

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

Instituto de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Letras

Mestrado em História da Literatura

A PARÓDIA PÓS-MODERNA NOS CONTOS DE JOÃO MELO

Diana Gonçalves Loureiro

Rio Grande/RS

2010

DIANA GONÇALVES LOUREIRO

A PARÓDIA PÓS-MODERNA NOS CONTOS DE JOÃO MELO

Rio Grande/RS

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

Instituto de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Letras

Mestrado em História da Literatura

DIANA GONÇALVES LOUREIRO

A PARÓDIA PÓS-MODERNA NOS CONTOS DE JOÃO MELO

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Data da defesa: 19/10/2010

Instituição depositária: Sistema de Bibliotecas – SID

Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande/RS

2010

Para o Amón.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que participaram do processo de pesquisa e escrita da dissertação, de uma forma ou de outra, tanto com conselhos, como com críticas – construtivas ou não. Peço, antecipadamente, desculpas a todos que, por esquecimento, não tiveram seus nomes citados. Sinceramente agradeço:

– ao meu filho, Bruno, por ter me ajudado a pensar quando meu cérebro já não mais o queria; por agüentar minhas crises de choro, quando prometia atirar livros pela janela; por ter tido que suportar sua mãe na frente do computador, de cadernos ou livros o dia inteiro;

– a minha família que me apoiou: minha sobrinha Melina, meus irmãos Milena e Daniel, meus pais Vera Regina e Luis Humberto, minha avó Maria Helena e meu avô Oldemar.

– ao meu namorado Bruno, que compreendeu minha ausência durante esse período e me ajudou sempre que pôde, mesmo sem entender nada de literatura;

– a minha amiga Michelle, que sempre me ofereceu a mão e também os ouvidos e olhos e soube perdoar a falta de minha presença por longos períodos;

– aos meus colegas do mestrado e, em especial, à Luciane, pelas conversas, por compartilhar conhecimentos e pelas risadas, e ao Tiago, quem me fez quase retornar à literatura clássica durante um momento de fraqueza, pelas longas discussões teóricas, pelos risos, pela dor de cabeça compartilhada e pelo incentivo ao longo do percurso;

– aos professores Mauro, Artur, Antônio, Luiz Henrique, Baumgarten, Núbia e Cristina, cuja presença em minha vida foi de grande importância para que eu pudesse concluir essa pesquisa;

– à professora Rubelise, por ter me inspirado e incentivado sempre, desde que a conheci;

– ao professor Oscar, a quem admiro profundamente por seu conhecimento e sabedoria, agradeço por suas palavras amigas e ajuda nas questões teóricas, pelas idéias, enfim, por tanta coisa, que me faltam palavras e espaço para dizer em tão pouco tempo o quão significativa foi sua presença em minha vida e minhas escolhas acadêmicas;

– e, finalmente, à pessoa que tornou esse trabalho possível, meu orientador José Luis Fornos, não apenas por ter me apresentado à literatura africana, e ao objeto de estudo selecionado, mas também, e principalmente, por ter conseguido ressuscitar em mim o gosto pela literatura e pesquisa, quando a chama já estava se apagando. Obrigada por ter me guiado por esse caminho não raras vezes tortuoso, e ter apontado a direção certa todas as vezes em que eu parecia me perder. Obrigada por ter acreditado em mim, mesmo quando nem eu própria o fiz.

Of all losses, time is the most irrecoverable
for it can never be redeemed.

RESUMO

O presente trabalho visa à análise de contos de João Melo, escritor e poeta angolano, encontrados nas obras *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009). Ancorado principalmente nas teorias de Linda Hutcheon, o estudo do *corpus* de pesquisa procura demonstrar como conceitos como a paródia, a metaficção historiográfica e a ironia, presentes na teoria pós-moderna, comportam-se na literatura angolana contemporânea. Levando em consideração que os contos selecionados fazem parte de um contexto ex-cêntrico, ou seja, fora do centro, cabe verificar a forma como a teoria pós-moderna manifesta-se na ficção de João Melo, refletindo os dilemas sociais enfrentados em um momento em que o país procura superar problemas gerados ainda no período de guerra civil, como a corrupção e o preconceito étnico.

ABSTRACT

The present work aims the analysis of the short stories published in the books *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) and *O homem que não tira o palito da boca* (2009) by João Melo, an Angolan writer and poet. Based mainly on the theories by Linda Hutcheon, this research tries to demonstrate how some concepts such as parody, historiographic metafiction, and irony, found in the postmodern theory, work within the contemporary Angolan literature. Taking into account that the selected short stories are part of a context considered *ex-centric*, what is outside the centre, it is worth to verify the way how the postmodern theory is expressed in João Melo's fiction, reflecting the social issues of a nation in a moment when the country tries to solve problems like corruption and ethnical prejudice, that have begun back in the civil war period.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. APONTAMENTOS SOBRE A PARÓDIA NO EPISTEME PÓS-MODERNO.....	16
2.1. Um quase pós-modernismo	16
2.1.2. O novo Frankenstein.....	22
2.2. Sobre a paródia.....	25
2.2.1. O mais mal-comportado de todos os tropos literários	28
2.2. A questão do gênero	31
3. UMA LEITURA DOS CONTOS DE JOÃO MELO.....	36
3.1. Sobre o pós-modernismo	37
3.1.1. A velocidade na obra de João Melo	40
3.1.2. A autoridade das vozes.....	47
3.1.3. A questão da identidade	58
3.2. A história na literatura	70
3.2.1. A recuperação histórica pela paródia.....	82
3.2.2. O riso angolano.....	94
3.2.3. A ironia no conto de João Melo.....	104
4. CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

1. INTRODUÇÃO

*Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once turned round walks on,
And turns no more his head;
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.¹*

Coleridge

Este trabalho de pesquisa tem por finalidade analisar a paródia e seus mecanismos de funcionamento na literatura pós-moderna. Foi selecionado como *corpus* de estudo a narrativa de João Melo, jornalista, escritor e poeta angolano que publicou cinco coletâneas de contos entre os anos de 2001 e 2009. Os contos serão estudados sob a ótica do pós-modernismo, levando em consideração o contexto econômico, social e cultural de Angola, lugar onde transita a maior parte das personagens dos contos de João Melo.

Angola passou por duas guerras consecutivas que abalaram a estrutura do país. Depois de mais de quinze anos lutando contra o colonizador europeu, o povo inicia uma luta interna pelo governo de Angola, cujo resultado – a vitória do Movimento pela Libertação de Angola – perdura até os dias atuais. Após a partida dos portugueses, alguns antigos guerrilheiros passam a assumir posições de poder e, com isso, a corrupção cresce no período da guerra civil, impedindo o desenvolvimento do país. A literatura de João Melo denuncia a corrupção no período contemporâneo, cujas raízes encontram-se no período da guerra civil, que terminou recentemente, além de tentar encontrar um lugar para o angolano que vive em uma cultura que procura manter a tradição do tempo passado. Essa tradição parece não possuir lugar na sociedade atual, a qual se encontra voltada para uma tentativa de acompanhar o cenário internacional capitalista e globalizado.

¹ “Como alguém que, por um caminho deserto,/ Caminha, com medo e com temor,/ E, tendo olhado para trás uma vez, segue,/ Sem mais tornar a voltar-se;/ Por que ele sabe que;/ Um terrível demônio espreita,/ Seguindo-lhe de perto.”

Para o estudo dos contos que retratam a realidade angolana atual, foi escolhida tal ótica a partir dos próprios textos de Melo, que questionam o pós-modernismo. O narrador ora denomina-se autor pós-moderno, ora afirma que o conto está inserido na literatura pós-moderna. Ao jogar com tais questões dentro da narrativa, o autor acaba por guiar o leitor para um caminho ainda pouco explorado na literatura angolana, uma vez que, normalmente, tais textos são analisados a partir da teoria pós-colonial. Embora seja possível fazer uma leitura pós-colonial do *corpus* selecionado sem que essa vá de encontro com a teoria pós-moderna, não houve espaço suficiente no presente estudo para que se pudesse trabalhar ambas, sendo optada a última, uma vez que o próprio texto indicava este caminho.

A denominação do período contemporâneo como pós-moderno ainda levanta discussões, havendo discordâncias a respeito tanto da nomenclatura quanto de suas características. Como base, adotou-se a concepção de Linda Hutcheon, que, ao invés de formular um conceito, procura defini-lo através de questões pontuadas pela teoria – dentre as quais, a recuperação histórica, a paródia e a ironia como fundamentais para a composição de uma ficção politizada, ideologicamente posicionada. Para a canadense, o pós-modernismo é um “processo ou atividade cultural em andamento”², o que dificulta sua definição – portanto a preferência da criação de uma poética, “uma estrutura ideológica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos”³, o que coincide com o próprio pensamento pós-moderno de constante questionamento e reformulação de teorias e conceitos. Sem se contradizer, porém sendo um tanto vaga quanto ao que seria o pós-modernismo propriamente dito, Hutcheon trabalha sobre as características que julga importantes para a teoria. Tomando como base estudos sobre o assunto, foi separado em dois capítulos o presente trabalho, sendo o primeiro uma pequena apresentação sobre as teorias utilizadas e o segundo composto pela análise dos contos, apoiada nos fundamentos teóricos previamente comentados.

No primeiro capítulo encontram-se expostas as principais idéias que moldam o que é aqui entendido por pós-modernismo (teoria), que interage com elementos do

² HUTCHEON, 2001, p. 31.

³ Idem, p. 32.

período pós-moderno ou pós-modernidade⁴, refletindo o questionamento de noções e a fragmentação (da identidade, da história, de campos de estudo, etc.) através de técnicas como a ironia e a paródia. Linda Hutcheon apóia-se nas idéias de Jean-François Lyotard acerca do declínio das grandes narrativas para fundamentar essa propriedade contestatória do pós-modernismo. Lyotard considera as grandes narrativas como jogos de linguagem, partindo do princípio que todas as ciências utilizam-se da linguagem (também ciência) para elaborarem seus saberes, formulando, portanto, narrativas. Ainda que considere as narrativas um saber não científico, Lyotard afirma que são tão necessárias quanto as ciências, por serem o meio através do qual o saber é veiculado⁵. O pós-modernismo, na concepção do autor francês, “enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes”⁶.

Por ser questionador e contestatório, o pós-modernismo derruba conceitos, reformulando-os ou instaurando novos, causando certa instabilidade para o indivíduo. Assim, a literatura tem refletido a perda de referências vivida pela sociedade, o que resultou em um sujeito fragmentado e em uma economia capitalista cada vez mais liberal. Para Stuart Hall, o descentramento do sujeito cartesiano foi o ponto chave para a fragmentação do sujeito⁷, que é produto de um mundo sem nenhuma representação unificada⁸. Dessa forma, de acordo com as idéias de David Harvey, possuindo um espaço e tempo que são reconstruídos a partir da ótica da globalização, a sociedade gera esse sujeito que passa a não apenas admitir a existência do outro, mas, inclusive, a ver-se sob a ótica do outro. Há, portanto, uma recriação da auto-identidade, trabalhada por Anthony Giddens, como sendo algo que não é “simplesmente apresentado, como resultado das

⁴ EAGLETON, 1996.

⁵ LYOTARD, 2008, p. 48-19.

⁶ Idem, p.viii.

⁷ HALL, 2006, p. 34.

⁸ HARVEY, 2008, p. 55.

continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo”⁹.

Tal sujeito pós-moderno, cuja identidade deve ser formulada levando em conta o outro e a sociedade em que está inserido, torna-se presente na literatura pós-moderna, que é, nas palavras de Hutcheon, reflexiva e mesmo didática, no sentido que, recuperando a história ou outras teorias, a literatura pós-moderna lança mão da paródia para tal resgate, incorporando o texto que quer criticar ou questionar, posicionando-se ideologicamente a respeito do que trata. A noção do sujeito é uma das assertivas que o pós-modernismo derrubou e continua derrubando a cada instante, reconstruindo-a inclusive em obras literárias, que passaram a assumir um caráter teórico ao discutir tais assuntos dentro da ficção. De acordo com Hutcheon, a ficção pós-moderna

não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.¹⁰

Nas palavras da autora, portanto, a literatura pós-moderna apresenta o olhar de seu autor, politicamente marcado. Tal posicionamento se dá, não raras vezes, através da ironia, que é uma ferramenta muito utilizada na literatura pós-moderna. Sendo irônica, a ficção recupera de forma paródica os discursos anteriores e os subverte, o que leva à questão da morte do autor, ou seja, da originalidade do texto. No entanto, alguns autores não enxergam esse pensamento de que o que é

⁹ GIDDENS, 2002, p. 54.

¹⁰ HUTCHEON, 2001, p. 64.

realizado é paródia, acreditando que a arte contemporânea constrói pastiches. De acordo com Friedric Jameson,

o efeito geral da paródia é – seja pela compaixão ou pela malícia – revelar o ridículo na natureza particular desses maneirismos estilísticos, particularmente pelos seus excessos e excentricidades em relação ao modo pelo qual as pessoas normalmente falam ou escrevem. Desse modo, por trás de toda paródia permanece, em algum lugar, o sentimento de que há uma norma lingüística em contraste com a qual os estilos dos grandes modernistas podem ser ridicularizados. [...]

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu seu senso de humor [...].¹¹

Na concepção de Jameson, o que se vê hoje não é paródia, pois não há uma crítica, sendo, uma “prática neutra”. O autor diferencia o pastiche da paródia afirmando que o primeiro é, na verdade, o que chamam de paródia hoje, pois a técnica recupera textos anteriores ao imitar a forma de seus discursos e os ridiculariza, ainda que sem o humor satírico – e por vezes sarcástico – ou mesmo burlesco existente na paródia. Tal idéia difere da de Hutcheon, aqui adotada, que afirma o contrário: a paródia não ridiculariza o texto original, mas o subverte, o questiona e o traz para um novo contexto, não sendo necessariamente uma questão de estilos, mas – como se percebe na literatura de João Melo – uma recuperação de um outro discurso, inclusive o histórico. Ela é uma metaficção por se auto-referenciar ou àquilo que parodia¹², levando em consideração o mundo, a sociedade, o local e o tempo nos quais o falante está inserido. O resgate e sua subversão não são, portanto, vazios nem pálidos: eles promovem o diálogo entre o tempo e o pensamento do que é parodiado com o do discurso paródico, diálogo este

¹¹ JAMESON, 2006, p. 21-23.

¹² HUTCHEON, 1989, p. 89.

ideologicamente fundamentado, uma vez que carrega em si o olhar de quem escreve e sua posição politizada frente àquilo que escreve, aquilo que critica e questiona.

Os contos de João Melo são estudados no segundo capítulo do trabalho, tendo em vista essa posição do autor frente àquilo que parodia. Resgata-se ficcionalmente a história de seu país e as duas guerras que o devastaram, a fim de realizar uma crítica à sociedade contemporânea. Ao trazer para os contos a história de Angola, o autor analisa fatos do passado que ajudaram na construção de um novo sujeito que tenta adaptar-se não apenas ao contexto pós-colonial e pós-guerra civil, mas um indivíduo que se reconstrói ao mesmo tempo em que sua sociedade igualmente encontra-se em transformação, tentando ajustar-se ao cenário internacional globalizado. Por ser um *corpus* de trabalho composto não por um único romance, mas por contos, houve uma tentativa de se utilizar diferentes textos para a análise das teorias aqui expostas. Na conclusão do trabalho, encontram-se apontamentos realizados sobre como a teoria pós-moderna funciona na literatura angolana contemporânea ao resgatar a história local e reescrevê-la ficcionalmente.

2. APONTAMENTOS SOBRE A PARÓDIA NO EPISTEME PÓS-MODERNO

2.1. Um quase pós-modernismo

*Os cegos moviam-se como cegos que eram,
às palpatelas, tropeçando, arrastando os pés,
não obstante, como se estivessem organizados,
souberam repartir as tarefas eficazmente,
alguns deles, patinando no sangue pegajoso [...]*

José Saramago

O conceito de pós-modernismo é amplo e discutível, não havendo um consenso a seu respeito. Ainda assim, é inegável que, ruptura ou continuidade, existem características que são associadas ao pós-modernismo no âmbito das artes (em especial a literatura), como as metanarrativas, os jogos de linguagem, a ironia e, mais propriamente, a paródia. Não que tais características surgissem abruptamente do nada a partir de meados do século XX – elas apenas tomaram proporções maiores, sendo utilizadas em maior escala, em detrimento da literatura realista – ou neorealista – preferida pelos autores até então.

Tentar definir pós-modernismo não é uma tarefa fácil, principalmente para quem está inserido no período o qual procura definir. Uma das diversas metáforas que ilustram essa dificuldade foi a que Érico Veríssimo utilizou ao escrever sobre o modernismo em sua obra *Breve história da literatura brasileira*, dissertando sobre a literatura nos anos 40, período no qual estava inserido. O autor vale-se da metáfora de um avião sobrevoando uma ilha: quando, a certa distância, pode-se

ver a ilha em sua totalidade, com um formato definido, com um contorno nítido. Vê-se o todo, sem captar os detalhes. Mas, se o avião perde altitude e se aproxima da ilha desaparece o panorama geral, porque a ilha se agiganta e percebe-se que o desenho de suas praias não é tão claro ou simples; que seu perfil não é feito de longas

curvas graciosas e que, ao contrário, tem um padrão bastante complicado, o qual toma a forma de enseadas, cabos, baías, lagunas, e assim por diante. [...]

