
O ESPAÇO EM *QUEM ME DERA SER ONDA*, DE MANUEL RUI¹

Chimica Francisco²

Resumo: O presente artigo tem em vista a realização de um estudo em torno da categoria espaço. A abordagem centra-se na obra marcadamente emblemática de sua época no contexto da contribuição para o enriquecimento e a periodização da literatura de seu país. Trata-se da obra *Quem me dera ser onda* (2005), do angolano Manuel Rui. *Quem me dera ser onda* é uma novela que retrata a situação de uma população que, por força da Revolução, isto é, com o final da guerra colonial em 1975, procura adaptar-se à nova realidade fruto das conquistas dessa mesma Revolução. Verifica-se o movimento da população do subúrbio em direção às áreas urbanizadas de Luanda e os desafios, os choques com que se enfrenta essa nova realidade de vida. Assim, narram-se fatos ocorridos no pós-independência de Angola. *Quem me dera ser onda* tem como espaço fundamental a capital angolana, a grande cidade luandense que está vivendo uma experiência nova fruto das conquistas do povo, uma explosão demográfica, em um movimento unidirecional, do subúrbio para o urbano, para o desconhecido. Será adotada uma metodologia analítica e descritiva apoiada em conceitos sobre espaço a partir de teóricos como Reis e Lopes (2000); Paz e Moniz (2004); Umbelino (2011) e, sobretudo, Bourneuf e Ouellet (1976), que apresentam o espaço opressivo como sendo predominante nos romances contemporâneos. Dada a confluência de eventos no espaço Luanda, acha-se importante o aprofundamento desta categoria na obra.

Palavras-chave: Literatura angolana, literatura pós-colonial, espaço.

Abstract: This article aims the accomplishment of a study about the space category. The approach focuses on the markedly emblematic work of its time in the contribution's context to its country literature's enrichment and periodization. It is the Angolan Manuel Rui's *Quem me dera ser onda* (2005). *Quem me dera ser onda* is a novel that depicts the circumstances of a population that, because of the Revolution (that is, the end of the colonial war, in 1975) tries to adapt to the new reality that is the result of the achievements of that Revolution. We can track the movement of suburb's population towards Luanda urban areas and the challenges, the surprises with which they face this new life reality. Thus, it is narrated Angola's post-independence events. *Quem me dera ser onda* has as its fundamental space the Angolan capital, Luanda great city that is going through a new experience due to people's achievements, a demographical expansion, in an unidirectional movement, from the suburb to the city, to the unknown. We will use an analytical and descriptive methodology supported by space's concepts of authors such as Reis and Lopes (2000); Paz and Moniz (2004); Umbelino (2011) and especially Bourneuf and Ouellet (1976), who show the oppressive space as prevalent in contemporary novels. Because of the events' confluence in the space Luanda, we consider it is important to deepen this category in the text.

Keywords: Angolan literature, postcolonial literature, space.

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

2 Doutor em Letras (Estudos Literários) na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista do PEC-PG CAPES (2014-2016). E-mail: chimicafrancisco@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem em vista a realização de um estudo em torno da categoria espaço. A abordagem centra-se na obra julgada marcadamente emblemática de sua época no contexto da contribuição para o enriquecimento e a periodização da literatura de seu país. Trata-se da obra *Quem me dera ser onda* (2005), do angolano Manuel Rui. *Quem me dera ser onda* é uma novela que procura retratar a situação de uma população que, por força da Revolução, isto é, com o final da guerra colonial em 1975, procura adaptar-se à nova realidade fruto das conquistas dessa mesma Revolução, trata-se do movimento do subúrbio em direção às áreas urbanizadas de Luanda e os desafios, os choques com a qual se enfrenta a nova realidade e vida. Assim, narram-se fatos ocorridos no pós-independência de Angola³.

Quem me dera ser onda tem como espaço fundamental a capital angolana, a grande cidade luandense que está vivendo uma experiência nova fruto das conquistas do povo, uma explosão demográfica, em um movimento unidirecional do subúrbio para o urbano, para o desconhecido. A agitação que se nota na vida das populações é vista pelo narrador da obra (*Quem me dera ser onda*), como resultado do desconhecimento, da inadaptação com o *modus vivendi* da cidade, pois se trata de pessoas que trazem consigo os seus hábitos de vida do campo ou dos bairros circunvizinhos de lata para os prédios, trazem, também, consigo as suas criações de animais para esses mesmos prédios.

