

HUMOR E IRONIA NOS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS: LEITURA DE XEFINA E QUEM ME DERA SER ONDA

Chimica Francisco²

Resumo: O presente ensaio pretende fazer um estudo em torno do humor e da ironia na perspectiva dos estudos pós-coloniais nas literaturas africanas de língua portuguesa, a partir de duas obras que marcaram o contexto político de seus países. Trata-se da obra *Xefina*, do moçambicano Juvenal Bucuane, que retrata o sistema colonial português naquela colônia (Moçambique) a partir do personagem principal, o comandante Vossemecê. Este é apresentado de forma caricatural e com um discurso humorístico, através de um linguajar popular; de forma direta pretende-se atingir toda estrutura colonial portuguesa por via deste personagem. Também a obra *Quem me dera ser onda*, do angolano Manuel Rui, apresenta eventos irônicos resultantes da conjuntura do pós-independência do país que, como Moçambique, foi colônia de Portugal. A necessidade de suprir a carência de alimentos em Luanda faz com que Diogo crie um porco em um apartamento, no sétimo andar.

Palavras-chave: Literaturas africanas. Pós-colonial. Humor. Ironia.

Introdução e contextualização

O humor, na perspectiva de Maliska e Souza (2014, p. 2), não está restrito a um tipo determinado de texto ou a um tipo específico de discurso; é, antes, um efeito de um sentido que se inscreve numa determinada formação discursiva, em determinada condição de produção; é um efeito de sentido. Enquanto efeito de sentido, o humor origina-se de um encadeamento de desconstrução de sentidos da própria linguagem, que faz surgir muitas estratégias, através das quais os sentidos são conduzidos. Entre essas, pode-se citar a ironia, a qual também é concebida como um processo de desconstrução do sentido, que desequilibra o institucionalizado, assinala uma fenda com aquilo que se depreende sólido e coerente no discurso legitimado. Explicam ainda esses autores que é por meio da ruptura que a autodestruição do sentido se instala, e desencadeia-se um processo de significação que coloca em funcionamento o discurso sobre o discurso e o

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil.

² Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista do PEC-PG CAPES. E-mail: chimicafrancisco@yahoo.com.br

discurso que evoca outro, como a ironia, a alusão, a citação, consolidando com isso o deslocamento dos processos de significação instalados previamente.

Zilles (2003, p. 83), no seu artigo “O significado do humor”, afirma que, para muitos estudiosos, o humor constitui “uma categoria específica dentro do cômico, determinada essencialmente pela personalidade de quem ri. A imaginação cômica, entretanto, seja na vida, seja na obra de arte, pode cingir-se aos elementos superficiais de jogo ou aos limites imediatos da sanção moral ou social”. Mais adiante, este mesmo articulista diz que o humor tem a ver com a ironia, só que esta, em vez de transformar o mundo, o distorce:

O humor dá as razões ao ambíguo e questionável da existência. Transforma o mundo a partir das coisas pequenas, cotidianas e rotineiras.

Muitos autores classificados como humoristas não passam de gozadores e irônicos. Boa quantidade de narrativas chamadas humorísticas é apenas gozação, extraída de uma situação cômica. A ironia não transforma o mundo. Antes o distorce.

A Antiguidade experimentava o trágico e a ironia da existência. Caía em risadas na comédia. O humor de Sócrates é ironia (ZILLES, 2003, p. 84).

Nas duas obras, *corpus* proposto para este estudo, é possível verificar o humor, fundamentalmente em *Xefina*, do moçambicano Juvenal Bucuane, através da forma como são retratados alguns personagens da obra, como é o caso do comandante Vossemecê, personagem principal. A forma como ele usa a língua, as suas atitudes, tudo leva ao ridículo, deboche até com que se pensou satirizar todo o sistema colonial português em Moçambique. Há uma espécie de zombaria à figura do comandante com fim último de atingir toda a máquina colonial de que ele faz parte, passando, desta forma, uma crítica aos comportamentos, atitudes e concepções vigentes naquela época. Através do rebaixamento da personalidade do comandante pelo uso vulgar ou popular da língua portuguesa atinge-se toda a instituição de que ele é representante, isto é, o sistema colonial português.

Já em *Quem me dera ser onda*, do angolano Manuel Rui, está mais presente a ironia, visto que o porco, que pode ser considerado como personagem principal da obra, acaba assumindo, ao longo do processo, mais qualidades humanas, enquanto Diogo, que está na sua luta constante pela sobrevivência dada a escassez de alimentos básicos em Luanda, animaliza-se também durante o mesmo processo pela sua ganância desmedida em querer matar e comer a carne do porco.

Os filhos de Diogo, Ruca e Zeca, são dois meninos cujos discursos e a clareza da situação em que vivem não têm nada de meninos, pois sabem muito mais sobre política e outros temas de carácter ideológico do que se imagina que pudessem saber. Interpelam o fiscal impedindo-o de entrar em sua casa. Eles sabem mais que a maioria dos adultos, e corrigem a fala dos adultos mesmo em matérias de política ou de ideologia; corrigem também os cartazes que os adultos afixam, num tom de piadas, desrespeito e inocência à mistura, pois as crianças dizem aquilo que lhes vai à alma, o que um adulto não se permitiria dizer, nos mesmos moldes. Essas manifestações, de forma como são apresentadas, configuram ironia.