A mesma coisa acontece quanto se está escrevendo sobre a literatura de um país. Quando se fala dos séculos passados, tem-se o ponto de vista do homem do avião, olhando para baixo, de uma grande altitude, para a ilha. O tempo é o seu melhor aliado e conselheiro: já fez sua escolha confiável. [...] Mas, quando tentamos estudar a literatura de nosso próprio tempo, falta uma boa perspectiva temporal, porque se está perto demais do assunto.¹³

Como explica Veríssimo, a dificuldade de se poder compreender o período no qual se está inserido baseia-se fundamentalmente na falta de distanciamento temporal. A discussão acerca do pós-modernismo tem essa característica: por ser ainda muito recente, não há um consenso quanto ao que é exatamente o pós-modernismo: alguns afirmam ser uma ruptura, um novo período que surge posteriormente ao modernismo; outros, no entanto, aceitam o conceito de que pós-modernismo é uma continuação do período moderno, cujas algumas de suas características houveram de ser reformuladas. Assim, embora haja uma diferença entre os períodos, não haveria, nesta concepção, uma ruptura radical com o período anterior, mas uma evolução – não necessariamente uma visão teleológica de tal processo – nos conceitos forjados pela humanidade para poder dar conta das mudanças no mundo, geralmente reflexões das alterações nas esferas econômica e política da sociedade.

Não é relevante continuar aqui tal discussão, sendo o importante deixar claro que há uma diferença entre o modernismo e o pós-modernismo atual – seja ele chamado pós-modernismo, capitalismo tardio, ou qualquer outro nome que se dê ao período contemporâneo. O próprio modo de ver os períodos como blocos estanques e com características distintas já é algo próprio do modernismo e de uma visão ultrapassada de mundo (fundamentada no pensamento iluminista), já que sua característica principal é a fragmentação em todos os campos que fazem parte da sociedade, como a dissolução de fronteiras específicas, a queda das grandes

¹³ VERÍSSIMO, 1996, p. 97.

narrativas, a fragmentação do sujeito, a economia neoliberal, e a própria globalização, entre outros.

Ainda que haja uma distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo, será aqui assumida a visão de Terry Eagleton sobre o assunto, já que, ainda que o segundo termo refira-se à literatura e outras formas culturais, esta não deixa de ser própria de uma sociedade inserida em um momento histórico – o que chamamos de pós-modernidade. Afirma o autor:

A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiosincrasias e a coerência de identidades.¹⁴

Eagleton define, de forma resumida, o que é o pós-moderno e, em seguida, vai além, afirmando que o pós-modernismo é “um fenômeno tão híbrido, que qualquer afirmação sobre um aspecto dele quase com certeza não se aplicará a outro”¹⁵. Essa fragmentação tão *sui generis* do pós-modernismo gera um sem-número de possibilidades e pensamentos, muitos dos quais conflitantes entre si e, ainda assim, muitas vezes complementares. O pós-modernismo acaba por se auto-questionar e pôr-se a si mesmo em cheque, abrigando valores e poéticas contrárias entre si. Por ser essencialmente híbrido e fragmentado, questionador, e em constante estado de construção/desconstrução, ele não aceita a idéia de uma contigüidade, uma vez que trabalha, de acordo com Hutcheon, com a idéia de negação. O pós-modernismo, dessa forma, nega, desafia, questiona todos os conceitos anteriores e mesmo

¹⁴ EAGLETON, 1996, p. 7.

¹⁵ Idem, p. 8.

aqueles que vão se gerando ou reformulando-se durante, digamos, sua vigência. Foi utilizado, certa vez, o termo “rolo compressor” para se referir ao comportamento do pós-modernismo, como se ele tentasse passar por cima, destruindo tudo o que havia previamente construído.

Um dos conceitos que acaba sendo questionado e reformulado pelo pós-modernismo é a própria idéia de história. A “História”, una e com maiúscula, cede lugar a várias histórias fragmentadas, passando a não ser mais geral, mas local, específica, procurando dar vazão aos vários prismas, às várias discrepâncias que estão incluídas naquilo que era, antes, considerado um único e inquestionável discurso, que procurava abranger uma visão globalizante da sociedade, ignorando todos os mínimos detalhes característicos do momento e da sociedade em questão, já que, com a queda dos grandes discursos, passa-se a perceber a existência de não uma, mas várias sociedades que co-existem – mesmo dentro de uma mesma sociedade. Essa noção de história como um discurso dentre outros, que privilegia uma visão subjetiva de um indivíduo, é posta em cheque primeiramente com os estudos de Foucault e é, atualmente, trabalhada por estudiosos como Hayden White e Peter Burke, dentre outros autores.

De acordo com White, a história não passa de uma narrativa, muito pessoal, escrita por e incluindo o ponto de vista de um sujeito, não se tendo, portanto, acesso aos fatos em si, uma vez que eles acabam se perdendo no tempo. O que se faz, na perspectiva do autor, é reconstruir uma história baseada na interpretação das fontes históricas às quais se tem acesso. Michel de Certeau, comentando a idéia de Roland Barthes sobre o efeito do real no discurso historiográfico (abordagem semiótica da história), concorda com o semiólogo que romances realistas, jornais, museus, crônicas, fotografias, etc., fazem parte de um todo que acaba por recuperar os fatos passados, sendo, no entanto, significados e nunca o fato em si¹⁶.

Levando em consideração essa visão de história, pode-se perceber a semelhança com as idéias de Jean-François Lyotard acerca de que todo o saber está embasado em um saber primeiro: o relato. Assim, da mesma forma que White, Lyotard¹⁷ crê que o que está em jogo é a narrativa e seu maior componente – a

¹⁶ CERTAU, 2008, p. 54.

¹⁷ LYOTARD, 2008.

linguagem. O autor afirma que a ciência não se encontra na narrativa como que “em estado embrionário”, nem o contrário. São dois saberes que coexistem e que são distintos, mas a forma como a ciência – e, neste caso, a história – é relatada, descrita, é através da narrativa. Lyotard ainda salienta a necessidade de se compreender a narrativa como um jogo de linguagem, um jogo com regras internas próprias a cada discurso, cuja autoridade do discurso é questionada uma vez que é uma interpretação subjetiva das fontes, ao contrário do pensamento iluminista, no qual a autoridade do autor era inquestionável e a verdade existia na sua forma singular. Voltando a Hayden White, este acrescenta à idéia da variedade de discursos a noção de que cada “jogo lingüístico” tem uma forma própria, uma série de regras e utilização de mecanismos lingüísticos próprios para alcançar um determinado fim. Assim, a única diferença que existiria entre ficção e não-ficção nas narrativas seria a quantidade de figuras de linguagem no texto, como a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia.

Essa diferenciação entre discurso científico e não-científico acaba por se tornar um tanto quanto tênue, com fronteiras não muito precisas, como todos os conceitos pós-modernos. Aproveitando-se dessa inter-relação entre discurso ficcional e científico, Linda Hutcheon formula o conceito de metaficção historiográfica, termo que cunha para definir a literatura que resgata a história, inserindo-a em um discurso fictício e a questionando. De acordo com a autora,

[a] metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. Romances como *The Public Burning* e *A Lenda de “Legs”* afirmam que o passado realmente existiu antes de sua “textualização” na ficção ou na história. Eles também demonstram que ambos os gêneros constroem inevitavelmente à medida de que textualizam esse passado. O referente “real” de sua linguagem já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada de documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos. O passado é “arqueologizado” (Lemaire, 1981 viv), mas

sempre se reconhece seu repositório de materiais disponíveis como sendo textualizado.¹⁸

Assim, na opinião de Hutcheon, o que ocorre não é apenas uma recuperação do passado, mas uma recuperação crítica desse passado, que passa a ser questionado e re-escrito. Por ser um relato narrativo sobre uma outra narrativa, a literatura contemporânea que se dobra sobre esse passado passa a ser chamada de metaficção historiográfica. Essa forma de discurso é a mais utilizada na literatura pós-moderna, estando presente na literatura aqui trabalhada, que resgata o passado de Angola, não apenas questionando-o, mas também analisando as conseqüências desse passado na sociedade atual.

Outro ponto levantado por Hutcheon é a questão de que o pós-moderno trabalha com o que é “ex-cêntrico”, o que está fora do centro, o marginalizado, como a própria literatura e história africanas, que não faziam parte dos grandes discursos – história da sociedade (comumente chamada História Geral, mas que foca apenas a sociedade ocidental e branca, em particular a européia) e literatura (dita universal, mas que, na verdade, apenas trata, em sua maior parte, da literatura européia e norte-americana). A literatura tem-se ocupado de dar conta das minorias desde a década de 60, bem como a história tem aberto suas portas às várias histórias que existem, procurando trabalhar com o local, o particular, ao invés do geral.

Desta forma, assimilando não apenas o que faz parte do centro, mas trabalhando com a realidade africana, ocorre na literatura de João Melo uma outra característica própria do pós-modernismo: a inserção de uma cultura de massa. Conforme afirmam Eagleton e Hutcheon, dentre outros, há uma forte ligação entre o pós-modernismo e o conceito de cultura de massa. A autora ainda afirma que tal relação entre cultura de massa e pós-modernismo “não é apenas de envolvimento: é também de crítica”¹⁹. Tal pensamento baseia-se no fato de que a cultura contemporânea, inserida em uma sociedade economicamente capitalista, acabará por gerar uma cultura igualmente capitalista onde indivíduos são tratados como

¹⁸ HUTCHEON, 2001, p. 127.

¹⁹ HUTCHEON, 1991, p. 65.

consumidores e os produtos gerados por tal sociedade – sejam eles quais forem, inclusive a cultura – são considerados mercadorias. O escritor africano resgata em seus contos não apenas a literatura clássica como Shakespeare, mas também *comic books* (quadrinhos) como os da Disney, piadas e ditos populares, filmes, e outras formas culturais que não fazem parte daquilo que é chamado de alta cultura.

2.1.2. O novo Frankenstein

*Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim -
Um bocado de ti e de mim!...*

Álvaro de Campos

O homem pós-moderno diferencia-se do moderno, principalmente pela perda de referenciais. Antes o sujeito tinha algumas noções como certas – as grandes narrativas de Lyotard – como a História, a Ciência, as figuras da História como parâmetros, as ideologias Socialismo e Capitalismo chocando-se entre si pelo domínio do novo mundo pós-revolução-industrial, etc. Quando essas “verdades” são contestadas e muitas delas passam a dar lugar a novas formas de se enxergar o mundo, fazendo com que existam não uma, mas várias verdades, várias histórias, o indivíduo percebe que ele não é uma unidade coesa, mas sim um aglomerado de várias identidades. Com a psicanálise e o abandono das crenças positivistas e iluministas, o sujeito compreende que sua individualidade é, portanto, construída, e também o é sua posição em uma sociedade, o que torna sua existência composta de vários fragmentos formados por si a partir das informações que recebe dessa mesma sociedade na qual está inserido. Ao reconhecer a existência do Outro, o sujeito percebe que não apenas olha para esse outro, como tem, dialogicamente, um olhar voltado para si. Sujeito e sociedade passam a se construir, de acordo com o pensamento de David Harvey, que afirma que

[a]s ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade. “A razão pela qual a submissão aos ritmos coletivos é exigida com tanto rigor”, escreve Bourdieu (1977, 163), “é o fato de as formas temporais ou estruturas espaciais estruturarem não somente a representação do mundo do grupo, mas o próprio grupo que organiza a si mesmo de acordo com essa representação.” A noção do senso comum de que “há um tempo e um lugar para tudo” é absorvida num conjunto de prescrições que replicam a ordem social ao atribuir sentidos sociais aos espaços e tempos.²⁰

Essa concepção dialética de Bourdieu, citado por Harvey, entre sujeito e sociedade, na qual ambos se reconstroem mutuamente, surge no período contemporâneo, em que a relação entre tempo e espaço é fundamental para a construção desse sujeito. O que é particular e local passa a ter maior importância com a Escola dos Annales²¹, a qual adotou concepções pertencentes a outros campos, abrangendo os objetos de estudo da história e promovendo a diluição das fronteiras entre os saberes, o que apenas cresceu com o avanço do pós-modernismo. Mais tarde, com a globalização, as fronteiras tornaram-se difusas e os espaços perderam um pouco de sua estabilidade e rigidez, o que acabou enfatizando, de certa forma, a procura do olhar local, a tentativa de se encontrar o particular, e, através dele, dessa diferença, construir novos parâmetros. Dessa forma são reestruturadas as identidades nacionais – a partir da diferença, do que lhe é próprio, a fim de que o sujeito possa saber o que é ele e o que é o Outro.

²⁰ HARVEY, 2008, p. 198.

²¹ A Escola dos Annales, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929, altera a visão de estudos historiográficos, adotando métodos da sociologia e da geografia. Incorporando elementos de outros campos do saber, a história passa a enxergar a si mesma diferentemente, incluindo fatos que não haviam sido relevados anteriormente por pertencerem a outras áreas. Surgem as definições de longa e curta duração, o interesse pelo que é local, pelas minorias, pela cultura etc. A terceira geração da Escola dos Annales é conhecida por formar a História Nova, tendo como seu maior expoente Jacques LeGoff e promovendo a idéia de que tudo que é realizado pelo homem é história, o que incentiva a escrita de, entre tantas, uma história cultural, história social, história econômica, história antropológica, bem como a história das mentalidades, que procura estudar as representações coletivas em uma sociedade. Embora se baseie em fontes oficiais, rejeitando a história como uma narrativa, tal movimento é considerado por muitos falho por não aceitar o que era abordado pela história positivista – a história política e militar.

Tal reconstrução, que ocorre a todo o instante, deve-se muito à percepção temporal do momento, uma vez que o tempo tornou-se um dos fatores-chaves da sociedade pós-moderna, na qual o mito de Cronos²² reina quase que absoluto. Devorando tudo o que cria, dando espaço para algo novo surgir em seu lugar, cuja existência será igualmente efêmera e substituível, a era contemporânea dá vazão para a crença de que tudo pode – e certamente será – descartado, em uma questão de tempo. Valores, crenças, objetos, tudo, enfim, passa a ser regido pela máxima de Vinícius de Moraes: “que seja eterno enquanto dure”.

O momento contemporâneo é, então, um período de instabilidade, onde novos sentidos são produzidos “para o espaço e o tempo num mundo de efemeridade e fragmentação”²³, fazendo com que o sujeito tenha certa dificuldade em situar-se no mundo e mesmo em reconhecer tudo aquilo que o forma – os vários fragmentos que nem sempre consegue enxergar ao ver-se no espelho. O indivíduo pertencente a uma sociedade de consumo, capitalista, individualizada, plural, globalizada e fragmentada. Esta visão da identidade, particular e local, é, portanto, o resultado de toda a história de uma sociedade, sendo, portanto, impossível de ser analisada sem que se leve em consideração as mudanças históricas – colonização, descolonização, neocolonialismo, etc., as econômicas, as culturais, as políticas e as geográficas, entre outras.

²² De acordo com a mitologia grega, Cronos era um titã, conhecido como o deus do tempo, que, de acordo com certa profecia, seu reinado teria fim porque um de seus filhos tomaria seu lugar, usurpando-lhe o trono. Cronos decide, então, engolir todos os recém-nascidos a fim de evitar que a profecia se cumpra. Sua esposa, Gaia, no entanto, salva um dos bebês, dando a Cronos – de acordo com algumas versões – uma pedra envolta em panos, que o deus engole sem questionar. Assim surge o mito de Zeus – o filho que retorna e salva seus irmãos de dentro da barriga de seu pai, para depois, com sua ajuda, tomar o trono e tornar-se o principal deus do Olimpo. Esse mito fala tanto de Cronos que simboliza o tempo que a tudo e a todos devora, como também da idéia de o filho, em um certo momento, tomar o lugar do pai, um arquétipo que é muito recorrente na literatura, em especial a européia.

²³ HARVEY, 2008, p. 199.

2.2. Sobre a paródia

*Nothing comes out of nothing.*²⁴

Shakespeare

Dois dos conceitos mais associados à literatura pós-moderna são a paródia e a ironia. A paródia não é algo novo, próprio do pós-modernismo: ela existe há séculos, tanto na literatura, como em outras demonstrações artísticas. No entanto, por seu caráter crítico, passou a ser intimamente ligada com a literatura contemporânea, já que incorpora textos anteriores, interpretando-os e dando um novo sentido a eles.

Esse novo sentido é o que difere a paródia de outro tipo de intertextualidade qualquer, que apenas recupera textos anteriores, trazendo-os para dentro da obra. A intertextualidade também não é algo novo. Mesmo Shakespeare utiliza-se de versos já existentes – inclusive presentes na poesia de Petrarca – o que era comum naquela época. A paródia, no entanto, não se contenta em um simples plágio, uma alusão, ou ainda uma citação – ela vai além, subvertendo a forma original, ou mesmo a temática do texto primeiro. Hutcheon aprofunda os estudos sobre este tema, fundamentada na teoria de Riffaterre sobre intertextualidade, afirmando que há uma diferença entre intertexto e paródia, visto que o primeiro é o “corpo de textos que o leitor pode, legitimamente, relacionar com aquilo que tem diante dos olhos, isto é, os textos que aquilo que está a ler lhe recordam”²⁵. Essa definição de intertexto, no entanto, cabe, até certo ponto, igualmente à paródia, visto que, de uma forma ou de outra, ela é uma forma de intertexto e faz com que o leitor, ao lê-la, perceba a inserção de outros textos no texto lido. De acordo com Hutcheon,

[a] paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto

²⁴ “Nada surge do nada”.