A CATEGORIA ESPAÇO

O espaço, essa categoria deveras muito importante na prossecução da narrativa conjuntamente com a ação, com as personagens e com o tempo, por isso, vai merecer especial atenção neste artigo. Numa perspectiva mais simplista o espaço é denominado como o lugar físico onde as personagens desenvolvem ou representam as suas ações, podendo ser também um cenário ou um espaço imaginário ou mesmo um espaço psicológico. Na visão de Reis e Lopes (2000, p. 135), “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. Como que a corroborarem com estes autores, Paz e Moniz (2004, p. 81) têm o espaço como uma das categorias da narrativa que designa, “o lugar ou os lugares onde decorre a ação”.

Desta feita, a narrativa é entendida como um enredo, um conjunto de ações desenvolvidas pelas personagens em determinado espaço e tempo. Reis e Lopes (2000, p. 273) referem-se à narrativa, enquanto modo literário, como sendo aquela que não está, “alheia à lenta mutação dos períodos literários nem às transformações ideológicas que neles se inscrevem” e acrescentam ainda que, “a narrativa não cessa de se afirmar como modo de representação literária preferencialmente orientado para a condição histórica do Homem” (Idem, p. 273).

Como que a comungar com a situação vivida em *Quem me dera ser onda*, Luís António Umbelino escreve no seu texto: “Espaço e narrativa em Paul Ricoeur”, sobre essa luta

³ Angola foi colônia de Portugal e tornou-se independente no ano de 1975 por via da luta armada de libertação nacional, no dia 11 de novembro.

desenfreada de ocupação de espaços, casas em prédios por pessoas que saem do campo sem experiência de vida cidadina como se pode notar na citação:

Segundo Ricoeur, uma vez mais, algo de similar se passa ao nível da “configuração” do espaço realizada pela arquitectura e pelo urbanismo no momento em que constroem o enredo que conta, através do construído, a ocupação do espaço, os fluxos de trânsito, as necessidades habitacionais, a vocação da cidade, as urgências de mobilidade, a importância dos locais de lazer, as relações entre o centro e a periferia, etc. Nestas narrativas, um compromisso evidente com o sentido é evidente (promover o bem-estar, aumentar a mobilidade, rentabilizar os recursos); tanto quanto o facto de cada etapa do projecto arquitectural ou urbanístico promover uma dinâmica de “intertextualidade”, ao confrontar-se com outros projectos, influências, escolas e tendências (UMBELINO, 2011, p. 155).

Nota-se que o espaço condiciona a dinâmica das personagens. As interações são justificadas pela existência ou não de um determinado tipo de espaço ou ainda o espaço determina as interações, por exemplo, entre os moradores do mesmo prédio em *Quem me dera ser onda*, que segundo justificam Bourneuf e Ouellet (1976, p. 166), “o espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar o ódio ou a revolta no coração duma personagem”. Em se tratando do espaço urbano como está evidente em *Quem me dera ser onda*, é precisamente essa nova realidade que movimenta, mexe com todo o fluxo humano, como a existência do elevador num prédio de sétimo andar em que todos os moradores queriam se servir desse meio (elevador), mesmo para ir até ao segundo andar; a escola onde os meninos do prédio frequentam; o hotel Trópico referenciado na obra, e, por fim, a realização do carnaval na cidade de Luanda, tudo isso marca uma nova realidade no cotidiano dos novos utentes do prédio, não só como também, uma realidade urbanística que vai movimentar molduras humanas, diferentemente de realidades que eram vivenciadas em espaços mais afastados da cidade.

Raquel Trentin Oliveira (2008, p. 30-31) socorrendo-se de Hamburger (1975) acredita que em situações reais, através das informações do sujeito-de-enunciação, o ouvinte pode se sentir transportado para os lugares descritos, porque, na imaginação do real, *aqui, lá, à direita, à esquerda*, etc., conservam o relacionamento com um eu-origo real. Contudo, quando tais palavras se referem às experiências das personagens, “transferem-se do campo demonstrativo ao campo simbólico da linguagem – sem serem prejudicadas pelo fato de conservarem ali a impressão gramatical da palavra designativa”. O leitor sabe que designam situações temporais ou espaciais, mas não as experimenta como o tempo e o espaço de sua existência.