O humor não é um privilégio da juventude. É uma força da maturidade. O humor é um processo de amadurecimento, pois, segundo Zilles (2003), só com o acumular de vivências/experiências é que se pode, a partir do humor, transformar a sociedade, criticando-a, e corrigir seus erros, como é costume dizer-se sobre teatro e num velho ditado, “a rir corrigem-se os costumes” (ZILLES, 2003, p. 87). Para Marta de Oliveira (2008), “o humor manifesta-se, em qualquer forma de comunicação ou expressão, de forma diferente. Na literatura, supõe o uso de determinados recursos: ironia, sátira e/ou sarcasmo” (OLIVEIRA, 2008, p. 42).

Linda Hutcheon (2000, p. 28), estudiosa em matéria de ironia, afirma que é o destinatário quem decide se uma elocução é irônica ou não e, ainda, qual o sentido particular que ela, sendo irônica, pode assumir:

Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”). Não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada. Na verdade, “pegar” pode ser incorreto e até mesmo impróprio; “fazer” seria muito mais preciso (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Alvarce (2009, p. 19), corroborando com Hutcheon (2000), afirma que a pessoa designada por “ironista” geralmente é aquela que objetiva estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, todavia, nem sempre obtém sucesso em transmitir uma intenção específica. Logo, está-se autorizado a inferir que a ironia pode significar coisas diferentes, de acordo com os jogadores. E assegura que “sua decodificação está submetida ao receptor e, ainda, ao contexto em que ele está inserido” (ALAVARCE, 2009, p. 19).

Alvarce (2009) apresenta Muecke (1995) como quem divide a ironia em duas grandes categorias: a ironia situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. Considera exemplo, para elucidar o primeiro caso, um fragmento da *Odisseia*, em que Ulisses retorna a Ítaca e, sentando-se disfarçado de mendigo em seu próprio palácio, escuta um dos pretendentes dizendo que ele (Ulisses) jamais poderia regressar a seu lar. Tem-se, nesse primeiro caso, uma ironia observável, que corresponde justamente a coisas vistas ou apresentadas como irônicas (ALAVARCE, 2009, p. 25). A ironia verbal ou instrumental, por sua vez, ocorre quando há uma inversão semântica e, nesse caso, a ironia se constitui em dizer uma coisa para significar outra: “como uma forma de elogiar a fim de censurar e censurar a fim de elogiar” (MUECKE, 1995, p. 33). Nesse tipo de manifestação da ironia, tem-se um sujeito sendo irônico; logo, trata-se, em certa medida, de um modo de comportamento (ALAVARCE, 2009, p. 26).

É possível imaginar, por exemplo, a seguinte situação: ao chegar à sala de aula, após o intervalo, a professora perde muito tempo de sua aula até que os alunos, agitados, tomem os seus devidos lugares e fiquem quietos. Então, ela espera pacientemente e de braços cruzados até que o silêncio seja instaurado. Quando pode finalmente falar e ser escutada, ela diz, calmamente: “É por esses e outros motivos que eu simplesmente adoro lecionar nesta sala de aula! A educação de vocês me comove!” (ALAVARCE, 2009, p. 26). Fica claro, sem dúvida, que se está em uma ocorrência de ironia verbal. Como se percebe, não é possível tomar o sentido “ao pé da letra”, o que significa que, se analisarmos literalmente a fala da professora, chega-se a um significado diametralmente oposto ao sentido pretendido, que é, de fato, a insatisfação da professora com o comportamento dos alunos. É preciso, então, que se compreenda justamente o oposto daquilo que é dito. Essa “exigência” é realizada pelo contexto. Dessa maneira, quando leva em conta a situação em que esse enunciado foi produzido, o receptor não pode admitir uma interpretação literal. Entende-se que, diante da ironia observável, tem-se uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas, não existindo, assim, “alguém sendo irônico”. Já na ironia verbal, há uma atitude irônica expressa por um sujeito, que faz uso de uma inversão semântica para transmitir sua mensagem (ALAVARCE, 2009, p. 26).

Fica claro que, nas duas obras, *Xefina* e *Quem me dera ser onda*, a ironia presente é a satírica, fundamentalmente de caráter verbal ou instrumental, segundo Muecke (1995), pois, em ambas as obras, satiriza-se a vida social, tanto dos habitantes

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.

Recebido em: 19 out 2016

Aprovado em: 21 dez 2016

da ilha da Xefina Grande, quanto dos novos residentes da grande cidade luandense através do discurso. Manuel Rui, respondendo a uma entrevista concedida a Marta de Oliveira (2008) afirma poder-se estabelecer, sim, uma analogia das atitudes do personagem porco com uma burguesia emergente em Angola, uma burguesia pós-independência, apesar de reconhecer que nem sempre as representações caricaturais, de ironia e de humor constantes em *Quem me dera ser onda* configuram momentos de catarse da sua narrativa. Segundo explica o autor, nessa mesma entrevista, quando se pôs em palco esta obra, houve pessoas que saíram desagradadas justamente porque o personagem era um porco, o que leva, segundo Manuel Rui ao “Carnaval – o carnaval da Vitória!”, pois no final, o próprio Carnaval da Vitória acaba morto, remetendo isso a analogias evidentes próprias daquele espaço e do tempo.

