalgamando a cultura do colonizador a sua própria, a do colonizado. Em verdade, este é um procedimento cultural bastante comum nas ex-colônias europeias, onde “pode-se entrever um confronto entre o desejo de resgatar e afirmar uma continuidade histórica e a compulsão para ingressar na modernidade do seu tempo” (VIANNA, 2000, p. 244). Como consequência, nesses países, “[...] a tradição perde sua especificidade, a aura de relíquia, e é vivida apenas como um dos componentes da cultura alimentada por diversas mestiçagens com sociedades tanto ancestrais como contemporâneas, próximas ou distantes [...]” (VIANNA, 2000, p. 250).

Inevitavelmente, mulheres tão culturalmente díspares – ainda que pertencentes a um mesmo país – acabaram por lidar com a morte (e com o posterior levantamento do falecido de seu caixão) diferenciadamente. De fato, “[a]o narrar as diferentes visões sobre o ritual de óbito, o conto encena a diversidade no modo de pensar e de se cumprir o ritual ligado ao morto, já que o modo de tratar a situação destaca os diferentes lugares ocupados pelas viúvas na sociedade e as relações de poder que a amante mantém” (TEODORO, 2010/2011, p. 8). Temos, então, de um lado, D. Márcia, que demonstra o devido recolhimento cristão ao manter as portas e janelas fechadas à espera de uma posição final a respeito do (não-)falecimento de

seu esposo; neste processo ela é, como, aliás, não poderia deixar de ser, confortada por um padre, seu confidente e por um oficial de cartório, que busca provar diante das leis – outro aspecto ocidentalizado – o óbito. Por outro lado, temos D. Vaca que, mantendo as tradições de sua cultura, realiza o *comba*, explicitado anteriormente.

Como o próprio título sugere, o *comba* toma boa parte do conto de Manuel Rui. Apesar de criticado por D. Márcia e pelo confidente padre, que o classifica como “uma orgia, irracional, própria de infiéis, à margem da palavra do Senhor” (RUI, 1999, p. 72), o ritual tipicamente angolano promovido por D. Vaca se torna um sucesso. Por dias, as portas da casa permanecem abertas, num ir e vir constante de convidados (e até mesmo “penstras”), incluindo aí “três ministros, alguns directores nacionais e homens fortes de empresas” (RUI, 1999, p. 64). Lendo o conto a partir de uma ótica satírica, eles parecem representar diferentes figuras caricatas da sociedade luandense, descrita pelo ficcionista.

Ademais, seguindo as tradições, os presentes – encabeçados pelos mais jovens – fazem as refeições, bebem, conversam, ouvem música alta e dançam. Estas duas últimas ações são, todavia, problematizadas por alguns convidados, inclusive “o de risco” (a ser apresentado a seguir), que acreditam se tratar de falta de respeito ao falecido:

“Baixem só um bocado o som! Baixem o som! que estamos num óbito ou já não há respeito?” – com os circunstantes, na sala, abanando a cabeça afirmativamente, contra o quintal.

“Ele que tem razão. Não se viu uma das garotas a dançar? Também é abuso. Quando é que no nosso tempo, mas que rapariga? nem dá só para pensar, a gente dançava num óbito?”

“É. Mas o mundo está mudado porque no nosso tempo até que nunca um morto se levantou do caixão... [...]” (RUI, 1999, p. 80)

Neste ponto, verificamos novamente o processo de hibridação, uma vez que passado e presente, culturas locais e exteriores parecem intervir na tradicional homenagem ao morto. O *comba* preparado pela amante passa a ser situado, então, num conjunto de “[...] rituais culturais complexos, resultantes dessa pedagogia de mestiçamento dos referenciais pluriétnicos, sem a devolução pelo espelho europeu de uma imagem reduplicada” (VIANNA, 2000, p. 254).

Diante de tamanha a popularidade do evento de D. Vaca, instala-se a desordem. Objetivando solucioná-la, o personagem, bastante ativo no ritual, conhecido como “o de risco” – assim nomeado devido ao cabelo repartido ao meio – é escolhido como o “coordenador” do *comba*. Logo, os planejamentos se iniciam:

[...] o de rico tomou conta dos acontecimentos. Seleccionou recepcionistas de ofertas no

portão que, a partir daí, ficou aberto de inteiro nas duas metades; distribuiu tarefas quer para o serviço de bebidas, assistência à cozinham lavagem de louça, lavagem e limpeza do quintal, incluso a recolha do lixo e, foi mais longe, quando estabeleceu ementas diárias, para escolha dos participantes. (RUI, 1999, p. 82).