Assim, Raquel Trentin Oliveira (2008, p. 31) apresenta uma citação de Hamburger que se acha deveras importante para a compreensão do espaço, para o presente trabalho e que explica a ideia deixada anteriormente:

[...] a experiência do agora e do aqui, que nos é transmitida pela ficção [...], é a experiência da mimese de pessoas atuando, isto é, de personagens fictícios(as) vi-

vendo por si, que, precisamente por serem fictícios(as), não estão contidos(as) no tempo e no espaço – mesmo quando a cena estiver montada sobre uma realidade temporal ou espacial. Porque a experiência do real não é determinada somente pela coisa em si, mas também pelo sujeito que a experimenta. E se este é fictício, qualquer realidade geográfica e histórica conhecida é incluída no campo ficcional, é transformada em ‘ilusão’ (OLIVEIRA, 2008, p. 31).

Bourneuf e Ouellet (1976, p. 134) mostram que há dois tipos de espaços, um que é o mundo que “pertence aos aventureiros” de renomados escritores como Melville, Jules Verne, Blaise Cendrars ou de Kessel, cujas personagens podem ser capitães de baleeira, globe-trotters, traficantes ou cavaleiros das estepes afgãs. Enquanto o outro tipo de espaços é o mais fechado “onde se roda sem fim”, este tipo de espaços de acordo com Bourneuf e Ouellet (1976), “parece predominar pelo menos nas grandes obras do romance francês, talvez mais preocupado em aprofundar a vida interior das personagens do que em as lançar à aventura pelos cinco continentes” (Idem, p. 134). Assim, nota-se que há espaços que dão largas às personagens permitindo uma multiplicidade de deslocamentos em espaços como a vastidão do mar, as grandes planícies, mas em contrapartida esses mesmos espaços não dão ao leitor a possibilidade de apreensão e aprofundamento de suas atitudes e de seus comportamentos, o que não se verifica em romances como, por exemplo, *Léviathan* de Julien Green, que, “mostra a personagem principal que passa continuamente nas mesmas ruas de uma cidadezinha” (Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 133), permitindo, assim, esse aprofundar da vida interior das personagens, uma descrição mais completa e detalhada.

O ESPAÇO EM *QUEM ME DERA SER ONDA*, DE MANUEL RUI

A obra *Quem me dera ser onda* (2005) é uma novela⁴. Na perspectiva de Ana Maria Martinho, a obra: “equaciona a cada momento o posicionamento dos intervenientes em relação ao processo político em curso, na medida da interpretação que cada um faz da revolução. Da imobilidade legalista de Faustino ‘assessor popular no tribunal’”, e também ao dinamismo das respostas das crianças, em que variado é o leque de referências que cada personagem prefigura (MARTINHO, 1986, p. 36).

A narrativa em questão passa-se na grande capital angolana, Luanda. Luanda simboliza o centro de todas as atenções e a dinâmica da vida do país, de uma nação em construção. Esta cidade mais do que espaço físico é espaço social onde se verificam as diferentes interações sociais. É sobre essa capital, Luanda, que Manuel Rui concentra a sua crítica social, crítica essa que assenta sobre a nova realidade de vida no pós-independência de Angola, fruto da revolução.

O livro retrata a problemática social da época através do comportamento de uma personagem-tipo, Diogo, que, enfrentando a falta de produtos alimentares em Luanda e cansado da rotina do “peixefritismo”, traz um leitão para criar e engordar no sétimo andar de

4 A novela faz um retrato das coisas conforme se passam, conferindo maior verossimilhança e mais realismo, do que o romance, este será escrito numa linguagem mais excelsa e elevada do que aquela (AGUIAR e SILVA, 1997, p. 681).

um prédio habitacional. Desde logo, segundo Marta de Oliveira (2008, p. 67), “a domesticação de um animal no espaço residencial, para a satisfação das necessidades de consumo de carne, arrebatava uma transposição da tradição, das regras e valores do mundo rural para o urbano. Desta forma, a pecuária interfere na urbanidade”.

A chegada do leitão ao apartamento sugere todo um clima de inversão das regras em vigor, recordando a atmosfera permissiva do Carnaval de que se faz referência na obra e que depois vem a realizar-se, efetivamente, no final da narrativa, coincidindo com a morte do porco. A transgressão da lei e da ordem é anunciada, logo na primeira página, quando Diogo quer subir com o porco no elevador: “– Como é? Porco no elevador? – Porco não. Leitão, camarada Faustino. - Dá no mesmo em matéria de interpretação de leis” (RUI, 2005, p. 7).