²⁵ RIFFATERRE apud HUTCHEON, 1989, p. 111.

pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor o “vai-vem” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação.²⁶

Em sua definição de paródia, Hutcheon salienta dois pontos básicos sobre o assunto: a importância do leitor para que a paródia concretize-se e a inter-relação entre paródia e ironia. A importância do leitor para o exercício paródico é essencial, sendo que, caso ele não possua em seu *background* as informações sobre a obra parodiada ou não consiga compreender o mecanismo da paródia – a crítica que nela reside –, o efeito da mesma será nulo. O leitor, portanto, precisa, ao menos, reconhecer o texto que está sendo resgatado, ainda que não o tenha lido, visto, ou ouvido, e perceber que sua recuperação – formal, semântica, ou hermenêutica – está sendo subvertida, que seu sentido ou forma difere da original com um propósito.

Com o surgimento da teoria da recepção, o leitor muda sua posição na ordem estruturalista emissor-mensagem-receptor, deixando de ser passivo, ser um receptáculo de informações para tornar-se um co-autor, inserindo sua bagagem cultural na construção de um sentido do texto. É o leitor que realizará a interpretação da narrativa – seja ela literatura, história, ou qualquer outra –, construindo, em sua leitura, o sentido paródico do texto. O peculiar à parodia e que a diferencia de outros tipos de intertextualidade é o fato de que ela tem uma função crítica: ao resgatar um texto e debruçar-se sobre ele, a paródia está tentando fazer com que o leitor compreenda a alusão, citação, ou inferimento a partir de um ponto de vista analítico e não apenas dividindo uma informação com ele.

Afonso Romano de Sant’Anna, ao falar sobre os estudos sobre paródia e estilização de Tynianov²⁷, afirma que este, ao diferenciar as técnicas narrativas, tem como a primeira quando, tanto o texto parodiado quanto sua paródia, ocupam dois planos distintos (a paródia de uma tragédia será a comédia, exemplifica o autor),

²⁶ HUTCHEON, 1989, p. 48.

²⁷ SANT’ANNA, 2004.

enquanto que a estilização mantém ambas as obras em um mesmo plano, sendo apenas uma intertextualidade, um diálogo entre textos. Ao recuperar as idéias de Bakhtin, o autor expõe que este explicita a intenção que está em jogo na narrativa: a narrativa paródia tem uma intenção que não apenas difere da obra parodiada, mas, inclusive, é seu oposto:

Nesta [a paródia], como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre as duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização ou na narração do narrador (em Turguiêniev, por exemplo); aqui as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil. Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa. Já as idéias do autor devem ser mais individualizadas e plenas de conteúdo. O estilo do outro pode ser parodiado em diversos sentidos e revestido de novos acentos, ao passo que só pode ser estilizado, essencialmente, em um sentido: no sentido de sua própria função.²⁸

Ainda que Bakhtin trabalhe a paródia como sendo um mecanismo impossível de ser utilizado juntamente com a narração e que não possibilita a fusão de vozes, Hutcheon mostra em sua teoria que o autor estava enganado a respeito disso, uma vez que tal afirmativa vai de encontro com sua própria idéia de polifonia. O que se vê na paródia contemporânea não é, como afirma Bakhtin, um palco de lutas travadas entre vozes, mas, ao contrário, uma voz que busca outra como fator de autoridade para poder falar de si mesma. A paródia é, portanto, dialógica e não desprivilegia o texto, como o crítico russo temia (em relação ao romance), mas, ao contrário, resgata obras e autores que, muitas vezes, estão sendo cada vez menos lidos, devido à supervalorização da cultura de massa, em detrimento da – chamada – alta cultura. Assim, a recuperação paródica constrói uma crítica, jogando com outras vozes, confiando, conforme Hutcheon, na competência do leitor. A paródia, na

²⁸ BAKHTIN, 2008, p. 221-222.

contemporaneidade, utiliza-se principalmente de dois recursos literários, que, não raro, são empregados simultaneamente: a metaficção historiográfica e a ironia.

Pode-se compreender a metaficção historiográfica como paródica em sua essência, uma vez que traz a história para dentro da ficção, a fim de analisá-la, de criticá-la. Ao recuperar a história, narrativa desdobrando-se sobre narrativa, a ficção dialoga com ela, questionando os eventos do passado bem como sua importância para os dias de hoje; brincando tanto com o que houve, quanto com o que poderia ter ocorrido. Essa brincadeira, no entanto, é séria mesmo quando provoca o riso. Por estar relacionada com o burlesco, com a farsa, com o pastiche, a paródia pode ser vista como sendo de natureza humorística, uma ridicularização. No entanto, não raro ela apropria-se de algo, para prestar uma homenagem e, caso ocorra esse riso burlesco, ele tem em si a função de provocar o pensamento crítico do leitor – daí sua diferença com o pastiche, que é uma cópia, uma alusão a fim de causar o hilário através da distorção, da ampliação dos defeitos.

2.2.1. O mais mal-comportado de todos os tropos literários²⁹

Se houvesse uma perfeita adequação entre os códigos que governavam as obras literárias e os códigos que aplicamos à sua interpretação, toda literatura seria tão pouco inspiradora quanto o aviso no metrô londrino.

Eagleton

Um fator que deve ser levado em consideração ao se estudar a paródia é a ironia. Conforme Hutcheon, o ponto-chave da paródia reside na ironia, assunto ao qual dedicará uma obra publicada dez anos após sua *A Theory of Parody* (1985). Em *Teoria e política da ironia*, ela redefine ironia, afirmando que esta é

uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual). Essa escolha de *discurso* como

²⁹ Tal expressão é utilizada por Linda Hutcheon ao se referir à ironia, na obra *Teoria e política da ironia* (2000).

escopo e o local de discussão tem também o propósito de levar em conta as dimensões sociais e interativas do funcionamento da ironia, quer a situação seja uma conversa, quer a leitura de um romance (Krysinski, 1985: 1; Warning, 1982: 256).

A ironia, sendo um discurso, passa a ter seus próprios mecanismos de funcionamento, possuindo uma hermenêutica própria. Seu sentido aparece velado, necessitando ser decodificado e reconstruído³⁰, uma vez que afirma o contrário do que realmente pretende. Assim, mais uma vez, a responsabilidade de construir o sentido produzido pelo mecanismo recai sobre o leitor, ficando a cargo deste identificar a ironia e conseguir ler o que jaz sob o que está escrito, encontrando, portanto, a real intenção do autor ao escrever sua narrativa. Essa espécie de caça ao tesouro funciona como uma brincadeira na qual o autor fala ou escreve algo, procurando transmitir uma mensagem diversa – muitas vezes contrária – àquela que passa, literalmente, a seu leitor ou ouvinte. Afirma a autora sobre a intencionalidade da ironia que “toda a ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador. A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador”³¹.

A ironia, portanto, não apenas é intencional, como, por seu teor crítico, é política, ou seja, ela traz em si o posicionamento do autor, bem como faz com que o leitor ou ouvinte assuma igualmente uma posição perante sua crítica. Uma ironia, portanto, nunca pode ser neutra, já que é avaliadora e reflexiva e exige esse posicionamento tanto de quem a constrói como de quem a recebe. Por ser assim, a ironia transgride, contesta e problematiza através do implícito, do não dito, contando com o receptor para que possa se desenvolver em seu sentido pleno.

Nessa acepção, de acordo com a autora, a ironia acaba por formar “comunidades discursivas”, gerando uma hierarquia composta pelos que se utilizam da ironia, os que a compreendem e, por fim, os que a não compreendem. De acordo com a crítica canadense, essas comunidades não são construídas propositalmente, mas de acordo com o conhecimento de cada um, o que fará com que a pessoa

³⁰ HUTCHEON, 1995.

³¹ HUTCHEON, 2000, p. 171.

compreenda ou não a ironia utilizada. No caso dos contos de João Melo, por exemplo, aqueles que não dispõem de conhecimento sobre Angola, a guerra colonial e, posteriormente, a civil, ou mesmo que desconheçam a teoria da literatura – em especial o que diz respeito quanto ao pós-modernismo, motivo recorrente na obra de João Melo – possivelmente não conseguirão enxergar a ironia em seus textos.

2.3. A questão do gênero

What, do you imagine that I would take so much trouble and so much pleasure in writing, do you think that I would keep so persistently to my task, if I were not preparing - with a rather shaky hand - a labyrinth into which I can venture, in which I can move my discourse, opening up underground passages, forcing it to go far from itself, finding overhangs that reduce and deform its itinerary, in which I can lose myself and appear at last to eyes that I will never have to meet again. I am no doubt not the only one who writes in order to have no face. Do not ask who I am and do not ask me to remain the same.³²

M. Foucault

Embora faça do discurso pós-moderno a quebra de barreiras e o não enclausuramento através de conceitos pré-estabelecidos, é impossível não definir o *corpus* de trabalho. João Melo mescla suas habilidades de jornalista às de poeta e contista em seus textos, derrubando as barreiras de definição dos gêneros, criando momentos em que seus textos aproximam-se mais à crônica ou ao ensaio do que propriamente o conto. Seu primeiro livro de contos, *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998), apresenta suas narrativas bem mais próximas à estrutura do conto tradicional, enquanto que a obra seguinte, *Filhos da Pátria* (2001) apresenta uma

³² “Como? Você imagina que eu teria tanto trabalho e tanto prazer em escrever, você imagina que eu teria me empenhado tanto na minha tarefa se eu não estivesse preparando – com a mão um tanto trêmula – um labirinto no qual eu posso me aventurar, onde eu posso mover meu discurso, abrindo passagens subterrâneas, forçando-o a ir além de si próprio, encontrando desvios que diminuem e deformam seu percurso, no qual eu possa me perder e reaparecer, enfim, aos olhos de quem eu não terei que encontrar novamente. Eu não sou o único que escreve para não ter um rosto. Não me pergunte quem sou, e não me peça para permanecer o mesmo.”

alteração na estrutura, uma vez que trabalha muito mais com a opinião do autor (na pele do narrador) sobre temas, além de trazer para dentro da obra elementos não-ficcionais, como dados antropológicos e sociológicos. Ao escrever *The serial killer – e outros contos risíveis ou talvez não* (2004), o autor retoma um pouco da técnica do primeiro, dando aos seus contos uma forma mais definida ao fornecer-lhes uma trama e personagens em detrimento das críticas e comentários feitos pelo narrador. *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) já ousa ao trazer no próprio subtítulo a expressão “estórias quase pós-modernas”, anunciando ao leitor que este não encontrará nas páginas seguintes contos tradicionais, mas sim estórias, marcadas pelo traço da oralidade que perpassa a cultura angolana. Sua última coletânea de contos, *O homem que não tira o palito da boca* (2009) mescla, na dosagem certa, elementos tradicionais do conto à crítica tão própria da crônica, seguindo o caminho do anterior na esteira das estórias, aproximando-se daquilo o que Simões Lopes Neto chama de causos e mesmo à literatura angolana marcada por traços orais, como a de Luandino Vieira.

De acordo com Propp, o conto apresenta funções³³, que são ações sucessivas que ocorrem ao longo da narrativa. Os textos de João Melo, embora apresentem ações das personagens, essas estão em um segundo plano, servindo de respaldo apenas, para que o narrador desenvolva sua crítica a um acontecimento ou situação real. Desta forma, as personagens não são desenvolvidas, e muitas vezes, nem mesmo a trama do conto, aproximando a narrativa ao ensaio, definido por Afrânio Coutinho como “sinônimo de *estudo* crítico, histórico, político, filosófico, etc.”³⁴. De acordo com o estudioso,

[a] essência do ensaio [...] está em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas, estilo muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar [...]. É o estilo que marcha a passo com o pensamento e o traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade existente na alma do artista. O ensaio é um breve discurso, compacto, um compêndio do pensamento,

³³ PROPP, 2006.

³⁴ COUTINHO, 1987, p. 789

experiência e observação. **É uma composição em prosa (tem havido em verso), breve, que tenta (ensaia), ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência.** [...] Não tem forma fixa. Sua forma é interna, estrutural, ditada pelo arranjo lógico e as necessidades da expressão. Curto, direto, individual, interpretativo, o ensaio **exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade.** Gênero elástico, flexível, livre, permite a maior liberdade no estilo, no assunto, no método.³⁵

À primeira vista, podemos pensar o texto de João Melo como sendo um ensaio, visto que ele enquadra-se na descrição de Coutinho sobre o gênero, trazendo elementos reais e dados muitas vezes historiográficos para dentro da obra. Melo utiliza-se da literatura para discutir a situação atual do país, criticar políticos corruptos, ironizar sobre a miséria e apontar a identidade que está se formando no país. Essa tendência de denunciar os males da sociedade angolana, vinculada à formação jornalística de Melo acaba tornando aquilo o que chama de contos mais próximo à crônica – e, em especial, a crônica brasileira, gênero de narrativa curta de cunho jornalístico, feita para a publicação em meios de comunicação. Seus textos partem de um acontecimento real, como a guerra colonial e a civil, para a discussão de assuntos contemporâneos, como o preconceito étnico e o desvio de verbas públicas, ao invés de serem uma narrativa curta com personagens, enredo definido e desenvolvido, clímax e desfecho, como seria de se esperar da estrutura do conto, de acordo com Poe, que trabalha o assunto em sua *A Poética da Composição*, e ao dissertar sobre Nathaniel Hawthorne. Ele propõe a brevidade como característica fundamental do conto, o qual deve desenvolver-se de forma gradual até culminar em um ápice que venha a causar, no leitor, uma reação catártica. Não há, normalmente, nos contos de João Melo, o desenvolvimento da fábula – a estória –, sendo esta muitas vezes cortada de forma abrupta para que o narrador possa discorrer sobre outros temas, visando à crítica da sociedade.

Ainda quanto ao conto, Cortázar afirma sobre este que deve ter a forma de uma esfera, podendo o narrador expandir o conto, a partir de seu núcleo, fazendo-o

³⁵ Idem, p. 788 (grifo meu).

crescer de seu interior para o exterior, mas sem nunca sair desse ambiente fechado que é o próprio conto:

[...] a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento de esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.³⁶

Tal idéia nem sempre é presente na obra de Melo, que, não raras vezes, envereda-se em suas discussões sobre a sociedade angolana e parece esquecer-se de suas personagens, escapando da esfera cortaziana. Tendo consciência de que as personagens estão ali servindo apenas para que o narrador utilize-as como motivo de uma discussão mais ampla, fundamentada no real, e não no fictício, pode-se afirmar que há um certo distanciamento entre o que se espera do gênero, ainda que se possa encontrar personagens e um enredo. No entanto, não há como ignorar a semelhança em certos momentos entre a obra de João Melo e o gênero ensaístico comentado anteriormente, o que ainda é ressaltado pela natureza oral do ensaio e da literatura africana. Tal princípio de oralidade ainda remete à figura do narrador, do locutor que transmitirá a seus ouvintes certa autoridade ao contar sua estória.

Essa presença do autor na figura do narrador (muitas vezes explícita, chegando mesmo o narrador a identificar-se como o autor) é peculiar à crônica, e mesmo ao ensaio, mas não ao conto, cuja natureza é essencialmente fictícia, bem como ao contador de estórias presente na literatura oral. Maria de Lourdes Patrini³⁷ comenta sobre os atuais contadores de estórias que estes procuram (re)produzir seus contos adaptando-se à realidade em que estão inseridos. Resgatando a idéia de morte da narrativa de Walter Benjamin, na qual se explica a decadência da arte

³⁶ CORTÁZAR, 2006, p. 228.

³⁷ Professora e pesquisadora, doutora em Antropologia Social, mesma área em que concluiu seus estudos de pós-doutorado.

de contar estórias pois a sabedoria estaria de igual forma desaparecendo, a autora afirma que as formas narrativas evoluem, ou seja, alteram-se com o passar dos tempos³⁸. Essa mudança na forma como as narrativas constroem-se favorece uma mobilidade do contador, facilitando que ele possa vir a apropriar-se de técnicas literárias distintas, como se pode perceber na escrita de João Melo, que parece migrar por diferentes estilos com a finalidade de contar sua estória, aproximando, através de sua narrativa que remete à oralidade, o contador do ouvinte/leitor.

Portanto, pode-se afirmar que João Melo introduz técnicas pertencentes a diferentes gêneros literários ao construir seus textos, bem como quebrando as barreiras entre eles, transcendendo a teoria do conto tradicional e encaixando-se naquilo o que atualmente chamam de gênero pós-moderno: um gênero híbrido, formado por diferentes estilos, diferentes gêneros. Tal idéia pode ser ainda reforçada pela ironia do subtítulo da obra *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* – 18 estórias quase pós-modernas. Ao chamar seus contos de estórias, o próprio autor escapa à taxonomia literária, sugerindo uma certa informalidade – característica essa que é sempre relacionada aos angolanos.

³⁸ PATRINI, 2005, p.135.

3. UMA LEITURA DOS CONTOS DE JOÃO MELO

João Melo nasceu em Luanda, em 1955, e estudou direito em Coimbra (Portugal) e Luanda (Angola), licenciando-se em Comunicação Social no Rio de Janeiro (Brasil), onde também obtém o grau de Mestre em Comunicação e Cultura. Atua como deputado, diretor de uma companhia de comunicação, professor universitário e escreve artigos para a revista eletrônica *África Digital*. Publicou livros de poesia, como *Definição* (1985), *Fabulema* (1986), *Poemas Angolanos* (1989), *Tanto Amor* (1989), *Canção do Nosso Tempo* (1991), *O Caçador de Nuvens* (1993), *Limites e Redundâncias* (1997), *Auto-retrato* (2007); além do ensaio *Jornalismo e Política* (1991). João Melo tem-se dedicado também à publicação de livros de contos a partir de 1998, sendo seu livro de estréia neste gênero a obra *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998), seguida por *Filhos da Pátria* (2001), *The Serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004), *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e seu mais recente *O homem que não tira o palito da boca* (2009).