Como se pode prever por essa breve descrição do narrador, cria-se o ambiente ideal para o autoritarismo e para a corrupção (com a ajuda de membros do próprio governo) na organização da cerimônia fúnebre. Consequentemente, o sentido do *comba* vai se perdendo na medida em que a estrutura passa a ficar mais complexa, incluindo aí um “disco-jóquei” e luzes especiais, e que mais pessoas desejam frequentá-lo. Surge, ao final, a (irônica) ideia de transforma-lo numa boate sugestivamente nomeada de “Dona Vaca”:

“Pois. Mas estou a pensar cá numa coisa. Porque é que não organizamos uma boate? Há que pensar no futuro. Com estas mudanças todas, Dona. Uma boate. Já temos experiência. E temos fama. O problema, deixe ver, o problema... é só o do nome.”
“Qual problema! O nome é esse que as pessoas estão a dar. Dona Vaca! Vamos assumir. Logo à tarde comece já a tratar do alvará.” (RUI, 1999, p. 124-125)

O suposto ritual, a partir de seus personagens e da situação insólita que dele é criado, pode ser apreendido, portanto, como uma verdadeira representação satírica da sociedade (burguesa) luandense, ora mais assimilada, ora mais hibridada:

[...] utilizando a ironia e a sátira, ele desconstrói um lugar fixo, que é o ritual de um comba, a cerimônia funerária que tem preceitos e normas muito rígidas. Ao desconstruir a seriedade do ritual, o conto enfatiza estratégias características do texto carnavalesco. A seriedade é quebrada e a irreverência torna-se o principal elemento da desconstrução do ritual. (TEODORO, 2010/2011, p. 7)

Considerações Finais

A partir de uma breve leitura do conto “De um Comba”, presente no livro *1 Morto & os Vivos* de Manuel Rui, buscamos entender algumas questões que perpassam boa parte de sua obra. Inicialmente, é importante recordar o caráter inovador da linguagem empregada pelo célebre autor angolano. Num tom próximo ao dos contadores de estória, ele recorre a palavras que remetem às suas raízes africanas na tentativa de tornar sua a língua do colonizador. Há ainda uma preocupação de forma bem humorada, pensar criticamente a Angola do pré e do pós-independência. Resumidamente, temos, então, que

[s]ua obra se constrói pelo constante intercâmbio crítico de suas interfaces: a da denúncia social da opressão e da elaboração estética, cujo trabalho é o de reinventar poeticamente a linguagem, sem, no entanto, se afastar das estruturais orais que caracterizam o universo das tradições africanas. (SECCO, 2008, p. 39)

No conto em questão, partimos para a análise de dois pontos específicos. Inicialmente, refletimos sobre o insólito levantamento do morto de seu caixão e as reações de assombramento (ou não) por este ato levados. Depois, dedicamo-nos a investigar alguns personagens do texto – nomeadamente as duas mulheres do falecido – que parecem representar variados tipos da sociedade luandense contemporânea. Neste contexto, foi imprescindível discutir as formas que ambas lidam com a morte e seus rituais (em especial, o *comba*, cerimônia angolana de celebração do morto) e como elas acabam por simbolizar os processos de assimilação e hibridação – essenciais para se compreender as culturas africanas hoje.

Referências

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- KABWASA, Nsang O'Khan. O eterno retorno. *O Correio da Unesco*. Paris, ano 10, n. 12, p. 14-15, 1982.
- LABANYI, Jo. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; Ferreira, Ana Paula (orgs.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 59-68.
- OLIVEIRA, Marta de. *Na(rra)ção satírica e humorística: uma leitura da obra de Manuel Rui*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2008.
- RUI, Manuel. *I Morto & os Vivos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1992.
- _____. _____. 2.ed. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. São Paulo: *Encontro Perfil da Literatura Negra*, 1985. Disponível em: <<http://oraliturafro.blogspot.com/2010/02/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>>. Acesso em 19 jul 2016.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. Manuel Rui: uma teorização do narrar. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- TEODORO, Francielle Nogueira Fernandes. Memória social e estratégias literárias em contos de Manuel Rui. *Cadernos CESPUC*. Belo Horizonte, n. 19, p. 5-12, 2010/2011.
- VIANNA, Magdala França. Manuel Rui: uma flor para Angola. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 241-260.

Artigo recebido em: 23/06/17
Artigo aceito em: 29/07/17