Com o leitão já dentro de seu apartamento, Diogo procura acomodá-lo no seu novo aconchego, “Diogo atravessou a sala comum, chegou na varanda larga que dava para a rua, levantou alguma roupa pendurada no arame e atou a corda do leitão na barra que separava as persianas” (RUI, 2005, p. 8). Como era de se esperar, a casa de Diogo ganha uma nova dinâmica com a presença do leitão: é o som do rádio que é posto no máximo para abafar a berraria do leitão devido à inadaptação deste e para que os vizinhos não se apercebiam, são os filhos Zeca e Ruca que estão sempre em movimento, num ato de constante vigilância.

Consequentemente, esta atitude de Diogo provoca a necessidade de concertação de ações por parte dos responsáveis do prédio, pois a disciplina popular estava a ser violada e havia toda uma preocupação de repôr a lei e a ordem em benefício de uma convivência comum e saudável, para todos os utentes daquele prédio:

Eu na minha pessoa de assessor popular não posso admitir este desrespeito pela disciplina. E você também, camarada Nazário. Ou é ou não é o responsável máximo pelo prédio? Amanhã temos que mandar o fiscal em casa do gajo e descobrir esse porco para lhe multar ou mesmo correr com esta gente do prédio (RUI, 2005, p. 9).

Depois dessa conversa entre Faustino e Nazário, duas entidades respeitáveis no prédio, mas nos moldes da nova burguesia resultante da revolução, conversa essa que é escutada pelos filhos de Diogo, que de imediato informam ao pai: “- Ai é? Com que então fiscal. – Foi assim mesmo que falaram, pai – reafirmou Ruca” (RUI, 2005, p. 9). Em seguida, a família traça estratégias para a sua proteção e para ocultação do leitão. No entanto, a mulher do Diogo não conseguia entender as intenções do marido ao trazer o porco para aquele espaço residencial e repleto de gente elegante:

- 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).

A casa da família Diogo ganha, como já se disse, um novo ímpeto, a presença do leitão faz com que haja uma reestruturação no modo de vida da família. Alguns hábitos são limitados à família em favor do leitão, pois este passa a ter gostos musicais sempre no volume alto do rádio, “- Estás-te a aburguesar – dizia o chefe da família Diogo. - Quem te viu e quem te vê. É a luta de classes!” (RUI, 2005, p. 24) e, continuamente, nesses hábitos que foi ganhando, o leitão, “... passou a ser o ouvinte mais contínuo da rádio nacional. Noticiário, peça que nós transmitimos, programa para jovens, relatos de futebol e boa noite Angola, tudo até adormecer de barriga cheia e sem qualquer contestação” (RUI, 2005, p. 26). O porco até ganhou um nome, primeiro, «carnaval» e, mais tarde, foi rebatizado «carnaval da vitória» em função da vitória dos meninos sobre o fiscal como se pode testemunhar:

- Vá, pioneiros. O porco onde está? Onde está o porco?
- Porco é você – ripostou Zeca afastando-se para detrás da mesa. – Aqui não tem porco.
- Vamos a ver. – E o homem começou a vasculhar. Primeiro passou na cozinha. Depois na sala outra vez. Os dois quartos. E deteve-se na varanda.
- Mas cheira a porco!
- Cheira porque é o vizinho camarada Faustino que costuma ter porco – afirmou Ruca mostrando convicção. – Se o senhor é ladrão de porcos, pode ir lá.
- Senhor não, camarada. E não sou ladrão sou fiscal.
- Ai é? Então tem de ir lá mesmo, [...].
- [...]
- Com o riso de fiscal contente de missão cumprida, ficou ainda um bocado de indicador na testa a arrumar inteligência (RUI, 2005, p. 13-14).