Pode-se perceber que o autor amadureceu sua escrita com o passar dos anos, não apenas no que concerne ao tema dos contos, mas também à técnica literária. Embora já tratasse de temas como a identidade local e a relação entre história e literatura, os contos presentes nas obras *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* e *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* são permeados de erotismo, em maior grau, se comparado a outros temas. Embora *Filhos da Pátria* tenha sido lançado entre os dois livros citados, seus contos apresentam uma preocupação maior com a questão étnica, social, econômica e mesmo cultural de Angola. Outro ponto que difere tal obra de sua antecessora e da seguinte é a própria questão do gênero: há, em *Filhos da Pátria*, bem como em *O dia em que...*, um maior distanciamento da estrutura clássica do conto, presente em *Imitação de Sartre...* e *The serial killer...* Este último, embora apresente um maior número de fatos históricos inseridos nos contos, não chega a pôr em dúvida o leitor quanto ao gênero narrativo. Os três livros aqui trabalhados, no entanto, chegam à fronteira da crônica e do ensaio, devido à mudança de sua estrutura, que passa a divulgar e discutir fatos históricos ou questões sociológicas com uma intensidade maior do que o

próprio enredo do conto. Nesses momentos, relativizando-os com a atual concepção de história e a constante discussão acerca da relação entre história e literatura, pode ser inserido na lista de obras que seguem o exemplo de *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg. Fatos históricos tendo suas lacunas preenchidas por ficção não é algo propriamente inovador, mas é uma marca da literatura pós-moderna, que procura reaproximar literatura e história, dando a essa traços mais humanos, detalhando-a e trazendo à tona o dia-a-dia de pessoas que viveram certos fatos, como, por exemplo, o já não tão recente (mas ainda muito trabalhado) *boom* do Holocausto, recuperado em diversas obras de ficção, em especial literárias e filmatográficas.

As obras de João Melo também são locais e particulares, focando o povo e a história de Angola, histórias na maioria ocorridas em Luanda. São recorrentes nos contos do autor essa recuperação histórica, a paródia, a ironia, e a preocupação com a teoria literária – especialmente no que diz respeito à questão da literatura dita pós-moderna e a relação narrador/autor/personagens. A paródia aparece como o principal mecanismo da recuperação histórica, sendo um pouco difícil separá-las, ainda que apenas para estudo do texto. A ironia perpassa toda a obra do autor, sempre mordaz, embora nem sempre de teor humorístico. A própria questão do pós-modernismo é tratada ironicamente, tanto na obra quanto na inferência de o pós-modernismo ser uma idéia gerada no centro e adotada pelo chamado “ex-cêntrico”, entendendo-se por centro os Estados Unidos e Inglaterra, principalmente, e por “ex-cêntrico” o local onde está sendo aplicado e discutido, ou seja, Angola.

Embora haja uma relação intrínseca entre todos os tópicos abordados, e mesmo se possa agrupá-los todos sob a égide do pós-modernismo, uma vez que são estudos sob a ótica pós-moderna em sua maioria, foi-se necessário, para fins de análise, a separação dos tópicos em dois grandes grupos: o pós-modernismo e a relação entre história e literatura. Na primeira parte, vê-se a análise da questão temporal, a relação entre autor e personagens e a questão da identidade – temas abordados normalmente no pós-modernismo. Na segunda parte, há o estudo da recuperação paródica da história, bem como os mecanismos utilizados para isso: a ironia e o humor.

3.1. Sobre o pós-modernismo

*La littérature commence au moment où la littérature devient une question.*³⁹

Maurice Blanchot

Com o amadurecimento de sua escrita, João Melo passa a trabalhar com a questão do pós-modernismo em praticamente todos os contos, seja questionando a técnica literária, mesclando gêneros, ou ainda discutindo questões relativas à sociedade contemporânea como, por exemplo, a problemática da identidade, mas sempre utilizando a ironia. Embora esta não seja exclusiva da literatura pós-moderna, essa se vê cada vez mais presente na literatura contemporânea, cuja principal tarefa parece ser questionar tudo e todos – inclusive a si mesma. A ironia perpassa toda a obra do escritor: ora causando riso, ora tristeza, tornando seu leitor, se não cúmplice, um companheiro a quem pode contar histórias, confiar casos, desfilas suas críticas.

Um dos principais pontos do que é considerado literatura pós-moderna é a questão da crítica, realizada através da paródia ou da ironia, normalmente. O autor procura criticar, questionar, a sociedade, as relações sociais e pessoais, o rumo da história – e mesmo a história em si –, a própria cultura local, enfim, tudo que o cerca. Linda Hutcheon define o pós-modernismo como sendo “um fenômeno contraditório”⁴⁰ que contesta e subverte tanto os conceitos que abarca, quanto os que recusa. Ele procura refutar o que existe, gerando novas concepções, para depois acabar fazendo o mesmo com essas concepções, tornando-se algo em contínuo movimento e reconstrução. Por ser assim, tão maleável, tão auto-contestador, o pós-modernismo torna-se algo de difícil definição – mesmo porque, ao se propor uma única definição, estaríamos indo de encontro com os próprios princípios do pós-modernismo. Assim, a autora procura se esquivar de elaborar uma definição para o termo, compondo o que chama de “poética do pós-modernismo”, ou

³⁹ “A literatura começa no momento em que ela se torna uma questão”.

⁴⁰ HUTCHEON, 1991, p. 19.

seja, um estudo sobre as teorias a respeito do fenômeno e sua presença em obras literárias. Hutcheon afirma, ao comentar sobre o trabalho de se discutir o pós-modernismo e suas características, que,

ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, obviamente eu não gostaria de cair na armadilha de propor uma “identidade transcendental” (Radhakrishnan 1983, 33) ou uma essência para o pós-modernismo. Em vez disso, considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma poética, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais.⁴¹

Hutcheon afirma ser muito mais conveniente apontar características próprias ao estilo pós-moderno por ser um fenômeno que estamos vivendo, já que, ao analisar um período literário, ou histórico, ou cultural, é, como já foi mencionado, necessário um certo distanciamento, algo que não dispomos por estarmos inseridos nesse contexto histórico e por pertencermos a essa cultura que está em (constante re-) construção. Assim, como solução para tentar definir seu objeto de estudo sem aprisioná-lo em uma condição imutável, a autora aponta como marcas principais do pós-modernismo: a recuperação história (crítica, e não “nostálgica”), a paródia (que possibilita esse resgate), a ironia (sempre política, de uma forma ou de outra), a ascendência do marginal, do ex-cêntrico (minorias passam a ter maior relevância), o caráter subversivo e questionador (que questiona e critica todas as certezas, todas as metanarrativas e os próprios conceitos em si), e as práticas discursivas abertas (discursos incluindo os contextos social e textual, passando a incluir o próprio processo de escrita, trazendo para o texto entidades extra-textuais, como o próprio autor, antes apenas inferido e agora aparecendo explicitamente). Tais características, aliadas a diferentes procedimentos, vão resultar no que a autora chama de metaficção historiográfica.

⁴¹ Idem, p. 31-32.

Ao contrário de Hutcheon, que parece temer nadar contra a corrente (e mesmo consciente da limitação de alguém que tenta compreender o momento corrente) ao estabelecer um conceito – o que considera aprisionador e limitador –, Eagleton define claramente, já no início de sua *As ilusões do pós-modernismo*, o que considera ser o pós-modernismo – ainda que seja para dar uma forma ao objeto de seus ataques⁴². O autor afirma ser o pós-modernismo “uma forma de cultura contemporânea” que reflete “uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação”⁴³. Assim, o pós-modernismo é um fenômeno que, criticamente, problematiza, questiona, desconstrói para tentar depois reconstruir noções, discursos, e idéias – ou, pelo menos, é o que procura fazer.

João Melo joga com as questões da teoria pós-moderna, como a importância do tempo e da descartabilidade na sociedade angolana, moldando o sujeito que procura encontrar parâmetros para reconstruir tanto a identidade nacional quanto a sua própria identidade pessoal, nesse momento de pós-guerra, quando a sociedade enfrenta a miséria e a corrupção. O autor questiona a ação dos ex-heróis de guerra que, quando conseguiram promover a independência do país, passaram a fazer parte de uma elite que viu na corrupção a forma mais rápida de enriquecer e, dessa forma, ter seus desejos capitalistas realizados.

⁴² Eagleton afirma na obra citada que não apresentará apenas os aspectos negativos do pós-modernismo, mas admite que o movimento, como ele o chama, possui também aspectos positivos, muito embora sua obra seja um ataque às idéias e concepções pós-modernas.

⁴³ EAGLETON, 1998, p. 7.

3.1.1. A velocidade na obra de João Melo

*El tiempo cae sobre nosotros, pero
no se siente caer mientras la vida
va ruidosa, embriagada, enloquecida,
como el andante que no ve el sendero.*⁴⁴

Jesus Orta Ruiz

Tendo, portanto, a característica de poder derrubar noções, instaurando outras que não tardarão a ser igualmente tomadas por obsoletas ou inadequadas, o tempo acaba por se tornar um fator de extrema importância, uma vez que tudo ocorre de forma mais rápida atualmente. Pode-se pensar nas mudanças na sociedade assim que Henry Ford instaurou a linha de produção permitindo que se produzisse mais em menos tempo. A partir de então, o tempo passa a ser um ponto-chave para as sociedades: quanto mais se produzir em menos tempo, melhor. Assim ocorre com a tecnologia também: chegou-se a um ponto em que a informatização forneceu base para que os avanços tecnológicos pudessem ocorrer de forma mais rápida. Assim, um produto lançado em um ano é considerado ultrapassado no ano seguinte. Essa idéia de tempo e mercado está intimamente ligada à descartabilidade: quase tudo passa a ser descartável, substituível. A arte, e, neste caso, a literatura, passa a ser igualmente passível de ser substituída por alguma novidade: ou temática, ou estética, ou mesmo teórica – e a arte passou a ser, como afirma Eagleton, um produto que pode ser adquirido por quem quiser e puder comprar. Ao escrever sobre a relação entre cultura e economia, Jameson também acredita que há uma relação intrínseca entre esses dois campos, afirmando que, em sua ótica marxista, a cultura não opera em uma superestrutura que se encontra aparte da infraestrutura, mas ambas se inter-relacionam intimamente, como se percebe na passagem abaixo:

⁴⁴ “O tempo cai sobre nós, mas/ não se sente cair enquanto a vida/ vai ruidosa, embriagada, enlouquecida,/ como o andarilho que não vê o trilho.”

O mesmo se dá com as tentativas de separar a ideologia e realidade: a ideologia do mercado não é, infelizmente, um luxo suplementar de idéias ou de representação, um enfeite que pode ser removido do problema econômico e depois levado a um necrotério cultural ou superestrutural para ser dissecado por seus especialistas. Ela é gerada pela coisa em si, como sua imagem final objetivamente necessária; de algum modo as duas dimensões têm que ser registradas juntas, em sua identidade assim como em sua diferença. [...] [O] que significa [...] que elas não são autônomas e independentes uma da outra, mas tampouco são idênticas.⁴⁵

Ainda que Jameson esteja trabalhando com as noções de mercado e ideologia de mercado, campos pertencentes à infra e superestrutura, respectivamente, sua intenção é relacionar a realidade com ideologia, mostrando que ambas co-existem e são co-dependentes. Sendo a cultura parte da superestrutura, é impossível, dessa forma, negar essa relação entre cultura e economia. Considerando a obra literária não apenas como arte (superestrutura, portanto), mas também como objeto, fazendo parte do mercado em si, essa passa a obedecer às mesmas leis de produção e consumo, regidas, nos tempos atuais, pelo tempo, entre outros fatores. Pode-se perceber essa preocupação com o tempo e sua relação com o que é produzido pelo homem no conto “O império da velocidade”, que inicia com o narrador comentando que estamos presenciando o “império da velocidade”:

O mundo está submetido ao império da velocidade. A televisão reduz a realidade a trinta minutos de notícias, intercaladas por anúncios publicitários de sete em sete minutos. Bill Gates actualiza os seus *softwares* anualmente. Os processos de decisão, a qualquer nível – estatal, gerencial ou individual -, estão cada vez mais breves. Os investidores querem ficar milionários da noite para o dia. Escritores consagrados escrevem romances cada vez menores, talvez com receio de serem considerados demasiado ambiciosos, enquanto os jovens querem fama e sucesso antes de publicarem qualquer livro. Os adolescentes comunicam-se por abreviaturas através da Internet. O Ocidente – que demorou duzentos anos a consolidar suas democracias – quer que os africanos, os latino-americanos e os asiáticos se democratizem, privatizem completamente a economia e

⁴⁵ JAMESON, 2006, p. 269-269.

se deixem penetrar pelo FMI e o Banco Mundial em duzentos dias, sem camisinha, sem nada.⁴⁶

O narrador faz breves críticas àquilo que fora anteriormente mencionado: a questão do tempo, mais precisamente a velocidade, afetando a tecnologia, fazendo com que os produtos sejam rapidamente substituídos por novos produtos, incentivando a descartabilidade dos objetos – ou novas versões (no caso dos *softwares* fabricados pela Microsoft, empresa de informática, construída por Bill Gates, citado no texto); os noticiários são divididos em quatro blocos, separados por comerciais, apontando a importância atual do mercado, o que pode ser inferido como uma metáfora para o mercado tomando proporções cada vez maiores em nossa realidade; as decisões devem ser tomadas em um mínimo espaço de tempo, para que gerem mais lucro ou, no mínimo, menos despesa; a ambição das pessoas em querer se tornar “milionárias” quase que instantaneamente (o que normalmente implica em métodos escusos ou em aplicações de risco); a própria literatura como bem de consumo – uma crítica aos *best-sellers*; a nova linguagem da internet, como é comumente chamada, cujas palavras são substituídas por abreviações⁴⁷; e, por fim, a crítica ao que ele chama de Ocidente, embora esteja se referindo mais especificamente a alguns países europeus e aos Estados Unidos, que possuem grande influência política e econômica. A própria menção da televisão, já no início do parágrafo, mostra a interferência de tal mídia na vida do indivíduo nos tempos atuais, sendo o vídeo o maior ícone do pós-modernismo e mesmo da velocidade, não apenas pela rápida sobreposição de imagens, mas também pela variedade de assuntos que oferece, abrangendo todas as faixas etárias e gêneros de seus telespectadores.

Após criticar ironicamente a interferência da velocidade nos campos econômico, cultural, e político, o narrador menciona que a personagem protagonista nunca havia pensado na questão da velocidade enquanto uma “autêntica ditadura”, mas apenas enquanto pressa ou ansiedade. Luís Carlos detestava a velocidade,

⁴⁶ MELO, 2006, p. 53.

muito embora, parecia, de acordo com o narrador, adaptar-se a ela, tendo nascido aos cinco meses de gestação, aprendeu a caminhar com seis meses de idade e, com um ano de idade, já falava. Tal rapidez em seu desenvolvimento infantil fez com que seu tio Horácio o comparasse a Fângio (um piloto argentino, campeão de Fórmula 1 famoso da década de 50), passando a chamá-lo de “campeão”.

Sempre “acompanhado de longe pelo tio Horácio”⁴⁸, ele passa por diferentes etapas da sua vida infantil e adolescente de duração mais curta do que as das de outras crianças: lê pela primeira vez aos três anos, perde a virgindade com a prima aos nove anos. Aos onze anos, chega à adolescência, dizendo “sua primeira mentira consciente, deliberada e intencional”⁴⁹, e aos treze anos retira dinheiro da carteira de seu pai para comprar cerveja e cigarro para seu tio – cometendo um furto. O narrador, onisciente do que se passa com a personagem, afirma que

[o] mais extraordinário é que ele fazia tudo isso como que agastado, para não dizer desgostoso. Parece que ele se debatia permanentemente com uma irresolúvel contradição interior, pois enquanto algo o compelia a realizar aquelas precoces descobertas e a cometer tais apressados feitos, alguma coisa lhe dizia que devia pôr o pé no travão, deixar-se estar onde estava, crescer de modo mais imperceptível, apreciar a existência mais lenta e suavemente. Uma vasta e amarga melancolia tomava, então, conta dele. O tio Horácio, que estava sempre por perto, dizia-lhe:

– *Não te deixes abater, miúdo! Para a frente é o caminho! Tu nasceste pare ser um campeão! ...*⁵⁰

Luis Carlos, apesar de adaptar-se às mudanças que ocorrem em sua vida, percebe, em seu interior, que deveria tentar mudar sua situação, ir contra a velocidade que a rege, mas, no entanto, continua a deixar-se levar pelas circunstâncias. Aos quinze começa a trabalhar em concessionária de automóveis, como piloto de provas, experimentando carros antes de serem comercializados,

⁴⁸ MELO, 2006, p. 53.

⁴⁹ Idem, p. 55.