Procurando enquadrar a obra de Manuel Rui no gênero sátira, percebem-se certos problemas na definição do termo. Soethe (1998) em seu artigo “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60” reconhece ser consenso entre muitos teóricos recentes a dificuldade de uma definição única para o que seja sátira. O crítico Peter Petro (1982), apontado por Soethe (1998, p. 8), por exemplo, apresenta opiniões de alguns comentadores acerca do tema; bastante significativa é sua observação de que muitos críticos referem-se à sátira como o “Proteus” da literatura, por analogia com o personagem de Homero que apresenta esse nome. Na *Odisséia*, Proteus,

[...] é um “velho do mar” com o poder de assumir diferentes formas quando quer escapar a perguntas. Segundo Leonard Feinberg, um dos citados, a sátira é de tal natureza que “não há dois teóricos que usem a mesma definição ou o mesmo composto de ingredientes” quando se referem a ela. Para Petro, particularmente, “sátira” tornou-se um “umbrella term”, que abrange sob seu espectro de significados várias categorias diferentes (SOETHE, 1998, p. 8).

Outro teórico a que Soethe (1998) faz referência é Ludger Classen, que antecipa essa mesma dificuldade e afirma não haver até hoje “qualquer descrição abrangente e sistemática da sátira”. Mas assegura, “a despeito disso, o uso frequente e relativamente despreocupado do conceito para a designação de obras e procedimentos literários”. Não muito distinta, ainda que mais abrangente e positiva, é a apreciação de Jurgen Brummack (1971). Este, de acordo com Soethe (1998), é bastante claro ao afirmar que a sátira “não se deixa mais definir” por um lado, a aceitação de uma definição única não faria jus à história da forma literária; por outro, não seria possível levar em consideração

tudo aquilo que já foi denominado sátira, sob pena de se comprometer a unidade teórica necessária à reflexão (SOETHE, 1998, p. 8).

No entanto, diferentemente de Petro e de Classen, Brummack propõe-se a apresentar uma pesquisa específica sobre o conceito e a teoria da sátira. Face à impossibilidade de fugir dos problemas apresentados pela abrangência e pluralidade do assunto, o teórico propõe-se a fazer desse dilema seu objeto e, assim, faz uma criteriosa apresentação do percurso histórico feito pelo conceito “sátira” e torna clara a amplitude semântica desse mesmo termo, sendo que:

(I) A palavra remete, em primeiro lugar, a um *gênero histórico*, definido já a partir da tradição clássica (com desdobramentos até a era moderna) - seja pela vertente lucílica (também denominada romana), seja pela vertente menipéia (ou luciânica). Em rápidas palavras, a sátira de tradição lucílica caracteriza-se pela utilização regular de hexâmetros e pela finalidade moralizadora dos textos; nela o riso é utilizado como meio de denúncia dos vícios da humanidade. Os romanos a consideravam uma invenção sua. Já a tradição menipéia, de origem grega, foi introduzida na literatura latina por Varrão. Ele se dizia continuador do grego Menipo, que figurava como personagem em seus textos. Nessa tradição, há nas obras uma miscelânea de diferentes metros, inclusive de prosa e verso em um mesmo texto. O riso é sua marca distintiva, sem assumir, no entanto, o caráter exclusivamente moralista da tradição romana, e (II) em segundo lugar, o termo remete a uma determinada *maneira de perceber a realidade* e à *expressão dessa forma de percepção*. Sob essa última perspectiva, “sátira” pode assumir vários significados (SOETHE, 1998, p. 8-9).

A sátira é também apresentada como tendo impacto na vida cotidiana e na literatura. Quanto ao uso cotidiano, pode referir-se a qualquer imitação troceira e irreverente. É comum, por exemplo, ouvir nos noticiários de tevê quadros dedicados à sátira política; em literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através do deboche e da crítica direta; ou então, a meros elementos de deboche, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo. A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais (SOETHE, 1998, p. 9).

Um outro exemplo apontado por Brummack (1971) e referenciado por Soethe (1998, p. 10) em seu artigo remete ainda à “sátira” como designação atributiva para um gênero intermediário qualquer. Esse sentido estabeleceu-se por analogia com os dramas

satíricos, considerados por Horácio e outros comentadores, um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia.

Outra perspectiva ainda é apresentada por Nunes (s/d.) em seu artigo “A linguagem e a mulher na sátira medieval”, que tem a sátira como um gênero literário com técnicas e motivações próprias, apresentando uma atitude de denúncia assumida relativamente ao homem e à sociedade, sendo uma crítica social e moral com a finalidade de reformar. Na França, a sátira surge com o nome de «sotie» no século XII, sendo uma farsa de caráter satírico, representada por atores denominados «bobos», por terem o papel de fazer rir, representando personagens de um povo imaginário «sot», alegoria da sociedade do tempo (NUNES, s/d, p. 1).

Para Rebecca Catz, segundo Nunes (s/d.):

[...] a sátira é indissociável do riso e «enquanto o riso de comédia é relativamente inconsequente, verificar-se-á que o de sátira se orienta sempre para um fim pré-concebido». A sátira é um ataque, uma agressão, algumas vezes subtil com ironia, outras vezes grosseira com linguagem obscena, tendo em comum o sorriso, o riso e a invectiva. A ironia e a paródia são as principais expressões do espírito satírico, podendo assumir um tom sarcástico, mordaz ou caricatural. A sátira, através da ironia e da paródia, tal como a comédia, pretende moralizar a sociedade com o riso, [...], mas a sátira nem sempre faz rir, por vezes pode provocar um arrepio de repugnância, por exemplo, na sátira burlesca ou grotesca (NUNES, s/d, p. 1-2).