Para Salgado (2011) o primeiro “embate” com o fiscal do governo revela o perfil receoso e limitado desse, em oposição à vivacidade e esperteza das crianças, que não recuam nem mesmo diante do próprio medo que sentem. Salgado (2011) aponta também para a metamorfose de “Carnaval da Vitória” que responde ao papel dinâmico e ambivalente da cultura popular, remetendo às imagens do corpo grotesco em transformação:

Os dois miúdos tratavam o porco como membro da família. Limpavam o cocó dele, davam-lhe banho e, todos os dias, passavam nas traseiras do hotel a recolher dos contentores pitéus variados com que o bicho se giboiava. O suíno estava quase culto, quase protocolar. Maneirava vénias de obséquio com o focinho e aprendera a acenar com a pata direita, além de se pôr de papo para o ar à mínima cócega que um dos miúdos lhe oferecesse à barriga (RUI, 2005, p. 26-27).

Bakhtin (1987, p. 277) descreve o corpo grotesco como inacabado, “está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”. Na ótica de Salgado (2011) a mudança ocorrida em “Carnaval da Vitória” aponta para a permanente interação do mundo com os seres. O fato de se tratar de um porco só exacerba o caráter dinâmico da interação. Tão importante

quanto este perfil mutante do corpo grotesco são também as suas partes que permitem a comunicação com o mundo.

A transformação de “Carnaval da Vitória” se inicia justamente pelo orifício do ouvido. Ele se aquieta ao ouvir música, sempre no mais alto volume. Diogo lhe introduz um auscultador e o animal transforma-se no “ouvinte mais contínuo da rádio nacional” (RUI, 2005, p. 26). Da mesma forma, evidenciam-se, no texto, os outros orifícios do corpo grotesco em transformação – a boca e o traseiro do animal. O ventre também é destacado diversas vezes na narrativa. O primeiro passo da mudança de “Carnaval da Vitória” – a introdução do auscultador no ouvido – é dado com a ajuda de Diogo, o que “provoca” no animal, segundo o próprio Diogo, “exigências pequeno-burguesas” (RUI, 2005, p. 25). Quando critica o comportamento do porco, Diogo aponta, antes, para a satisfação de suas próprias exigências, uma vez que não pensa senão no seu estômago (Salgado, 2011).

Simultaneamente, há no prédio uma inquietação por parte dos moradores em particular de alguns responsáveis (Faustino e Nazário) que, continuamente, procuram concertar ideias de como descobrir e desmascarar a presença do leitão em casa de Diogo. Mais uma vez, o fiscal é o funcionário indicado para ir “vasculhar” na casa do Diogo para ver se tem porco.

Para Salgado (2011) a burrice e a ignorância, representadas pelas personagens que obedecem cegamente às leis satirizadas na narrativa de Manuel Rui, são também as personagens mais estúpidos e ignorantes, como Nazário e Faustino, que evocam as palavras de ordem do novo regime. Tal comportamento é, mais uma vez, desmascarado pelos meninos na seguinte passagem: “– Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com esse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta continua tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano da criação da Assembléia do Povo e Congresso Extraordinário do Partido!” (RUI, 2005, p. 21).

Quando as crianças apontam e corrigem os diversos erros gramaticais, contidos no cartaz elaborado por Nazário, desnudam a desvirtuação dos ideais revolucionários e das ideologias, destinados ao fracasso, desde o início, por se petrificarem em “slogans” vazios. Novos destronamentos e batalhas carnavalizantes se sucedem, então, na narrativa, conduzidos sempre pelos meninos, juntamente com o porco (SALGADO, 2011).

A escola, outro espaço importante para onde os meninos (Zeca e Ruca) levam o “Carnaval da Vitória”, e a partir dessa situação a escola ganha uma nova consciência, “E na escola a grande festa começou” (RUI, 2005, p. 29), sendo desse pouco convívio com o porco que toda turma produz uma redação e desenho cujo tema é “Carnaval da Vitória”, com a condescendência da professora, o que é censurável aos olhos dos camaradas pequeno-burgueses que seguiam as leis sem nenhum questionamento, “Mas deixe ver. O autor do desenho é diferente do autor da redação” (RUI, 2005, p. 39). Tanto a atitude dos alunos quanto a permissão da professora são considerados atos de atentado às conquistas da revolução, de acordo com “O coordenador do centro de investigação pedagógica”, apoiado por outros responsáveis. Note-se a preocupação dos diferentes responsáveis das seções:

- Isto complica-se a partir de uma mensagem coincidente, expressa por forma outra que é desenho e não sendo a autoria comum. Pode tratar-se de um caso de

alienação do grupo. Mas aí temos de responsabilizar a professora, pois ela é que elegeu texto e desenho em representação da sua escola. É só isso que eu tenho a dizer.