⁵⁰ Idem.

iniciando a fase adulta de sua vida. Contrastando com seu emprego, surge a saudade de uma velha bicicleta que possuía na infância, simbolizando o antigo versus o novo, a lentidão versus a rapidez. Essa nostalgia do passado pode ser relacionada, novamente, a uma crítica ao capitalismo, como a saudade de uma era em que a sociedade não era tão influenciada pelo consumismo, hoje em dia ampliado pela globalização.

A personagem torna-se avô aos trinta anos, e aos quarenta aposenta-se, decidindo, então, retomar sua vida de onde parou: sua infância. Essa tentativa de retorno ao passado, porém, não se concretiza totalmente, pois o narrador, que se intitula como o autor do conto, inicia um diálogo com seus leitores, questionando não apenas o futuro da personagem, mas também o motivo que o levou a escrever tal estória. João Melo utiliza-se da técnica discursiva do diálogo, utilizada por autores pós-modernos e comentada anteriormente como uma das características citadas por Hutcheon, para ironizar sobre a própria literatura pós-moderna, afirmando que talvez devesse ter escrito algo como os autores contemporâneos de best-sellers, livros de auto-ajuda, e outros gêneros não pertencentes à alta cultura, mas em voga nos tempos atuais. Tais obras são consideradas literatura de massa, cuja maior finalidade é a obtenção de lucro, tornando a obra mais um bem de consumo (em grande escala, muitas vezes) do que propriamente obra de arte.

Ao incluir o diálogo com o leitor em sua narrativa, a literatura pós-moderna passa a reformular sua estrutura, tornando mais híbrida. O pós-modernismo, ao contestar as idéias modernas, passa a defender a dissolução das barreiras, sejam elas quais forem, e a favorecer uma troca entre o que há em ambos os lados dessas fronteiras. Assim, o híbrido, aquilo que recebe características dos dois (ou mais) lados, passa a ser uma zona acinzentada – nem branco, nem preto – difícil de ser conceituado, já que conceitos implicam na idéia de uma formulação fechada e estanque, o que vai de encontro com a intenção do movimento de tornar os conceitos mais fluidos, abertos. O diálogo, forma discursiva diferente da narrativa, passa a se alojar então dentro desta, ambas as formas coexistindo, realizando trocas e alternando-se entre si.

Com a presença do diálogo podemos perceber uma maior inclinação para a fala, aproximando a literatura às práticas cotidianas da conversa, da troca de idéias,

das discussões, enfim, da forma mais popular de comunicação social oral. Tal aproximação com o discurso oral cotidiano, acentuado por expressões populares próprias da fala produzem a sensação de uma conversa entre leitor e narrador, aproximando-os e, ao adotar uma linguagem mais simples e cotidiana, essa aproximação acaba por estreitar-se ainda mais, remetendo à própria literatura oral, passada através de gerações, em que há um narrador e, no mínimo, um ouvinte presentes. O diálogo, portanto, torna-se quase impossível de não existir.

Ao trabalhar a literatura como uma conversa entre amigos, ou uma estória contada em uma roda de pessoas, o autor acha sua forma de resgatar seu próprio passado, uma vez que, antes da presença portuguesa na África, a literatura era essencialmente oral. Desejando a busca de um passado perdido, ou ainda, uma infância perdida, o narrador passa a assumir o mesmo caminho de Luís Carlos, em uma estrada cujo destino é desconhecido, bem como o destino da sociedade angolana, esta retratada no conto como inserida em um sistema capitalista consumista (“A televisão reduz a realidade a trinta minutos de notícias, intercaladas por anúncios publicitários de sete em sete minutos.”), com problemas políticos e econômicos (“O Ocidente [...] quer que os africanos, os latino-americanos e os asiáticos se democratizem, privatizem completamente a economia e se deixem penetrar pelo FMI e o Banco Mundial em duzentos dias [...].”). Infere-se que o futuro está ali para ser escolhido, dependendo de cada indivíduo, metaforizado pela posição do leitor ao escolher o fim para a personagem. Ainda que se possa fazer tal leitura, não é possível, no entanto, inferir que a busca por esse passado possa a ser realizada – o que há é um desejo de recuperação do passado, mas não a recuperação em si. Levando em consideração essa busca pela infância como uma metáfora para um período anterior, no qual a velocidade não se sobrepujava à economia, à cultura e às outras esferas da sociedade, pode-se afirmar que essa tentativa não passa de uma quimera, uma vez que, possuindo uma base tecnológica, as próximas criações humanas tentarão aprimorá-la, substituí-la por uma nova versão melhorada, ou por algo novo. Afirma Jameson acerca da temporalidade que

necessariamente o caminho de volta para o moderno está fechado para sempre. No que segue, pressupõe-se, é claro, uma correlação

entre a transição do moderno ao pós-moderno e a transformação econômica ou sistêmica do antigo capitalismo monopolista (o assim chamado momento do imperialismo) em sua nova mutação multinacional e *high-tech*.⁵¹

De acordo com a verificável afirmação de Jameson, a sociedade transforma-se visando tornar-se cada vez mais globalizada e tecnológica. Assim, pode-se somar à tal transformação o quesito temporal, que é uma peça chave para que ocorram tais mudanças. O retorno ao passado não somente é impossível, como o é também o retorno ao estilo de vida anterior ao nosso, sendo necessária a adaptação do indivíduo ao mundo que vai, rapidamente, mudando com o passar dos tempos.

Retomando o final no conto, nota-se que, sem saber o destino de sua personagem, mas afirmando não poder deixá-la sem um futuro, o narrador/autor decide oferecer ao público leitor três opções de final, para que o próprio leitor escolha o que lhe melhor aprouver. Ao deixar o final do conto não em aberto, mas possível de modificação e com diferentes alternativas, o narrador passa a inserir-se na literatura pós-moderna: libertando relativamente sua personagem, dando-lhe certa mobilidade dentro do texto. Essa problematização de “ser pós-moderno” é encontrada ainda no último parágrafo do conto

Apresentados que estão, entre tantos milhares à escolha, três possíveis cenários – aos quais o narrador, talvez presunçosamente, julga ter acrescentado os detalhes necessários, a fim de emprestar credibilidade – relativos ao fim que levou Luís Carlos, o homem que odiava a velocidade predominante nos dias atuais, por qual deles, afinal, devo eu optar, para não defraudar os leitores? Não sei. Peçovos, aliás, que não voltem a fazer-me esta pergunta, pois também eu faço questão de ser pós-moderno. Por isso, já estou com pressa de redigir o próximo conto.⁵²

⁵¹ JAMESON, 2006, p. 173.

⁵² MELO, 2006, p. 62.

O narrador explora explicitamente a questão da velocidade como sendo parte do repertório pós-moderno, chegando a, inclusive, abandonar o conto, deixando ao leitor a importante tarefa de escolher um dos três desfechos apresentados. A ironia realiza-se não apenas pelo caráter subversivo do final em aberto, mas também por o narrador ceder à própria velocidade que critica, alegando ser pós-modernos e, portanto, ter “de redigir o próximo conto”. Quando o narrador decide não impor um final à personagem, vê-se um outro tema importante na literatura, que é a questão da autoridade: onde começa e onde termina o poder do autor sobre sua criação.

3.1.2. A autoridade das vozes

*What difference does it make who is speaking?*⁵³

Samuel Beckett

Uma das questões que acabam surgindo ao se estudar textos literários é a da autoria. Quem é o autor, o narrador, o escritor? Qual a diferença entre eles? Até onde vai o poder do criador sobre sua personagem? João Melo brinca com tais perguntas em seus textos, nos quais podemos ver o narrador intitulado-se autor ou mesmo escritor várias vezes, ou mesmo procurando isentar-se da responsabilidade da autoria das frases ditas pelas personagens. Um dos textos que trabalha com a responsabilidade que a autoria ou emissão de opiniões acarreta é o conto “Porra”, inserido na obra *O homem que não tira o palito da boca*, que joga com essa diferença entre narrador e autor – sendo o narrador ora uma personagem, ora identificado como “autor”, ora diferenciando-se do escritor, passando a voz para diferentes personagens do texto.

A estória inicia no momento em que a personagem vê a jovem saindo do carro e é, então, narrada por diferentes vozes que fazem um flashback da vida do protagonista, comentando sobre o período de guerra, durante o qual Zacarias ajuda os guerrilheiros, e no pós-independência, quando o capitalismo implanta-se no lugar

⁵³ “Que diferença faz quem está falando?”

do que deveria ser socialismo. O título do conto expressa a palavra de baixo calão que Zacarias exclama em voz baixa, indignado, ao ver uma jovem descendo de um Touareg, jipe antes utilizado por guerrilheiros angolanos durante as guerras de independência e civil, já que, em sua opinião, tal atitude demonstra falta de respeito com a história e as lutas que a sociedade angolana enfrentou. Na passagem que segue pode-se perceber essa tentativa do narrador de eximir-se da responsabilidade das palavras de Zacarias:

Um país onde um Touareg é carro de amante não é um país! Quem disse isso, claro, não fui eu. Aliás, ninguém disse, pois se há virtude que os angolanos possuem é ser comedidos e terem jogo de cintura. Isso tem-lhes permitido sobreviver a todos os azares que, desde há séculos, lhes têm teimosamente perseguido. Não vou, entretanto, reproduzir aqui tais azares, pois, assegurou-me uma emérita professora, a literatura não pode rebaixar-se a ser uma mera e simples transcrição da realidade.

Já no início do conto, podemos perceber a preocupação com a autoria da afirmação, o que remete à idéia de Foucault sobre o assunto. Afirma o estudioso francês que, durante o período medieval, obras literárias como novelas de cavalaria e poemas eram lidas, recitadas e distribuídas sem que seus autores fossem, muitas vezes, sequer mencionados⁵⁴; já em obras de cunho científico, o autor era o responsável pela validade do texto, pois tinha o propósito de dar autoridade ao discurso. Com o Cientificismo e o Iluminismo, teorias, teses, teoremas, etc. passam a ter validade por si só, uma vez que podem ser comprovadas cientificamente e o autor literário passa a ter maior importância, tornando-se aquilo o que Foucault define como sendo a função do autor. Pare ele, o autor difere do escritor, uma vez que o escritor é o sujeito em si, a pessoa que escreve, enquanto que o autor seria um “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”⁵⁵. Assim, o autor existe apenas por

⁵⁴ FOUCAULT, 2008, p. 27.

⁵⁵ Idem, p. 26.

causa de sua obra: ele só importa enquanto pudermos perceber como seu discurso existe, funciona e circula dentro de uma determinada sociedade⁵⁶.

Foucault ainda assinala a importância da autoria para que a sociedade pudesse punir os transgressores, como o que ocorreu durante a Inquisição e como o que ocorre, muitas vezes, na sociedade em geral. No fragmento do texto de João Melo, é possível perceber essa preocupação com a punição. Ao afirmar que “[q]uem disse isso, claro, não fui eu. Aliás, ninguém disse [...]”, o narrador se exime da responsabilidade de fazer um comentário sobre os ex-guerrilheiros, bem como ironiza sobre a característica angolana de não assumir responsabilidades. Embora seja recorrente na obra de João Melo a idéia de que a identidade angolana carrega em si a característica imanente ou adquirida da irresponsabilidade, nesse momento, a mesma não é vista negativamente. Ao evitar denúncias e críticas a quem está no poder, o indivíduo tenta proteger-se de possíveis represálias. Assim, o autor critica a corrupção praticada por ex-guerrilheiros ocupando cargos de poder, muitas vezes no governo angolano, não apenas ao deixar subentendido que poderá haver represálias a quem se pronunciar ou interferir nos negócios de tais ex-guerrilheiros, mas, também, na descrição da jovem que dirige (e está na posse de) algo que era, no passado, destinado a um fim comunitário, a independência do país. Aqui, percebe-se uma sutil metáfora para a apropriação de bens públicos, já que, sendo antigamente utilizados pelos guerrilheiros, tais veículos eram propriedade dos partidos engajados na luta (MPLA, UNITA ou FNLA) e, com o fim da guerra colonial, acabaram tornando-se propriedade de alguns indivíduos que se apropriaram dos bens que deveriam tornar-se públicos, além de outros tipos de riqueza, gerando a corrupção que o autor procura criticar em suas obras. No conto, portanto, o narrador-personagem afirma ter sido Zacarias quem constrói a crítica, isentando-se da autoria. Em seguida, faz uma nova afirmação, passando a voz a uma outra personagem:

Dizem que foi nesse dia que o mais-velho Zacarias pirou de vez.

Nada disso. Nada disso. Mais uma vez, não fui eu que proferi essa frase plena de agonia. O seu autor é o kota Romero, a quem cedo

⁵⁶ Idem, 1984, p. 108.

agora a palavra. Faço-o – devo dizê-lo – com a maior boa-vontade, pois, acreditem, ser narrador não é fácil. Somos mal-vistos por toda a gente. Uns pensam que temos alguma coisa a ver com o autor, quando este, regra geral, não passa de um pobre coitado, como é o meu caso. Eu bem tento explicar que, quando escrevo, sou possuído por algum espírito que apenas deseja a minha desgraça, mas ninguém acredita na minha inocência. Outros juram a pés juntos que eu, cobardemente, tento esconder-me atrás das personagens. Eu cito o Jorge Amado e o Agualusa, para dizer que as personagens é que comandam a narrativa, mas eles não conhecem nenhum desses notáveis escribas e acusam-me de ser um mentiroso compulsivo.⁵⁷

O narrador, após dar a voz ao kota⁵⁸ Romero, passa a brincar com a questão da diferença entre autor e narrador, afirmando que muitas pessoas tendem a identificar o narrador como o autor do texto, o que não é correto. No entanto, o narrador assume ambas as posições, quando diz que “[u]ns pensam que temos alguma coisa a ver com o autor, quando este, regra geral, não passa de um pobre coitado, como é o meu caso”. Ao utilizar verbos concordando com a primeira pessoa do plural, o narrador insere-se no grupo dos narradores, diferenciados por ele dos autores, embora, no fim de sua afirmação, afirme que é “um pobre coitado”, como os últimos. Esse jogo faz com que o leitor infira que o narrador é o próprio autor, conferindo autoridade ao relato, embora, também pode ser lido como se o narrador estivesse advogando em favor do autor, cedendo sua voz a ele, que não teria outro veículo para tentar se defender das possíveis acusações feitas pelo leitor. Em outro conto, “O efeito estufa”, encontramos a diferença explicada pelo próprio narrador, que afirma que “a verdadeira distância entre autor e narrador depende somente do grau e do tipo de dissimulação”⁵⁹, salientando essa idéia de que ambos são a mesma pessoa, como em uma crônica, ou matéria jornalística, por exemplo.

Na teoria de Walter Benjamin sobre o narrador clássico, pode-se encontrar a idéia de autoridade, quando o autor afirma que na narrativa o narrador conta histórias sobre as experiências que vivenciou, relatando-as a um público leitor ou ouvinte, e, ao transmitir essas informações, confere autoridade ao seu discurso. Dessa mesma forma atuam os narradores de João Melo, contando histórias de uma maneira informal, como se as tivesse vivenciado ou ouvido de outras pessoas, gerando uma

⁵⁷ MELO, 2009, p. 22.

⁵⁸ Mais-velho; modo de tratamento aos mais velhos e sábios.

⁵⁹ MELO, 2001, p. 63.

atmosfera de uma conversa com o leitor – embora não afirmem, na maioria das vezes, terem vivenciado o que relatam; o que se pode identificar, na verdade é o tom de conversa. Há uma espécie de resgate, portanto, dessa função do narrador, geralmente encontrado nas obras épicas: Ulisses quando conta suas aventuras, passa essa credibilidade a suas histórias aos que o ouvem. Considerando-se que a literatura angolana escrita é ainda algo recente, e que a cultura local baseava-se na oralidade, essa “conversa” com o leitor também resgata esse tipo de narrativa, no qual o narrador atua como se estivesse em uma roda de amigos, ou mesmo contando histórias aos mais novos de seu grupo.

Outro ponto em que se pode identificar essa função clássica do narrador nos contos de João Melo é a questão da transmissão de conhecimento: os narradores clássicos procuravam passar uma mensagem aos seus ouvintes. Nos contos angolanos percebe-se essa ideia de os mais-velhos passarem seus conhecimentos aos mais novos, através de experiências vividas no tempo colonial, ou fatos que ocorreram durante a guerra civil. Através de tais relatos, o narrador procura ensinar algo ao construir uma crítica, normalmente relativa à atual situação do país, decorrente de ações desonestas como o desvio de verbas públicas.

Silviano Santiago⁶⁰ teoriza sobre o narrador pós-moderno, adotando a desvalorizada concepção apontada por Benjamin do narrador que atua como se fosse um jornalista. Ainda que o narrador dos contos apresente traços do narrador clássico, há uma aproximação da literatura e do jornalismo, especialmente no que tange a recuperação histórica do passado recente angolano. Considerando que o autor é também jornalista, pode-se pensar que as duas áreas com que trabalha acabam entrando em contato, como ocorre nas obras de Ernest Hemingway, citado por Santiago. Como a crônica é uma forma literária normalmente associada ao jornalismo, podemos aproximar ainda mais os contos de João Melo a essa visão pós-moderna do narrador, que descreve fatos e acontecimentos como se estivesse relatando uma notícia – ou, neste caso, uma crônica, mesclando história, opinião, e ficção.

⁶⁰ Silvano Santiago é ensaísta, poeta, contista e romancista brasileiro. Recebeu os Prêmios Prêmio Jabuti de Romance (1993) e Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura (2010), entre outros.