Outro teórico é Graça Lopes, que afirma, segundo Nunes (s/d), que, a tradição satírica medieval tem as suas raízes em tradições satíricas anteriores da tradição clássica, nos ritos das celebrações das forças da natureza, trazendo para a praça pública o objeto da animosidade privada, convertendo-se numa forma literária de intervenção pública e/ou política, embora todas as culturas apresentem manifestações sociais carnavalescas semelhantes (pelo seu carácter de espontaneidade popular). A tradição popular carnavalesca faz parte da cultura medieval. Também Tavani assinalou que muitas das cantigas de escárnio e maldizer devem ao grotesco carnavalesco (in NUNES, s/d)

Bakhtin, de acordo com Nunes (s/d), refere que, na Idade Média, era, muitas vezes, no interior da própria igreja que o riso carnavalesco nascia. A sátira e a paródia surgem nos sermões de Santo Antônio, na pregação do século XIII, com uma função crítica social, moral e religiosa. Santo Antônio denuncia, nas suas pregações, a

demagogia e a hipocrisia dos clérigos que seduzem as mulheres, enganando-as com palavras bonitas, a sua gula, vaidade, ambição e luxúria. E acrescenta ainda que:

Os pregadores criticavam as fraquezas e os crimes dos homens, contando histórias e construindo exemplo, ora engraçados, ora a dar a impressão de que o mundo estava perdido. Segundo Mário Martins, foi esta enorme força verbal que fez rir e chorar a Idade Média. Os sermões não equivaliam às cantigas de escárnio e maldizer, mas participavam, às vezes, da sua graça desbocada. Como afirma Mário Martins, os bobos, na corte, e os pregadores, no púlpito, denunciavam a lepra social e moral. O mesmo autor acrescenta que a sátira abrange todas as classes, todos os vícios, faz rir, faz sorrir e faz doer, sobretudo ao falar do sangue dos pobres. [...]. A tradição da sátira literária clássica não se perdeu totalmente na Idade Média, sendo os grandes mestres da sátira clássica referências para as elites cultas medievais, sobretudo dentro da Igreja. O riso ocupava, assim, um espaço significativo na cultura medieval (NUNES, s/d, p. 2-3).

Importa salientar que de interesse para o presente estudo, nessas abordagens, são os significados sob as rubricas da sátira no seu impacto na vida cotidiana e também na literatura. A sátira será abordada, portanto, como forma literária sempre realizável, por corresponder a necessidades e possibilidades humanas permanentes, decorrentes do convívio social e da dinâmica de relações que ele estabelece entre os indivíduos seja de forma humorística, seja de forma irônica.

Embora sua obra seja uma crítica social, Manuel Rui recusa-se a aceitar que *Quem me dera ser onda* seja uma sátira porque, no seu entender, “esses não são costumes tipicamente angolanos. Não era um costume angolano criar um porco num apartamento. É uma previsão desmarcada, de uma articulação muito rápida do ponto de vista ideológico que não tem nada a ver com os costumes angolanos” (OLIVEIRA, 2008, p. 166).

Aragão (2013, p. 11-12), em seu artigo intitulado “Ironia e literatura: interseções” aponta que, segundo Linda Hutcheon, a ironia se faz perceber porque o leitor está circunscrito a uma “comunidade discursiva” inteiramente relacionada com o leitor e com as possibilidades de leitura a partir do seu pertencimento cultural, isto é, a partir da posição política de quem lê a ironia (já que a “formação” do leitor antecede a leitura do texto).

Dando prosseguimento ao seu texto, Aragão (2013) apresenta uma reflexão sobre as considerações feitas por Linda Hutcheon, e que se julgam pertinentes nesta abordagem:

Esta formulação nos leva a pensar que tão importante quanto o produto cultural que a literatura é, ou seja, que tão importante quanto a possibilidade de ver a ironia enquanto sentido atribuído, é perceber que a ironia se faz no texto literário e esta se circunscreve ao texto, isto é, a ironia existe não só a partir da leitura mas também a partir do processo de criação literária. O universo ficcional, ou seja, o “tom” do texto, a construção estética, a forma do texto literário também está eivada de significados e fornece limites interpretativos.

A interpretação da ironia, portanto, não depende apenas da cultura em que vive o leitor literário, mas também do próprio modo como a obra literária está composta, que horizonte significativo possui. Deste modo, a ironia, em verdade, está tão próxima de seu construto estético quanto seus conteúdos, isto é, forma e conteúdo são um par inseparável quando do estudo da ironia. No entanto, a ironia precisa ser identificada em sua forma. E esta forma, sendo significativa, fornecerá indícios sobre a “posição” da ironia no discurso, a depender se o “discurso” específico é conservador ou revolucionário: a ironia está ao lado de seu conteúdo. Isto significa que o efeito de sentido da ironia não está somente no ato de leitura, mas também não apenas em seu programa estético específico. A ironia (na literatura) existe dentro da inter-relação entre o que o texto veicula, o que o crítico lê e como a obra está definida esteticamente (ARAGÃO, 2013, p. 11-12).

A forma como as obras *corpus* deste ensaio se apresentam escritas permite a qualquer leitor, ainda que menos experimentado e mesmo não conhecendo os contextos espaço- -temporais que levaram a sua produção, identificar com alguma facilidade o recurso à sátira, cruzando o humor com a ironia. As situações narradas que se configuram nessas obras, os personagens (o comandante Vossemecê ou sua esposa – uma senhora gorda, em *Xefina*, e o porco em *Quem me dera ser onda*) - lembram alguma crítica que está subjacente a esses eventos e a esses personagens. Igualmente, este *corpus* serve-se da linguagem (privilegiando um falar popular, próprio de gente menos alfabetizada) para descaracterizar e condenar certos costumes e instituições que se consideram defasadas no tempo e no espaço. Lendo as obras em questão, é possível montar, ainda que de forma imaginária, um cenário todo ele ridículo e negativo, mas também decadente, o que leva ao riso e/ou até ao choro.