- Estou absolutamente de acordo – acrescentou o responsável pela secção de literatura -, o próprio nível de linguagem e a semântica revelam um afastamento do real, o que não é característico na criança, sempre motivada para recriar o dia-a-dia, em suma, a vida do povo, a revolução. Daí que se interroge sobre a paternidade do texto, a própria oficina que lhe enforma um conteúdo tão característico da pequena-burguesia. Não será descabido convocar a professora para nos trazer todas as redacções. É que surge uma pergunta: porquê em primeiro lugar o texto sobre o porco? (RUI, 2005, p. 40-41).

A escola ganha uma dimensão transformadora, mais revolucinária que os próprios camaradas e com uma visão futura diferente. Os meninos ganham novas ideologias, diferente das ideologias ultrapassadas dos mais velhos. A partir da escola, os meninos têm uma visão diferente dos modelos revolucionários que eram sempre os mesmos sobre a revolução e o cotidiano. Têm mais liberdade de imaginação, carnavalizam a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Quem me dera ser onda* (2005) nota-se uma certa evolução do espaço, sobretudo com o imaginário de liberdade dos meninos que tiram o porco do seu cativeiro, da varanda de um apartamento, no sétimo andar, para as brincadeiras com os colegas da escola. A proposta de nome “Carnaval” e depois “Carnaval da Vitória”, para o porco remete para essa ideia de abertura de espaços assim como acontece no carnaval, uma liberdade. Apele-se mais uma vez a Bourneuf e Ouellet (1976) que se referem aos espaços abertos, que permitem maiores aventuras dos seus personagens, apesar de que nessa narrativa, a personagem Diogo manifestar, muitas vezes, o comportamento de fechamento, pois passa maior parte de tempo dentro de casa, numa atitude vigilante, no acompanhamento do engordar do porco para a festa final, que deve coincidir com a época de carnaval.

Tal como o porco, Diogo vive esse ambiente ou espaço fechado, rotineiro de uma constante e dolorosa espera, que só evoluciona no final, no carnaval, com a morte do porco e a festa com todos os moradores do prédio.

De espaço quase “hostil”, por acomodar um porco, na ótica dos responsáveis do prédio (Faustino e Nazário), a casa de Diogo tornou-se um espaço de confraternização, pois na festa todos se sentam à mesma mesa, segundo ilustra o diálogo a seguir, na casa do Diogo:

- Viva, camarada Nazário. Então o Carnaval?

- Pior que o ano passado.

- Mas entre! A casa é sua.

Nazário traspôs a porta e num relance verificou três mulheres afanosas na cozi-

nha e dois homens abancados a comer e a beber.

- Liloca traz um prato para o camarada Nazário atacar umas febras.

- Ai isso não vou perdoar. Só o cheiro diz tudo.

- Olhe, camarada Nazário, nem vale a pena apresentação. É tudo família. E se fizessemos uma farra? Só o que falta é aparelhagem.

- Mas isso tem o Faustino. (RUI, 2005, p. 67).

Todos se juntam para o banquete final, todos se reconciliam na comida, no ato de comer a carne de porco. Segundo afirma Salgado (2011) e como ensina Bakhtin, as imagens da celebração da comida na cultura popular expressam um triunfo do homem sobre o mundo: “o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si” (BAKHTIN, 1987, p. 245).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1997.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MARTINHO, A. M. “Ideologia e expressão literária em *Quem me dera ser onda* de Manuel Rui”. **África, Arte e Cultura**, 2ª série, nº13, Lisboa, ALAC, 1986.

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

OLIVEIRA, R. T. **A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos**. 2008. 200 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

PAZ, O.; MONIZ, A. **Dicionário breve de termos literários**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

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

SALGADO, M. T. Carnavalizar é preciso: uma leitura da paródia em *Quem me dera ser onda*. **Mulemba** nº 5, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: <<http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/>>

artigo.php?art=artigo_5_5.php,-->. Acesso em: 14 set. 2014.

UMBELINO, L. A. Espaço e narrativa em Paul Ricoeur. **Revista Filosófica de Coimbra** nr. 39, p. 141-162, 2011. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/espaco_e_narrativa_em_p.ricoeur>. Acesso em: 24 out. 2014.