Tal relação entre gêneros e áreas distintas acaba por influenciar na questão discutida até então sobre a diferenciação entre autor, narrador e escritor, uma vez que o gênero jornalístico não costuma apresentar diferença entre as três entidades: o autor/escritor é quem narra sua história, causando uma aproximação maior entre leitor e autor, já que o leitor consegue identificar claramente quem está realizando as afirmações, quem está lhe fornecendo as informações que lê na crônica. Há, portanto, uma autoridade maior, peculiar ao cronista, semelhante, de certa forma, à do narrador de João Melo, que procura criar um elo com seu leitor, dando certa (mas nem sempre real) autoridade às suas afirmações ao se identificar como o autor do texto – o que acaba por jogar com a figura literária do narrador e a figura real do escritor.

Voltando ao conto “Porra”, pode-se perceber que não existe diferença entre autor e escritor, ainda que, como já foi discutido, o autor exista, normalmente, apenas dentro do texto, sendo, na perspectiva foucaultiana, uma função, e não o escritor em si – o indivíduo real que Carlos Reis define como sendo o autor: “uma entidade real e empírica (normalmente com biografia e historicamente atestada)”⁶¹. No entanto, assim como na crônica não se consegue distinguir claramente o autor do escritor, o mesmo ocorre com os contos de João Melo, uma vez que, não raro, o texto passa a ter uma função mais informativa do que propriamente literária.

Para Roland Barthes, o autor existe no texto e, também como na teoria de Foucault, ele desaparece para que o texto exista. Essa concepção de que o texto começa a existir quando seu autor desaparece defende a idéia que o autor, ou seja, todo o conjunto de pensamentos e ideais que o autor representa acaba por reduzir a interpretação da obra, se analisada a partir do ponto de vista do autor. Por tal motivo, Barthes afirma que a morte do autor significa também a morte da crítica, uma vez que esta se baseava na figura do autor para a prática hermenêutica, durante o Positivismo. Com o surgimento da Teoria da Recepção, muda o foco da leitura das obras, passando o leitor a ter um espaço maior na tríade autor-obra-leitor, uma vez que é ele quem realizará a interpretação de acordo com sua bagagem literária e conhecimento de mundo. Assim, a importância do autor para a

⁶¹ REIS, 2003, p. 354.

hermenêutica do texto caiu para segundo plano, sendo muitas vezes ignorada em uma tentativa de ater-se apenas nos elementos intratextuais.

Atualmente, procura-se saber um pouco sobre o autor uma vez que é ele quem cria o texto, enfatizando algumas idéias em detrimento de outras, e trazendo seu ponto de vista sobre determinados assuntos, bem como a interpretação de outros textos ou fatos⁶². Ainda que a interpretação seja realizada pelo leitor, conhecer um pouco sobre o leitor acaba por fornecer pistas para uma leitura mais profunda do texto, assim como pode fazer com o leitor identifique algumas curiosidades que existem no texto. No caso de João Melo, suas ironias poderiam não ser reconhecidas como tal, sendo lidas como se o autor estivesse a favor da corrupção ou das disputas étnicas, por exemplo. Caso o leitor esteja familiarizado com a obra de João Melo, suas ironias e sarcasmo, conseguirá enxergar o processo crítico que subjaz nos contos. Uma curiosidade que se pode identificar nas obras é a presença, em determinados contos, de referências ao Brasil – como, por exemplo, escritores, mulheres, e cidades –, o que pode ser entendido como parte da vivência do escritor, uma vez que o mesmo residiu no país por um determinado tempo. Há referências ao Brasil em diferentes contos em forma de personagens (como, por exemplo, Jussara, de “Ngola Kiluanje”) e menções sobre a cultura (Jô Soares em “Shakespeare ataca de novo” e a emissora Globo citada em “As raízes do mal”), por exemplo.

Retomando a distinção entre autor e escritor, podemos pensar que, para que se possa distingui-los, deve-se levar em consideração dois processos: o da escrita e o da leitura. Enquanto o escritor pertence ao âmbito da escrita, sendo relacionado à pessoa real que constrói a ficção, que possui uma vida real, o autor existe no processo da leitura – quando se lê um texto, principalmente quando se conhece o estilo do autor, sua escrita, seus pensamentos e ideologia, fica mais fácil moldar, mentalmente, essa figura, que existe apenas enquanto criador da obra, durante o processo de leitura e o processo de crítica, ou seja, o autor só existe por causa da sua obra. Sendo o autor e o narrador figuras diferentes, pode-se perceber a brincadeira de João Melo no conto, quando o primeiro afirma não ser o segundo, mas, em seguida, equipara-se a ele. Sendo o narrador uma personagem que guia a trama de uma ficção, é possível haver, em uma obra literária, diferentes narradores

⁶² Idem, p. 29.

– diferentes vozes que narram os acontecimentos. No conto “Porra”, pode-se encontrar esse jogo de alternância de vozes, quando uma sentença é pronunciada e, em seguida, o narrador afirma não ter sido ele o autor da mesma, como fragmento citado anteriormente, no qual o narrador afirma ter sido o kota Romero quem fez a afirmação. Mais adiante a voz passa para a esposa de Zacarias sem que haja uma prévia identificação, sendo apenas dada essa informação ao leitor quando a esposa assume a narrativa:

Não se confundam: as inusitadas revelações acima são feitas, agora, pela mulher do mais-velho Zacarias.

A qual acrescenta esta outra citação retirada do escatológico repertório do marido:

– *Quando é que esses colonos de merda vão embora?*

Esta pergunta estava sempre na boca dele. Acho que é por isso é que ele era meio chalado. Sim, é verdade, também era um funcionário exemplar. O chefe dele, um branco de Trás-os-Montes, dizia que ele era um preto civilizado. Chegou a convidá-lo para uma festa. Mas o Zacarias não foi. Era um conspirador. Até hoje, porém, ninguém lhe agradeceu.

Só ficou diferente depois da dispana. Transfiguração total. O Zacarias que eu sempre quis, mas só tive por um lapso de tempo breve como um sonho diurno.⁶³

Embora a alternância de vozes seja apenas esclarecida por intermédio do narrador, a alteração entre elas ocorre, primeiramente, sem que haja uma referência. Até o momento em que aparece a citação acima, a voz passa do narrador onisciente que inicia o conto descrevendo os pensamentos de Zacarias ao próprio Zacarias (“Porra!”), depois ao kota Romero, retorna à personagem principal, passa para a esposa do protagonista, seguida pela interferência do narrador, então novamente fala Zacarias antes de sua esposa retomar a voz no texto. Embora o parágrafo posterior à indagação de Zacarias possa parecer tanto do narrador quando da esposa, percebe-se que é esta quem fala sobre o comportamento do marido, pois, embora descreva a história da personagem, o narrador exime-se de

⁶³ MELO, 2009, p. 24-25.

fazer comentários valorativos acerca de Zacarias, realizados, no entanto, por sua esposa (que o chama de “maluco”) e sua filha (que afirma que o pai está “fora de contexto”⁶⁴). Após o relato da esposa, o narrador retoma a voz, narrando o texto, de forma onisciente, descrevendo os pensamentos de Zacarias até o fim do conto, cedendo vez ou outra a voz para o protagonista, ao fazer citações diretas de suas frases.

Encontramos outro exemplo em “Retrato da personagem em busca do escritor”, no qual o autor dialoga parodicamente com a obra *Seis personagens em busca de um autor*, de Pirandello, cujo texto trata de seis personagens que invadem um teatro durante um ensaio e pedem ajuda ao diretor, para que este lhes consiga um autor. Como se sabe, personagens literárias existem somente apenas no âmbito da literatura, ainda que, por – muitas – vezes, remetam ao contexto externo. No conto de João Melo, a personagem não possui nome próprio nem a designação do papel que desempenhará no texto, como se pode perceber na passagem abaixo:

Nunca tive infância. Pelo menos, o que é a mesma coisa, não me lembro dela. Quando digo isso. Quero dizer realmente que não me lembro de nada. Zero. Absolutamente. [...] Não tenho, sequer, profissão definida. É verdade que tenho um diploma, mas não sei o que fazer dele.

Não sei, inclusive, como foi que o obtive. Não me lembro de nenhuma escola, instituto, ou faculdade que tenha freqüentado. [...]

Não me lembro de nenhuma paixão, platônica ou consumada, da infância, da adolescência ou mesmo da minha vida adulta.⁶⁵

O conto de João Melo é narrado em primeira pessoa e o próprio narrador/personagem assume ser, em certo momento, o autor do texto – ainda que busque por um escritor que venha a contar sua “história”. O autor é visto, em Pirandello, como o ser que dá forma e vida às personagens – seu criador – e,

⁶⁴ MELO, 2009, p. 27.

⁶⁵ MELO, 2006, p. 63-65.

portanto, precisam de um para que suas histórias existam e tenham continuidade. Já para Bakhtin, sendo o autor “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta”⁶⁶, ele possui uma “consciência criativa”, que abarca “a consciência e o mundo da personagem”⁶⁷. Desta forma, o autor compreende a personagem, suas intenções, sua personalidade, seus desejos, enfim, tudo o que a compõe, e vai além, conhecendo seu futuro, sabendo o que terá que enfrentar, seu *pathos*, enfim. Ele é, de acordo com a perspectiva bakhtiniana, onisciente da personagem e de tudo aquilo o que a cerca, do mundo em que está inserida. No entanto, a personagem/narrador de João Melo não recebeu nenhuma informação sobre seu passado – ela não sabe nada a respeito de si, lembrando as palavras de Sócrates “só sei que nada sei”.

Pirandello afirma que o mistério que envolve o nascimento da personagem é tão somente porque o autor dela necessita para poder desenvolver seu enredo, para criar sua fantasia⁶⁸. Essa relação entre personagem e autor é particular a cada texto, e cada personagem é mais ou menos autônoma, dependendo da liberdade que seu autor lhe concede. Afirma Bakhtin sobre a construção da personagem que “o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos”⁶⁹, sendo a personagem o todo que a compõe. Ainda que autor e personagens habitem somente o contexto interno da obra e que sejam duas entidades diferentes, e, em certo ponto, autônomas, o autor é quem cria a personagem, moldando-a conforme sua necessidade, levando em consideração o que a mesma deverá desempenhar na obra.

No conto angolano, vê-se um jogo de autoridade, uma vez que a personagem procura colocar-se no mesmo patamar que o autor, mas, ao mesmo tempo, compreende que precisa de um escritor que lhe dê uma forma, características, enfim, uma vida (literária). Ao procurar alguém que escreva sua história, a

⁶⁶ Idem, p. 10.

⁶⁷ Idem, p. 11.

⁶⁸ PIRANDELO, 2003.

⁶⁹ BAKHTIN, 2006, p. 3.

personagem procura, na verdade, alguém que possa vir a preencher as lacunas de seu passado com informações e que reflita sobre as mesmas, projetando na “tela branca e lisa” de seu futuro, tudo aquilo que ele nega ter: aspirações, engajamento, cometimento social. Assim, tentando passar uma mensagem a seus leitores, o autor aponta a alienação como uma das causas da situação atual do país:

Resta dizer que, além de não ter, aparentemente, um passado próprio, o futuro também não me mobiliza, nem inquieta. Não faço planos, não tenho causas, não milito em nenhuma organização. Não advogo sequer em causa própria.

Por isso não discuto com ninguém, nem em casa, nem na rua, nem no escritório.

Não culpo a família pela minha desgraça.

Não falo mal do governo, nem da oposição.

Se, para mim, o passado é um enorme buraco negro, o futuro é uma tela branca e lisa, onde não é possível fixar nenhuma projecção.⁷⁰

A personagem constrói essa crítica irônica sobre alienação, sendo ela mesma uma alienada, pois não tem posição política, não defende causas, nem reflete e faz planos para seu futuro: ela não tem um papel social. Conforme Pirandello afirma em seu prefácio, a personagem só existe porque tem um papel a desempenhar dentro do texto no qual é concebida. No conto, a personagem desconhece seu papel, e é então que resgatamos o pensamento de Bakhtin sobre o autor possuir um conhecimento mais amplo do que suas personagens. Embora a personagem narrador desconheça seu passado e, portanto, seu papel, ela desempenha um: o papel do aliado que desconhece seu passado, e, assim, não tem uma personalidade definida, pois o povo que não tem uma história, que não a conhece, não consegue construir bases para um futuro. É através dessa personagem que o autor constrói sua ironia, a qual pode ser lida, de forma mais ampla, como uma crítica ao indivíduo que não possui uma responsabilidade social. Assim, o jogo de poderes entre personagem e autor termina quando a própria personagem assume depender do

⁷⁰ MELLO, 2006, p. 67.

autor para que exista enquanto tal e, tal como uma marionete, acaba por completar sua função, seu papel, mesmo sem ter consciência do que está fazendo.

3.1.3. A questão da identidade

*O eu se esconde no **outro** e nos **outros**, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de **eu** único (**eu-para-si**) no mundo.*

Bakhtin

Uma das principais questões pertinentes tanto ao pós-modernismo quanto ao pós-colonialismo é a questão da identidade. João Melo aborda esse assunto na maioria de seus contos, tornando tal questão cabível de ser identificada como sendo o fio condutor de sua obra, especialmente no contexto pós-independência refletindo no período contemporâneo. Mais do que compor diferentes identidades – o homem, a mulher, a criança, o guerrilheiro, etc. –, ele monta um painel da sociedade angolana, composta por diferentes tipos de pessoas, mas todas tendo em comum características próprias de seu povo. Afirma o professor e crítico literário Pires Laranjeira acerca desse período pós-independência quando se procura reconstruir a identidade de um povo:

Em geral, é difícil escapar ao enraizamento (nem o escritor o deseja, numa época de afirmação e confirmação nacional), que se manifesta sob formas regionalistas e nacionalistas e em fórmulas universais arquetípicas que constituem, em qualquer parte, os fundamentos do sentido de pertença a uma comunidade. **Os elementos fulcrais do enraizamento são signos da terra, povo, língua, sangue, raça e da tríade nação-pátria-Estado.** O modo como no texto se faz a sua distribuição ou rasura é que permite avaliar o grau de imputabilidade da radicação nacional e do zelo sangüíneo.⁷¹

⁷¹ LARANJEIRA, 1995, p. 164.

Ainda que as palavras de Pires Laranjeira façam referência ao período da década de 70, pós-independência, essa construção ainda se faz presente, talvez de forma menos intensa, uma vez que essa necessidade de diferenciar-se do outro, do colonizador europeu, tornou-se mais amena, menos urgente. Isso não significa, no entanto, que já não exista mais a necessidade de fortalecer essa imagem, que sofreu algumas mudanças ao longo dos últimos trinta e cinco anos. O que ocorre, na obra de João Melo em especial, é a re-construção do angolano no período atual, pós-colonial, pós-moderno, globalizado. Dentro do pensamento pós-moderno, vê-se o indivíduo como um ser fragmentado, muitas vezes deslocado, composto por várias identidades⁷². Em um país onde diferentes etnias co-existem, pode ser ainda mais difícil construir essa identidade nacional, que deve ser negociada entre o indivíduo e a sociedade. Afirmam Eurídice Figueiredo e Jovita Noronha acerca da identidade como um construto social e da importância do reconhecimento do indivíduo:

Como uma identidade não é elaborada isoladamente, mas antes negociada pelo indivíduo durante toda a vida, se depreende daí a importância do reconhecimento nessa construção. Entende-se, desse modo, porque a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que não são reconhecidos por seus interlocutores. [...] É pois em torno da noção de reconhecimento que se formam tanto os movimentos nacionalistas quanto os movimentos identitários das minorias [...].⁷³

Essa identificação do sujeito com a identidade nacional estabelecida cultural e socialmente pode ser vista inclusive como uma tentativa de colocar as diferenças étnicas em segundo plano, a fim de promover uma certa homogeneidade, e amenizar as disputas internas, para a construção de um Estado Nacional. No entanto, encontramos em alguns textos de João Melo personagens que não se identificam com essa imagem, e questionam-se a respeito do que é ser angolano, de como essa imagem não corresponde a sua identidade enquanto indivíduo, ou seja, a

⁷² HALL, 2006, p. 12.

⁷³ FIGUEIREDO, 2005, p. 191.

personagem passa a se sentir deslocada em seu próprio meio por não corresponder às expectativas da sociedade. Um desses exemplos é a protagonista do conto “Maria”, encontrado na obra *O dia em que o Pato ...*. Embora a personagem seja uma mulher, há uma preocupação maior em se definir a identidade angolana mais do que a identidade feminina propriamente dita.

Começa a estória a partir da metáfora do nome da protagonista, Maria, o qual remete a diversas referências, a começar pela mais conhecida – e, talvez, a mais antiga –, que é a mãe de Jesus – a virgem, cujo filho foi concebido através do Espírito Santo e veio ao mundo com o propósito de salvar a humanidade e expurgá-la de seus pecados. Juntamente com ela, tem-se Maria Madalena, a pecadora arrependida, salva pelo próprio filho da outra Maria. Neste conto, a personagem é solteira, formada em uma faculdade de Engenharia e trabalha em uma empresa, definindo o perfil de uma mulher trabalhadora, o que é raro dentre as personagens femininas de Melo, que parece dar uma preferência a mães, esposas, amantes e prostitutas. O suicídio de Maria é o ponto central da trama, resultado da dúvida interior da personagem, que não se ajusta à identidade nacional elaborada culturalmente: a protagonista diz-se fruto de contradições, possuindo, portanto, uma identidade diferente do que seria esperado de si.