Registrados que foram estes breves apontamentos sobre o humor e a ironia, é chegado o momento de adentrar nas obras *Xefina* e *Quem me dera ser onda* em busca de algumas manifestações que consubstanciam o humor e a ironia.

O humor em *Xefina*

Na obra de Juvenal Bucuane, *Xefina*, o humor é construído, sobretudo, por meio da relação entre os personagens, de situações de acontecimentos, de nomes de

personagens (por exemplo, Vossemecê, Madeu,...), da própria narração e da linguagem. A obra *Xefina* é exemplo do hibridismo linguístico, como se poderá ilustrar ao longo do levantamento e estudo que se farão, logo em seguida, de suas marcas.

Ao se apropriar da língua do colono, o colonizado foi capaz de, a partir desta, ridicularizar, espezinhar, ironizar o próprio português, dono da língua. É por via desta estratégia estética que foi possível assumir-se, ainda que de forma gradual, como responsável dos seus destinos políticos, culturais e sociais.

Adentra-se, então, em *Xefina*, em busca de marcas de hibridação com algum cunho de humor, fundamentalmente linguísticas e não só, pois este processo surge, de acordo com Leite (2004, p. 20), “com a recriação sintáctica e lexical e através de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua”.

É constante notar-se, ao longo da obra, o uso de palavras de língua bantu mescladas no meio da maioria das de língua portuguesa, como mostram os exemplos: “você que nem sabes nada porque é novato, pergunta os *mazankongo* que te vai dizer [...]”, (BUCUANE, 1989, p. 27) e “[...], nem muito tempo tem na ilha, mas sabe muitas coisas mais que eu que já sou *mazankongo*, [...]”, (BUCUANE, 1989, p. 43). A palavra destacada (*mazankongo*) significa veterano no português corrente. Neste contexto, ela foi usada com uma carga simbólica: *mazankongo* quer dizer o mais velho, o mais experimentado, o antigo, aquele que domina ou que tem conhecimento das coisas; o velho comandante era, humorística e ironicamente também designado de *mazankongo*, dada a sua experiência como militar e a sua já avançada idade: “Não, pá, é *masankongo*, enquanto todos que estamos aqui ainda fazia xi-xi nas costa da mãe lá na povoação e mamava, o velho já estava na tropa” (BUCUANE, 1989, p. 65).

Outro exemplo é referente à parte do corpo, neste contexto feminino: “- e *mathako* que nunca mais acaba, ...”, (BUCUANE, 1989, p. 37), que no português corrente significa nádegas. Nádegas são representativas nas mulheres, são o símbolo de atração para os homens. No entanto, há um certo exagero na descrição feita pelo narrador, apenas queria dizer com a expressão: “... *que nunca mais acaba...*”, que as nádegas dela eram grandes ou fartas. A maneira como o narrador constrói as frases e como são colocadas ou combinadas as palavras provoca esse humor, que pode ser considerado como humor de situação/ acontecimento na perspectiva de Laranjeira (1995, p. 317) ao envolver apenas uma parte da intriga, isto é, um episódio delimitado.

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.

Recebido em: 19 out 2016

Aprovado em: 21 dez 2016

Outros exemplos de hibridismo linguístico são apresentados em *Xefina*: “- Jôta, sabe aquela Amélia, que é menina ainda, assim, *muanamwana*, ...”, (BUCUANE, 1989, p. 44), esta palavra bantu, que significa no português padrão criança, em muitas outras línguas bantu, como, por exemplo, a língua *Citewa*, da província de Manica³, língua derivante do *Shona* (do país vizinho Zimbábwe), só a metade desta palavra, isto é, *muana* significa criança e *muanamwana* é o substantivo adjetivado que se entende como: a qualidade de quem é ainda criança, o que parece estar evidenciado no exemplo, “... aquela Amélia, que é menina ainda, assim, *muanamwana*,...”; ainda em: “-..., também esta estória foi *maningue* porreiro, ...”, (BUCUANE, 1989, p. 60) e “-..., mesmo que era preto, um gajo *maningue* esperto, ...”, (BUCUANE, 1989, p. 89), a palavra destacada (*maningue*) significa *muito* no português corrente. É um vocábulo de língua bantu, que ultimamente tem sido usado com muita frequência, em diversas publicidades na sociedade moçambicana, associada a outro vocábulo da língua inglesa *nice* constituindo, assim, a expressão “*maningue nice*”, o que quer dizer “muito bom”.

Outro componente presente em *Xefina* tem a ver com o tratamento linguístico em si, pois os personagens-contadores das várias histórias (Alfredo e Jôta) fazem uso dum linguajar popular típico do falar das populações menos escolarizadas, quer esses personagens-contadores se representando a si mesmos nos seus diálogos, quer representando outros personagens que, por sinal, e de acordo com o que se dá a conhecer destes personagens ao longo da obra, percebe-se que estes são de um estatuto social elevado, escolarizados, mas que são ridicularizados pelos personagens-contadores.