O narrador começa o texto demonstrando o vasto uso do nome Maria tanto por mulheres quanto por homens de diferentes classes sociais e de diversas nacionalidades. Maria, para o narrador, é um nome tão polissêmico, tão facilmente ajustável a qualquer indivíduo que, por ser assim, acaba perdendo sua identidade:

O que ocorreu é que, possivelmente devido à sua origem um tanto ou quanto esotérica ou cabalística, o nome Maria espalhou-se por todas as regiões, nações e civilizações. Se reduzirmos o foco, poderemos igualmente observar que, em qualquer contexto regional, nacional ou cultural, o referido nome é usado orgulhosamente por todos os estratos sociais e que as suas portadoras (ou mesmo portadores, como já veremos) possuem as mais diferentes habilidades e profissões, dedicando-se a uma gama virtualmente infinita de actividades. [...]

Maria, por outro lado, é um nome, digamos assim, intrinsecamente flexível, prestando-se a todas as combinações. [...] Convenhamos: Maria é um nome extraordinário, apesar de, como

diriam os fundamentalistas de todos os matizes, não ter uma cara própria. Ou será por isso?⁷⁴

É exposto ao leitor a idéia de que o nome Maria, por ser tão ajustável a qualquer pessoa, classe social, cultura e nacionalidade, acaba perdendo sua identidade, suas características. A crítica que subjaz na citação acima pode ser compreendida como uma crítica à própria identidade angolana, mais do que especificamente à mulher unicamente: ao tornar-se aberta à globalização, permitindo a adoção de idéias, gostos, etc. de outras culturas, principalmente através do contato – como a cultura portuguesa e brasileira – e da mídia, a sociedade perde algo daquilo que seria próprio de sua cultura para incorporar algo estrangeiro. Sendo a cultura algo construído pelo homem, a identidade também o é – especialmente em momentos pós-independência, quando a identidade nacional serve para a reconstrução cultural do país. Após libertar-se da metrópole, a ex-colônia procura estabelecer sua identidade principalmente a partir da diferença, porém, não se pode excluir elementos que formam essa cultura a fim de se forjar uma nova identidade, como se fosse possível apagar todo um passado, um caminho percorrido pela sociedade o qual acabou por definir essa identidade. Um dos principais meios de se criar esse novo indivíduo angolano, que procura resgatar suas raízes, foi através da negação de tudo o que tinha relação com Portugal. Assim, para definir a nacionalidade de Maria, primeiramente é fornecido ao leitor o que ela não é: o narrador afirma que ela poderia ser portuguesa, mas – e então temos novamente a figura do autor tomando a palavra – isso poderia fazer com que o texto fosse excluído da literatura angolana; igualmente ela poderia ser brasileira “sem perder a sua credibilidade identitária”⁷⁵, mas

caso esta última fosse brasileira, o autor correria desde logo o risco de ser considerado um perigoso *luso-tropicalista*, a abater impiedosamente – se for preciso, inclusive, a sangue-frio –, para que deixe de estrebuchar. Acontece que eu ainda tenho filhos a criar. Portanto, e para tranqüilidade dos acérrimos paladinos do

⁷⁴ MELO, 2006, p. 76-77.

⁷⁵ MELO, 2006, p. 78.

fundamentalismo negro-kimbundo angolano – muitos deles, apesar da coloração da sua tez, com vestígios caucasianos não apenas nos nomes, mas até na sua própria origem familiar –, não serei eu o primeiro a conspurcar a gloriosa literatura nacional com personagens espúrias, directamente retiradas das aviltantes teorias defendidas por Gilberto Freire.⁷⁶

O autor brinca com a facilidade de adaptação do nome Maria e a multiculturalidade brasileira, proveniente das diversas etnias que se instauraram no país – italianos, portugueses, japoneses, alemães, franceses, ingleses, judeus, etc. –, ao afirmar que, se fosse brasileira, Maria teria uma identidade (multicultural). No fragmento acima ainda é possível identificar algo que será apresentado novamente mais adiante no conto: a relação entre nacionalidade e etnia. Maria tem que ser angolana, pois ao dar-lhe uma nacionalidade diferente, o autor estaria indo de encontro à corrente nacionalista, que procurava valorizar o indivíduo angolano e expurgar o colonizador da cultura – incluída nesta a literatura. No entanto, surge a crítica quanto à pureza da etnia, após tantos anos em contato com a portuguesa, expressa na passagem “muitos deles, apesar da coloração da sua tez, com vestígios caucasianos não apenas nos nomes, mas até na sua própria origem familiar”. Essa tentativa de resgate do que seria nativamente angolano não deixa de ser utópica, pois, após séculos de contato entre angolanos e portugueses, essas duas nacionalidades se entrecruzam através de matrimônios, concubinatos, e outros tipos de relações de cunho amoroso, geralmente deixando descendentes. Ao mencionar Gilberto Freyre, antropólogo, sociólogo e escritor brasileiro, famoso pela obra *Casa Grande e Senzala*, o autor remete às idéias de Freyre⁷⁷ nesta obra, que promove, ao contrário do pensamento da época, a miscigenação racial brasileira, afirmando que, por ter diversas etnias em sua formação, o povo brasileiro tem qualidades de todas elas. A ironia de João Melo, ao chamar tais teorias de “aviltantes”, critica aqueles

⁷⁶ Idem, p. 78-79.

⁷⁷ A teoria do Lusotropicalismo pretere a idéia de pureza de raça, defendendo a formação, através da miscigenação, de um novo indivíduo, que herdaria o melhor das raças envolvidas (branco europeu, índio e negro, no caso). Ao divulgar tal teoria, Freyre favorece as idéias de Salazár, que encontrou no Lusotropicalismo argumentos para justificar as províncias ultramarinas, não mais colônias, mas parte da nação portuguesa. Afirmando que angolanos, moçambicanos, etc. consideravam-se (e seriam) tão portugueses quanto um indivíduo nativo de Portugal, Salazar procura manter suas colônias (agora chamadas províncias) e esquivar-se das regras impostas pela ONU bem como convencer o próprio colonizado de que faz parte do Império.

que não conseguem perceber que tal pureza não existe, sendo apenas parte de um discurso passado para tentar moldar um sujeito que não corresponde, na realidade, ao indivíduo angolano. Mais adiante, no conto, percebe-se esse questionamento sobre quem é o angolano:

Para que conste, e apesar desse nome transportado pelos seráficos marinheiros portugueses quinhentistas, juntamente com as missangas, os espelhos, o terço e a cruz, sem esquecer as espadas e os canhões, Maria era uma angolana genuína. Confesso que eu não sei muito bem o que é ser genuinamente angolano, depois, digamos assim, de tantas ambigüidades e confusões históricas, mas isso, precisamente, é algo cuja discussão eu considero cada vez mais estulto e inútil.⁷⁸

Assim, como se percebe nas palavras do narrador, a discussão sobre o que é legitimamente angolano não leva a lugar algum, já que essa suposta originalidade se perde já no contato entre culturas, sendo acentuada ao longo dos séculos de convívio. A própria concepção pós-moderna do sujeito enquanto um produto cultural composto por diferentes identidades faz com que se torne difícil aceitar uma só identidade como una e genuína, excluindo tudo aquilo que não se encaixa em tal definição. Tal questão é retomada (mais uma vez), quando a voz de Maria intercede no texto, falando sobre as contradições que a formam:

A minha vida é uma contradição só. Eu sou negra – pelo menos essa é a raça que consta no meu bilhete de identidade –, mas tenho olhos verdes; sou mulher, mas jamais tive um envolvimento amoroso com qualquer homem; sou angolana, mas não gosto de funje, de semba ou de kizomba, não penso que a seleção mereça ir à copa da Alemanha e considero os moçambicanos uns tipos simpáticos, apesar de muitos deles morrerem de frustração, por não serem iguais aos sul-africanos brancos de origem inglesa.⁷⁹

⁷⁸ MELO, 2006, p. 79.

⁷⁹ MELO, 2006, p. 80.

Maria não crê se encaixar no perfil angolano, por seus olhos serem verdes, demonstrando ter ascendência européia em algum nível, apesar de sua tez, além de não gostar do prato nacional (funje) nem mesmo dos estilos de música e dança angolanas (semba e kizomba), além de aceitar o que chama de desejo moçambicano de ser branco, indicando não ter uma atitude preconceituosa contra os europeus. Tal idéia se reforça quando a protagonista decide aceitar a proposta de casamento feita por um engenheiro inglês – um colega de trabalho – que acaba por confessar-lhe que sua mãe entraria em choque ao perceber que a noiva de seu filho é negra. A protagonista afirma ainda que, quando criança, não gostava de brincar de bonecas, preferindo brincadeiras de meninos, e que cursou, na faculdade, “engenharia eletrotécnica, para tristeza dos [...] pais, que esperavam que [...] fosse professora”⁸⁰. A personagem, portanto, não consegue se identificar com essa imagem nacional construída, e nem mesmo com a identidade feminina. Um dos problemas apontados dessa construção da identidade é que ela aponta para um único modelo, restringindo as características daquilo que se define, e, implicitamente, excluindo o que não corresponde ao perfil estabelecido, o que faz com que a personagem sinta-se deslocada em seu próprio país e em sua própria família.

Há também, no recorte acima, uma crítica à época pós-independência, quando houve a promoção da raça negra em detrimento – principalmente – da européia. Em vários textos de João Melo podemos ver brancos sendo retirados de postos de poder por causa de sua cútis ou nacionalidade, sendo tais cargos entregues a guerrilheiros e comandantes de tropas que lutaram na guerra civil ao lado do MPLA – partido que toma o poder após 1975. Podemos ver a crítica mais abertamente no fragmento abaixo:

Outro fenómeno inexplicável, para mim, é o facto de, após o fim da guerra, muita gente ter começado a alimentar angústias literalmente esdrúxulas, para não dizer mórbidas, tais como contabilizar quantos ministros, escritores, desportistas ou milionários pretos, brancos e mestiços existem; ou saber quantos bakongos estão a dirigir departamentos da saúde ou das finanças, assim como quantos ovimbundus são juízes, padres ou bispos. Ao invés disso, melhor

⁸⁰ Idem, p. 81.

seria os referidos patrulheiros da pureza étnico-racial do país se preocupassem masé com a incapacidade do governo, a corrupção, a fome e a miséria (nota do narrador: esta afirmação é da exclusiva responsabilidade da personagem; o autor não tem nada a ver com ela).⁸¹

Na passagem acima, além do mencionado, percebe-se a ironia acerca do chamado tribalismo, que ocorre em Angola, principalmente após a guerra colonial, quando diferentes etnias brigam entre si pelos cargos públicos, que são distribuídos entre os grupos de guerrilheiros, sendo que os comandantes viriam a ocupar cargos mais importantes, continuando a deter o poder. Como não havia regras para a distribuição de cargos, estes eram distribuídos ao bel-prazer dos dirigentes e superiores, os quais acabavam por favorecer pessoas que pertenciam a sua mesma etnia, fazendo com que os novos funcionários públicos se preocupassem mais em identificar “injustiças” que pudessem estar ocorrendo dentro dos órgãos públicos (quanto à distribuição de cargos) e menos com os problemas de infra-estrutura e com a própria corrupção, causada por esses mesmos ex-guerrilheiros.

Como já foi mencionado anteriormente, não existe apenas uma identidade, mas uma pluralidade de identidades com as quais o indivíduo possa vir a se identificar. Uma dessas identidades é a da mulher. A identidade feminina é geralmente ou esposa e/ou mãe, ou amante e/ou prostituta. Personagens femininas que possuem um emprego fora de casa como Maria são raras, uma vez que, normalmente, tornam-se amantes, recebendo casa e ajuda financeira dos homens. Algumas costumam a sair com homens – geralmente mais velhos e casados – em troca de pequenos presentes, como crédito de celular. Na maioria dos momentos em que o conto traz uma personagem feminina, ocorre uma atmosfera erótica, reforçando a idéia de serem os angolanos grandes amantes, infiéis e “mulherengos”. O conto “O fim do mundo” traz a estória de um homem casado que arranja uma amante, a qual, mais tarde, o abandonará por outro. Neste texto encontramos as duas figuras mais recorrentes na obra de João Melo: a esposa traída, geralmente sem outra ocupação senão cuidar da casa, filhos e marido; e a amante, que é jovem e bela, e recebe moradia e ajuda financeira em troca de favores sexuais. A esposa é

⁸¹ Idem, p. 81-82.

normalmente submissa ao marido, e não raras vezes sujeita a violência doméstica – física, verbal, ou mesmo psicológica:

Minha mulher à minha espera no doce lar. [...] Comigo é assim. Não gosto de esperar pela comida. O cheiro de comida a ser aquecida dá-me vômitos. Quando me casei com ela, foi uma maka. Nunca tinha a comida quente na mesa quando eu chegasse. A princípio, queria argumentar comigo:

– Nunca chegas a horas! Como é que eu vou saber quando devo colocar a comida na mesa? A propósito, onde é que estiveste até agora...?

O que um homem sofre. Dei-lhe uns bafos. Para ela aprender quem é que mandava, comecei a chegar ainda mais tarde. Hoje, como diria um engenheiro informático que eu conheci por acaso, mas que logo tornou-se meu amigo, está devidamente formatada.⁸²

Na passagem acima percebe-se como a mulher desempenha o papel de esposa submissa, não podendo ao menos questionar o marido sobre sua ausência, sem que ele reaja negativamente. Ao comentar que a esposa fora “formatada” após o casamento, ele quer dizer que moldou-a a sua vontade, sendo ela sombra do marido, fazendo o que ele deseja, sem argumentar. Em contrapartida, a amante tem seus caprichos atendidos, pois, caso contrário, ela procurará um novo amante que a sustente, como o que faz a amante deste conto. Ao deixar de pagar suas contas, ela troca a fechadura do apartamento que era do amante e não o deixa mais entrar, chamando seu novo companheiro para expulsá-lo, quando ele tenta entrar no imóvel, após ter abandonado a esposa para viver com ela.

Nos contos de João Melo encontramos a mulher-amante desempenhando um papel diferente das esposas na questão da submissão. Enquanto as últimas são submissas, chegando mesmo a sofrer violência física e psicológica, as primeiras desafiam essa imagem feminina defendida pelo pensamento machista ironizado nos textos, ora expressando-se claramente, ora utilizando-se de recursos de sedução para obter o que deseja dos homens com os quais se relacionam. Em “O fim do

⁸² MELO, 2006, p. 104.

mundo”, encontramos personagens apenas descritas como a esposa, o esposo e a amante, sem possuir um nome próprio e cada qual desempenhando seu papel-tipo: a esposa submissa ao esposo, o esposo que pensa seduzir a amante, mas é seduzido por ela e a última, que, aos poucos, impõe suas vontades, fazendo com que o esposo passe a agir de forma submissa. Vê-se uma crítica irônica nessa inversão de papéis dependendo da relação em que o homem se encontra: no casamento, ele submete a esposa a suas vontades e na relação extra-conjugal, é submisso à amante.

Pode-se ainda perceber que os homens são, para as personagens femininas que desempenham o papel de amantes, nada mais do que uma fonte de recursos financeiros. Aqui, percebe-se igualmente o perfil feminino dentro de uma sociedade descrita como machista, onde, embora mulheres dividam o campo de trabalho com os homens, ainda é muito comum a figura da dona-de-casa, ou mesmo da mulher sendo sustentada pelo homem. A opção de vida fácil escolhida pela amante é, muitas vezes, uma forma de sobrevivência, visto que muitos não podem cursar uma faculdade e ter um emprego digno.⁸³

O homem, por sua vez, desempenha vários papéis na obra de João Melo, principalmente o de mais-velho, guerrilheiro, político, funcionário público e marido. Ainda que existam diferenças entre esses papéis, quase todos os homens são descritos como amantes sexualmente ativos. Essa imagem de o homem angolano ter a necessidade de ter – no mínimo – uma amante é recorrente em todas as obras do autor, enfatizando a idéia de o angolano ser infiel e mulherengo. Quando lida com a imagem do guerrilheiro durante a guerra colonial, porém, há um cuidado especial, em alguns contos, de se manter a imagem do herói que está lutando por seu país em detrimento do homem, como no conto “Amor em tempo de cólera”, cuja história se passa durante a guerra civil. O protagonista Ventura Chiteluco guia um grupo de fugitivos para uma zona sob o comando do governo, fugindo do ataque dos rebeldes. Nesse grupo encontra-se sua mulher e os dois filhos pequenos, os quais

⁸³ De acordo com o relatório do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento, publicado em março de 2010 e baseado no Índice de Desenvolvimento Humano, apenas 54,2% das mulheres com idade acima de quinze anos são alfabetizadas, enquanto que a taxa é significadamente maior quanto ao sexo masculino (82,9%)⁸³, o que enfatiza a idéia de que, para muitas mulheres, tornar-se amantes de homens ricos ou financeiramente bem-estabelecidos é a forma mais fácil e mais garantida de escapar da pobreza.

procura proteger e deixar em segurança. A atmosfera do conto é pesada, procurando retratar a seriedade da situação de vida e morte em que as personagens se encontram, e a protagonista é retratada da mesma forma, sendo transparente a sua preocupação com a família:

Durante a marcha, ele ia olhando de vez em quando para trás, para ver se estava tudo bem com a família. Doía-lhe ver a mulher com os dois filhos e um enorme saco com roupa e comida, mas ele também já ia carregado e, além disso, não poderia largar a aká. Ventura Chiteculo amava aquela mulher alta, forte e serena, que soube conquistá-lo com a sua alegria e o seu ar decidido, quando se conheceram, há cinco anos atrás, mas que agora, naquelas circunstâncias, lhe parecia triste, frágil e cada vez mais curvada sob o peso não apenas do filho que carregava nas costas, mas de toda aquela guerra estúpida e traiçoeira.⁸⁴

Na passagem acima, percebe-se uma diferença na identidade da personagem masculina, que tem como preocupação a segurança da família e a vontade de lutar pela sua terra. Essa nobreza de caráter será substituída, nos tempos atuais, por ex-guerrilheiros que passam a ocupar cargos de poder em órgãos públicos ou mesmo tornam-se empresários, cuja principal característica é a corrupção. Após a guerra colonial, os guerrilheiros ou tornam-se corruptos, visando a riqueza pessoal; seguem honestos, mas pobres; ou morrem, como Chiteculo, que se suicida. No conto “O pato revolucionário...”, o jovem guerrilheiro Pedro, embora descrito como irresponsável e brincalhão, é igualmente retratado como corajoso no campo de batalha e, após a guerra, torna-se funcionário assalariado por ser honesto, preferindo não se apropriar de terras e bens públicos, como tantos outros.