A maneira como os personagens constroem as suas frases ou expressões, a forma de tratamento que usam, revelam desconhecimento das regras básicas de funcionamento de uma língua. Isto tudo é feito com a clara intenção de uma criação estética típica do autor do texto. O autor encontra no linguajar popular, no falar dos personagens e no desvio à norma padrão da língua portuguesa, a beleza de sua escrita. Aproveitando-se disso, critica e ironiza o sistema colonial vigente na época na pessoa de seus representantes, concretamente a cúpula ou a elite de que faz parte o comandante Vossemecê. Está-se diante do humor de personagem, definido pela sua linguagem e pelo seu comportamento, como diria Laranjeira (1995, p. 317): “essa incompetência

³ Província da região Centro de Moçambique e que faz fronteira com o Zimbábwe, país onde é originária a língua shona.

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.

Recebido em: 19 out 2016

Aprovado em: 21 dez 2016

quanto à norma, que provoca o nosso (sor)riso, em alguns casos pode encontrar-se em falantes portugueses”.

Na obra está também presente o humor dos nomes próprios, que servem como cartões de apresentação dos personagens, como emblemas, “fornecendo, à partida, muitas vezes, através da remotivação que lhes é associada, indicações indiciais importantes” (LARANJEIRA, 1995, p. 317). Nomes como Vossemecê, Jôta, Madeu, em si já engraçados, oferecem à história certa comicidade, embora em alguns casos esses nomes sejam contraditórios às características de seus portadores.

É nesta perspectiva que se entende todo um conjunto de recursos utilizados por Bucuane na produção de sua obra, que tem como fim último, para além desse importante registro histórico, o de deleitar o leitor através da ridicularização do colonialismo português em toda a sua dimensão social, cultural e moral. Vem igualmente reforçar o que se tem referenciado, o fato de algumas palavras aparecerem incompletas ou mesmo amputadas linguisticamente, mas fazendo certo sentido no seio dos personagens e pelos personagens que as pronunciaram, como mostram as passagens seguintes retiradas da obra *Xefina*: “... ranjou!” (BUCUANE, 1989, p. 28) ao invés de arranjou; “... trapalhado, ...” (BUCUANE, 1989, p. 29) ao invés de atrapalhado; “... sobiou ...”, “... acompanhado ...” e “... aproximar ...” ambos os exemplos em Bucuane (1989, p. 31), que respectivamente seriam: assobiou, acompanhado e aproximar. Estes casos repetem-se um pouco por toda a obra; de acordo com Laranjeira (1995); “tanto a pronúncia popular, como a falha articulatória ou o simples balbucio inocente dão sempre origem a um manancial de piadas, anedotas ou brincadeiras” (LARANJEIRA, 1995, p. 317).

Pode-se notar, por outro lado, o uso de vocábulos que se identificam mais com as massas populares, com pessoas menos alfabetizadas, no discurso do comandante Vossemecê, isso com o intuito de rebaixá-lo de seu *status* e de sua grandeza de comandante: “[...] estou falar daqueles *pé-descalço* [...], esses *rastera* que nem vale nada, [...]” (BUCUANE, 1989, p. 40). É visível, neste excerto, para além do uso linguístico não padrão, a falta de concordância entre os pronomes demonstrativos (daqueles e esses) que se encontram no plural antecedendo substantivos que estão no singular (*pé-descalço* e *rastera*), numa autêntica demonstração de falta de conhecimentos das regras gramaticais básicas da língua portuguesa. A língua portuguesa, sendo a língua do próprio colonizador, alegorizado na pessoa do

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.

Recebido em: 19 out 2016

Aprovado em: 21 dez 2016

comandante; seria suposto que ele, sendo representante desse regime e na sua posição hierárquica de comandante e de capitão, melhor a dominasse e falasse. A deturpação da fala do comandante vem reforçar essa estratégia de rebaixar toda a instituição colonial da época.

Ademais, torna-se mais destacado e visível o ridículo a que o comandante Vossemecê se expõe pois, sendo ele um indivíduo branco, deveria ser, segundo as teorias coloniais de subjugação, um ser superior, dotado e até predestinado por Deus e, por isso mesmo não suscetível a erros que só aos negros e com os negros podiam ocorrer dada a sua dificuldade de assimilar não só a língua da civilização, como também os bons costumes. Por conta disso, não só o capitão, mas todo o sistema colonial português é ridicularizado.

O discurso irônico em *Quem me dera ser onda*

A obra *Quem me dera ser onda* é marcada pela ironia, que pode ser vista nas várias ações decorrentes das relações sócio-políticas entre os personagens. O comportamento de alguns personagens que, por desconhecimento da nova realidade citadino-urbana, fazem mau uso de bens comuns, é uma forma de ironizar toda uma sociedade que carecia de formação/ alfabetização: “Faustino só tirava o dedo do botão quando o elevador aparecia” (RUI, 2005, p. 7); a correção da escrita dos adultos pelos meninos indica de igual modo irônico essa falta de alfabetização: “desculpe camarada Nazário, mas suíno é com esse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano da criação da Assembleia do Povo e Congresso Extraordinário do Partido!” (RUI, 2005, p. 21). A partir destes exemplos mostra-se e lê-se a ignorância, a pouca alfabetização generalizada representada pela classe supostamente bem posicionada da nova era do pós-independência de Angola, uma espécie de pequena-burguesia em formação, fruto da revolução, da expulsão do colonialismo português.

Laranjeira (1995) afirma que Manuel Rui “constrói narrativas deveras divertidas sobre situações caricatas, porém dramáticas”, que são geradas na sociedade angolana fruto de inexperiência política, administrativa, de gestão e também profissional e: “pelas condições adversas que a continuação da guerra veio a provocar” (LARANJEIRA, 1995, p. 165). Acrescenta ainda que o riso, considerado como “velha fórmula de exorcismo e catarse”, atravessa em Manuel Rui “o filão narrativo de apreciação

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.

Recebido em: 19 out 2016

Aprovado em: 21 dez 2016

sociológica do quotidiano” (LARANJEIRA, 1995, p. 165). Essa literatura tinha como função contribuir para a crítica da sociedade angolana e o aperfeiçoamento da revolução, sem interferir no “esquema fundamental do poder” (LARANJEIRA, 1995, p. 165).

Manuel Rui, no seu texto, intenta ironizar esta classe ascendente através de situações como a de carência de alimentos em Luanda, que faz com que Diogo decida criar um porco em pleno sétimo andar, ironizando e representando, assim, a real perspectiva de um pequeno-burguês “burro”, preocupado com seus interesses:

- Como é que a gente vai criar um porco aqui no sétimo andar?
- Calma, Liloca. Vamos estudar um plano. Comida, restos de hotel. A seguir é só educar ele a não gritar. [...].
A dona virou os olhos para o leitão. Magicava nessa dúvida. Como era possível criar assim um porco num sétimo andar? Prédio tudo de gentes escriturária, secretária. Funcionários de ministérios. Um assessor popular, e até um seguras que andava num carro com duas antenas, fora os militares do Partido? (RUI, 2005, p. 10).

À medida que o porco se educa e se humaniza, tornando-se até pequeno-burguês, Diogo, gradualmente, tem comportamento de animal devido à sua vontade desmedida de querer matar e comer a carne de porco. Essa inversão de papéis é uma forma de ironizar a vida de todos os homens que se comportam como Diogo.

Nota-se que na Grécia antiga, a ironia designava um tipo de comportamento fingido considerado imoral e que todos eram unânimes em ver encarnado em Sócrates. No entanto, assegura Guimarães (2001): “a ironia socrática não tinha por objetivo a desvalorização das crenças ou das ideias morais, mas ensinar as pessoas a julgar-se a si mesmas, sem ilusões, a ter consciência da sua ignorância” (GUIMARÃES, 2001, p. 411). Em *Quem me dera ser onda*, Diogo é um personagem de comportamento indiferente, talvez até ignorante.

Marta de Oliveira (2008, p. 42) afirma que Manuel Rui faz incidir, na sua narrativa, a sua pena crítica, analítica e sintética sobre os quadros médios da administração pública e do MPLA, isto é, sobre a chamada pequena-burguesia urbana. Acrescenta ainda Oliveira (2008) que o enunciado surge, então, em uma teia de relações sociais e históricas, tocando nos milhares de “fios dialógicos”, fruto da “consciência ideológica” em torno de uma dada realidade. Consequentemente, o escritor torna-se ser

ativo do “diálogo social”, assumindo-se como o “seu prolongamento” e “réplica” (OLIVEIRA, 2008, p. 42).

É com Bakhtin, e principalmente a partir da sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2009), que se começa a pensar sobre a linguagem na perspectiva da sua dimensão dialógica e do modo como é afetada por fatores históricos, ideológicos e sociais. O filósofo introduz aos estudos do dialogismo a noção de enunciação, na qual há a consideração do contexto de produção, dos sujeitos envolvidos e do local social onde a interação ocorre, e desse processo de enunciação resultará um enunciado. De acordo com Bakhtin:

É preciso, fundamentalmente, inseri-lo num complexo mais amplo e que o engloba, ou seja: na esfera única da relação social organizada. Assim como, para observar o processo de combustão, convém colocar o corpo no meio atmosférico, da mesma forma, para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som –, bem como o próprio som, no meio social (BAKHTIN, 2009, p. 72).

Com efeito, para Bakhtin, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor, o que permite dizer que:

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos [...]. Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado (BAKHTIN, 2009, p. 116).

É assim que Bakhtin (2009) encadeia e fecha o seu pensamento filosófico-linguístico assegurando que a palavra é orientada pelo grupo social no qual o indivíduo se encontra inserido, pois, “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é o interior, mas o exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 2009, p. 125). E prosseguindo com base no raciocínio de Bakhtin a respeito do caráter dialógico da palavra, percebe-se que está evidente em *Quem me dera ser onda* (constante diálogo entre diferentes personagens) que a palavra não é individual, mas implica sempre a expressão de um na relação com o outro. A palavra é orientada socialmente e constituída da interação entre dois ou mais interlocutores;

assim, todo ato de fala pressupõe interação/diálogo: “[...] pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (BAKHTIN, 2009, p. 127).

A perspectiva da ironia ocorre devido à oposição entre dois enunciadores. No discurso irônico, estes não se encontram da mesma forma na enunciação, posto que um está implícito e o outro explícito. A esse respeito, Ducrot (1987) refere-se ao discurso irônico em perspectiva polifônica:

[...] falar de modo irônico é, para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador. Posição que se sabe por outro lado que o locutor L não assume a responsabilidade, e, mais que isso, que ele a considera absurda. Mesmo sendo dado como o responsável pela enunciação, L não é assimilado a E, origem do ponto de vista expresso na enunciação (DUCROT, 1987, p. 198).

Assim, é irônico o locutor que deixa marcas em seu discurso as quais apontam para uma perspectiva diferente daquela que está concretizada no enunciado, segundo Passetti (1995, p. 48): “o locutor irônico é aquele que, ao mesmo tempo, expressa ou veicula um ponto de vista e sinaliza ou orienta para outro”. Ou seja, o *primeiro* locutor expõe o enunciador (enunciador sério) no plano do discurso, mas sinaliza para o *segundo* enunciador (enunciador absurdo), no entanto, a efetivação da ironia ocorrerá somente se o interlocutor possuir o conhecimento necessário para a identificação e recuperação dos dois enunciadores (o sério e o absurdo). A compreensão do implícito no discurso irônico ocorre então na recuperação das marcas deixadas pelo *primeiro* locutor, como o contexto sócio-histórico, o interlocutor a quem se deseja alcançar, uma vez que, de acordo com Passetti (1995), “concebemos a ironia como um tipo de discurso que exige uma interação entre os sujeitos envolvidos no processo de constituição do sentido, tanto na instância de produção quanto na recepção” (PASSETTI, 1995, p. 54).

As situações descritas por Manuel Rui, ainda segundo Marta de Oliveira (2008, p. 54), dão voz e forma à denúncia social e à crítica do real. O realismo é então o registro de análise da sociedade, no seu cotidiano. Assim, a obra literária torna-se veículo de crítica às instituições, à burguesia e a determinados comportamentos. O discurso, no que denota e no que pressupõe, dá conta da história social e política

angolana que molda os caracteres geográficos e econômicos e constrói grupos de personagens em função de predicados comuns que representam determinados sistemas de valores.

Conclusão

Pode-se concluir que, em *Xefina*, o humor está assente na forma como é usada a língua portuguesa e sua combinação com outras línguas, essencialmente a língua bantu. O linguajar popular vem caracterizar e desfigurar todo um conjunto de valores que representam a essência do colonizador português. Por outro, não é difícil, através da análise da sua obra, particularmente em *Quem me dera ser onda*, reconstruir uma visão da sociedade angolana. Manuel Rui desvenda mazelas que deformam a burguesia e as critica e, convém considerar que o escritor serve-se do humor, da sátira e da ironia para descrever e causticar o real (OLIVEIRA, 2008, p. 54). Essa crítica visa, em última instância, à construção e à formação de uma nova sociedade imbuída de certos valores morais, até então desconhecidos pela maior parte da população luandense em particular e, angolana em geral; a rir se formam novos costumes.

EL HUMOR Y LA IRONÍA EM LOS ESTUDIOS POSCOLONIALES: UNA LECTURA DE XEFINA E QUEM ME DERA SER ONDA

Resumen: El presente ensayo pretende hacer un estudio en torno al humor e ironía desde la perspectiva de los estudios poscoloniales en las literaturas africanas de lengua portuguesa, a partir de dos obras que marcan el contexto político de sus países. Se trata de la obra *Xefina*, del mozambiqueño Juvenal Bucuane, que retrata el sistema colonial portugués de aquella colonia a partir del personaje principal, el comandante Vossemecê, que es presentado de forma caricaturesca y con un discurso humorístico, a través de su jerga popular; pretendiendo de forma directa alcanzar toda la estructura colonial portuguesa por medio de éste personaje. También la obra *Quem me dera ser onda*, del angoleño Manuel Rui, que presenta eventos irónicos resultado de la coyuntura posindependentista del país que, como Mozambique, fue colonia de Portugal. La necesidad de compensar la carencia de alimentos en Luanda, lleva a Diogo a criar un puerco en un departamento en el séptimo piso.

Palabras-clave: Literaturas africanas. Poscolonial. Humor. Ironía

Referências

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.
Recebido em: 19 out 2016
Aprovado em: 21 dez 2016

ALAVARCE, C. da S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ARAGÃO, H. O. F. Ironia e literatura: interseções. *Anais do SILEL*. Volume 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, p. 1-14, 2013. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1467.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

BAKHTIN, M./ (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BUCUANE, J. *Xefina*. Maputo: Tempográfica – INLD, 1989.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Trad. de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

GUIMARÃES, M. J. Ironia: uma primeira abordagem. *Revista da Faculdade de Letras Línguas e literaturas*. Porto, XVIII, p. 411-422, 2001. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3047.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

LARANJEIRA, P. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. 2. ed. Maputo: UEM, 2004.

MALISKA, M. E.; SOUZA, S. C. L. de. Os efeitos de sentido da ironia e do humor: uma análise das histórias em quadrinhos da Mafalda, 2014, p. 1-10. *Recorte – Revista eletrônica*, v. 11, n. 1, UNINCOR. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/viewFile/1495/pdf_27>. Acesso em: 2 abr. 2016.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUNES, N. N. A linguagem e a mulher na sátira medieval. *Atas do Colóquio Internacional: “O riso na cultura Medieval”*. Funchal: Universidade da Madeira, p. 1-21, [s.d]. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1558/1/nunes.pdf>><<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1558/1/nunes.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

OLIVEIRA, M. de. *Na(rra)ção satírica e humorística: uma leitura da obra narrativa de Manuel Rui*. Porto: CEAUP, 2008.

PASSETTI, M. C. *O discurso irônico: análise da argumentação irônica em textos opinativos da Folha de S. Paulo*. 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

RUI, M. *Quem me dera ser onda*. 8. ed. Lisboa: Cotovia, 2005.

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016.

Recebido em: 19 out 2016

Aprovado em: 21 dez 2016

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*. Volume 7, nº 2, Florianópolis, p. 07-27, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6014/5559>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

ZILLES, U. O significado do humor. *Famecos*, n. 22, Porto Alegre, p. 83-89, 2003. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/236/180>>. Acesso em: 25 jun. 2015.