A descrição do angolano adulto contemporâneo normalmente é, no entanto, a de um homem corrupto, que se apropria de bens ou riquezas públicas através de negócios escusos ou abusando do poder, que sustenta uma ou mais famílias, e possui amantes jovens e belas. Tal imagem pode ser verificada no decorrer das obras de Melo, apontando uma crítica aos ex-guerrilheiros, cujos caminhos se perderam após a guerra colonial, passando de heróis a homens corrompidos, cujos

⁸⁴ MELO, 2009, p. 90-91.

atos de desvio de verbas acabaram por prejudicar todo o país. A organização independente Human Rights Watch publicou em abril de 2010 um relatório sobre a corrupção em Angola, no qual afirma que:

A escala da corrupção e má gestão em Angola tem sido enorme. Tanto a Human Rights Watch como outras entidades já haviam documentado anteriormente que, apesar de os indicadores de desenvolvimento de Angola permanecerem entre os piores do mundo, milhares de milhões de dólares em receitas de petróleo passaram ilegalmente pelo banco central de Angola e desapareceram sem explicação. Por exemplo, entre 1997 e 2002, cerca de 4,2 mil milhões de USD desapareceram dos cofres do estado, um número aproximadamente igual às despesas sociais e humanitárias, estrangeiras e nacionais, feitas em Angola durante o mesmo período. Enquanto milhões de angolanos empobrecidos e devastados pela guerra não tinham acesso a hospitais ou escolas, foram gastos milhares de milhões de dólares que poderiam ter sido usados para providenciar serviços sociais necessários.⁸⁵

A obra de João Melo procura igualmente denunciar essa corrupção que prejudica a sociedade como um todo, em favorecimento de alguns, normalmente ocupando cargos públicos ou empresários que fazem negócios com o governo. As raras exceções que surgem ao longo das narrativas fazem crítica clara a tal tipo de comportamento, como o protagonista do conto “Um angolano especial”, que, como o próprio título já indica, traz a figura de Rui Jordão, um angolano que, embora não fosse fiel à esposa, como os outros angolanos retratados por João Melo, diferenciava-se por ser honesto, nunca aceitando subornos que lhe eram oferecidos:

Como se trata de vicissitudes actuais, a literatura não deve retratá-las, por falta de distanciamento recomendado por todos os homens de boa vontade. Rui Jordão, contudo pode:

– O que mudou nestes cinco anos? É certo que não há mais tiros, mas até quando? Todo o mundo parece que só pensa em ficar milionário do dia para a noite!... Todo o mundo, vírgula! Uma meia-dúzia, os mesmos de sempre... As melhores terras, diamantes, telecomunicações, transportes, petróleo... Eles ficam com tudo, não deixam nada para ninguém!... Sim, estão a fazer umas estradas,

⁸⁵ Human Rights Watch, 2010.

*umas pontes, umas escolas... E o resto? Nem a maka da água e da luz conseguiram resolver em cinco anos! E a corrupção? As coisas, agora, são feitas às claras, parece que ninguém tem vergonha...*⁸⁶

As críticas do autor quanto à corrupção tornam-se mais claras e mais recorrentes ao passar dos anos, sendo a sua última obra uma clara denúncia ao novo perfil angolano que está se estabelecendo no país. Ao tornar-se capitalista e globalizada, Angola acabou criando uma separação ainda maior entre ricos e pobres, no sentido em que, ao aderir ao capitalismo, as pessoas acabam por tornar-se igualmente consumistas. No entanto, esse consumismo aliado ao individualismo e à corrupção levou o país a níveis muito altos de miséria, à falta de infra-estrutura básica, de saúde e de educação. Esse perfil do angolano corrupto que João Melo traça em suas obras costuma desviar dinheiro público para dar à amante um carro novo, ou mesmo para mandar os filhos estudar no exterior, sem demonstrar culpa por estar prejudicando o resto da comunidade, ou seja, ele não possui uma consciência social.

3.2. A história na literatura

*Art is art because it is not life.*⁸⁷

A epígrafe selecionada foi retirada de um manual de literatura inglesa⁸⁸, ao tratar de Shakespeare, quem muito brincou com a relação entre a vida e a arte. Embora tenha nos lembrado do que a arte não é a vida, o poeta e dramaturgo também fez com que suas personagens afirmassem que a última não passa de um

⁸⁶ MELO, 2009, p. 49.

⁸⁷ “Arte é arte porque não é vida.”

⁸⁸ The Oxford Illustrated History of English Literature, editado por Pat Rogers.

grande palco. Assim, vida real e fictícia costumam cruzar-se, uma buscando na outra o que lhe falta, afastando-se e tornando a se encontrarem uma vez após a outra, através da existência humana. A metaficção historiográfica, portanto, trabalha com um desses momentos, em que a arte propõe a reflexão sobre a vida, sobre o passado do homem.

O segundo traço mais marcante da literatura de João Melo, depois do humor irônico, é a recuperação histórica. Seus contos entrelaçam história e literatura, como a maioria da literatura local, embora o autor já esteja se afastando um pouco do tema das duas guerras (colonial e civil), lançando o foco de sua ficção sobre a nova realidade de Angola: o cotidiano, as relações interpessoais, os problemas urbanos e rurais, etc. Não há como se desvencilhar do assunto das guerras totalmente, visto que elas não são uma página virada na história de Angola. Mais do que isso, são essas guerras o ponto fulcral do qual se originou a situação em que o país se encontra hoje. Desta forma, o tema da guerra não foi, ainda, de todo abandonado, havendo contos cuja trama passa-se ou durante a guerra colonial ou a civil, que faz parte da história recente do país, embora o autor tenha dado preferência, em suas últimas obras, ao dia-a-dia contemporâneo.

Afirma Pepetela, em *A geração da Utopia*, que “a distância [empresta] às coisas o tom patinado da perfeição”. João Melo não deixa isso acontecer com o período da guerra civil, resgatando-o e criticando a conduta da sociedade, em especial os que lutaram pela independência em contraponto com os que, durante a civil, tornam-se individualistas e, não poucas vezes, corruptos. Ainda que a guerra colonial apareça em vários contos, são apenas dois os textos ambientados essencialmente nesse período, levando em consideração as seis obras do escritor. Tanto “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário” como “O Canivete agora é branco” pertencem ao livro *O dia em que...*, sendo que, em ambos os contos, a trama inicia durante a guerra colonial, mas termina nos tempos atuais.

O tema do conto “O Canivete agora é branco” é trazido ao leitor já na dedicação a Sembène Ousmane, escritor, produtor e diretor senegalês, conhecido como o pai do cinema africano. O escritor trabalha temas como a relação entre colonizadores e autóctones durante o período colonial, criticando a violência e a opressão praticada pelos últimos e, a partir de 1965, volta seu olhar para a

corrupção praticada pelas novas elites africanas, indicando certa semelhança com o caminho trilhado por João Melo. Um de seus romances mais famosos, considerado por muitos como a obra-prima de Ousmane, é “Les boits de bois de Dieu”, que narra a história da greve de ferroviários da linha Dakar-Níger entre 1947 e 1948. O interessante da obra é que não há um herói específico, sendo a comunidade considerada como o herói da trama, uma vez que se une para exigir seus direitos, lutando contra a opressão, o que remete à história do conto, cuja maior parte é ambientada na época da guerra colonial, quando angolanos esquecem as diferenças étnicas e unem-se para conquistar a independência do país. O narrador no conto, Kiteculo, inicia sua narrativa falando sobre a diferença entre a palavra escrita e a palavra oral – diferença essa que ele aprende com o colonizador branco que fez com que os angolanos assinassem, durante o período colonial, “papéis estranhos”, ainda que não soubessem ler nem escrever, levando-os, muitas vezes, à miséria, tomando suas terras e explorando-as, etc. Kiteculo trabalha, juntamente com Canivete, como ajudante do senhor Antero, que transportava mercadorias em sua caminhonete. O narrador conta que Canivete não aceitava o emprego que tinha e constantemente reclamava da colonização portuguesa:

o Canivete cerrava os dentes, franzia a testa e dizia a frase completa, *Eu sou filho de soba, nunca fui ajudante de camionista⁸⁹ na minha vida e não vou sê-lo para sempre!*, quando acabava a frase ficava a olhar fixamente no senhor Antero, que não se apercebia de nada porque ia sozinho dentro da cabina, protegido contra todas as ameaças, físicas e simbólicas, para falar verdade parecia que eu tinha mais medo do que aquele que o senhor Antero deveria ter, pelo menos a acreditar no Canivete, *O gajo vai sozinho na cabina porque tem medo, ele sabe que a nossa hora vai chegar!*, dizia ele, [...] *Você tens medo dos brancos ou o quê? Historicamente eles estão condenados...*, [...] a verdade é que o Canivete não sabia nada, como eu, não tinha instrução nenhuma, mas às vezes parecia que possuía uma sabedoria irrefutável, isso assustava-me, eu sentia-me bem com a vida que levava⁹⁰

⁸⁹ No Brasil, diz-se caminhoneiro ou fretista. (Nota minha).

⁹⁰ MELO, 2006, p. 126-127.

No fragmento acima, percebe-se as profecias de Canivete acerca da situação de exploração de seu povo, quando anunciava que os europeus estavam “historicamente condenados”. Enquanto que ele não se conformava com a exploração estrangeira, nem mesmo com o emprego de subalterno, o narrador sentia-se confortável com a situação, chegando a confirmar que o senhor Antero nunca lhe fizera mal algum e que o emprego lhe dera a oportunidade de conhecer a região, ainda que lhe entristecesse o sofrimento dos angolanos. A literatura, aqui reflete a história, retratando o momento pré-independência: enquanto parte da população havia acostumado com a colonização portuguesa – principalmente aqueles que não sofriam diretamente da exploração, como o narrador –, outra parcela engajava-se em partidos angolanos que promoviam a luta pela independência, como a UNITA, MPLA e FNLA. A princípio, surgem manifestações literárias em várias partes da África, fortalecidas por movimentos como a Negritude, criada nas Antilhas francesas e que foi, conforme Ribeiro,

[...] um movimento cultural e literário com fortes implicações ideológicas e políticas. [...] Sua radicalidade é abstrata e anti-histórica desde o momento em que passa a defender não o desenvolvimento dos africanos, mas a necessidade de manutenção das estruturas e da cultura pré-moderna da África Negra de forma intocada. Iniciou-se como uma busca pelas raízes e pela identidade humanidade, na época de suas origens; depois, com o poeta Aimé Césaire, transformou-se num racismo às avessas a partir de Senghor – o patriarca da independência de Senegal.⁹¹

A Negritude encontrou seguidores africanos estabelecidos ou não na África – muitos estudantes da Casa dos Estudantes do Império (CEI) e de outras instituições de ensino passaram a ouvir as palavras de Césaire e Fanon, compreendendo a situação de seus países e, inclusive, passando a aliar-se a grupos rebeldes em guerrilhas, cujo objetivo político passa a ser a independência das colônias e a recuperação de um passado anterior à chegada dos europeus, o que passa a se tornar um racismo inverso, um ódio contra o colonizador, como afirmou Ribeiro. Após o massacre de mais de trezentos agricultores negros em 1961, o Movimento

⁹¹ VISENTINI; RIBEIRO; PEREIRA, 2007, p. 82.

pela Libertação de Angola⁹² e a Frente Nacional para a Libertação de Angola resolvem agir, iniciando a guerra colonial. Enquanto que o MPLA já tinha afiliados fora do país (principalmente estudantes, muitos deles alojados na CEI em Portugal) e já era um movimento de resistência de cunho intelectual desde meados da década de 50⁹³, difundindo idéias e produzindo discussões a respeito da reação colonial entre Angola e a metrópole, o FNLA aparece em cena em 1961, defendendo uma vertente ideológica e militar mais radicais, e marcando sua entrada na luta armada através de chacinas nas plantações de café, matando tanto colonos quanto os próprios trabalhadores africanos, seguido pela União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA), em 1966.

Esse momento em que os africanos pegam nas armas e iniciam a guerra Ultra-marina é marcado no texto através do desaparecimento de Canivete, durante a noite, enquanto ele e Kiteculo dormiam na carroceria da caminhonete do senhor Antero, e este dormia na casa de um amigo, após fazerem entregas no local. O narrador passa então a odiar o patrão, culpando-o pelo sumiço de Canivete, ainda que nunca o tenha visto prejudicar nenhum angolano. O narrador decide enfrentar o patrão e pergunta-lhe sobre o desaparecimento do amigo:

para mim o culpado do desaparecimento do Canivete só podia ser ele, quando lhe perguntei, jurou que não, ele gostava muito do Canivete, como poderia, pois, ser o responsável pelo respectivo desaparecimento, ele sempre respeitara os angolanos, sem quaisquer discriminações, na verdade ele era um simples camionista que apenas tentava ganhar algum dinheiro com o seu próprio trabalho, isto foi, em resumo, o que me respondeu o senhor Antero, portanto, se é impossível conhecer a verdade, quer na vida quer na literatura, só me restam os factos⁹⁴

⁹² O MPLA inicia suas atividades em 1956, sendo formado, a princípio, por intelectuais e sendo um movimento de resistência de caráter não-partidário. Dez anos depois, Jonas Savimbi, que havia saído do FNLA e, inclusive, participado durante um breve período do MPLA, forma a UNITA (a qual, mais tarde, fará aliança com o FNLA). Tais movimentos são considerados “simultaneamente organizações militares, políticas e econômicas” (MOSCA, 2004, p. 98).

⁹³ Há uma pequena discussão quanto ao ano exato da criação do movimento, embora a data oficial seja 1956.

⁹⁴ MELO, 2006, p. 129.

O imigrante português diz respeitar os angolanos, sem discriminação, embora seja possível notar que há uma diferença no tratamento dos empregados – não racial, mas social. Enquanto que o português ia sozinho na cabine do veículo, os dois ajudantes alojavam a carroceria do mesmo, o que, na visão de Canivete, era uma injustiça. Esse tipo de discriminação social repete-se na noite em que Canivete desaparece, quando este e o narrador dormem na carroceria enquanto Antero pernoita na residência do dono do posto de gasolina, amigo do português. O narrador ainda afirma que tal procedimento era comum para eles, enfatizando a recorrência da cena no passado do pequeno grupo. Percebe-se que a relação hierárquica existente já se encontrava solidificada a tal ponto que nem o protagonista nem seu patrão enxergavam a desigualdade social que reiteravam, principalmente porque Antero tratava-os bem, provavelmente sem a discriminação racial existente na época, o que o diferenciava, em certo grau, dos demais colonos. No entanto, Antero, ainda que afirme gostar de Canivete, esbraveja ao perceber que este desapareceu, chamando-o, nas palavras de Kiteculo, de terrorista, palavra que será associada, mais adiante, com os movimentos de independência. Através das acusações do senhor Antero, pode-se anteciper o que ocorreu com Canivete, uma vez que ambos estavam a par dos acontecimentos em Angola, ao contrário do narrador, que se mostra até então como alienado, desconhecendo o que se passava no país, a não ser pelas histórias que Canivete lhe contava, as quais ouvia admirado. Quando ele desaparece, leva consigo suas histórias, que eram as palavras, os sonhos e mesmo o ódio aos portugueses que faltavam ao narrador, que passa a se sentir sozinho e abandonado.

Canivete abandona seu emprego e seu amigo um pouco antes de ser implantado o governo provisório em Luanda, quando, então, o senhor Antero desaparece da narrativa, sendo apenas fornecido ao leitor que vários portugueses retornaram a Portugal neste período. Após o golpe de estado em Portugal em 1974, também conhecido como Revolução dos Cravos, o país torna-se mais aberto às negociações de independência de suas províncias ultramarinas, pressionado tanto pelos movimentos de libertação que ocorriam desde a década de 60, quanto pela política internacional. Assim, no início de 1975 é implantado em Angola um governo provisório, regido alternadamente por representantes dos três movimentos de libertação e de Portugal. A narrativa literária apresenta que, em seguida, instaura-se

o clima de guerra civil, o que ocorre na história de Angola mesmo durante a guerra colonial, quando guerrilheiros do MPLA e do FNLA enfrentam-se na época do governo transitório, bem como iniciam combates contra o exército português presente ainda no país. Afirma o economista moçambicano João Mosca acerca dos movimentos que:

[d]urante as lutas de libertação nacional, os movimentos independentistas, nos seus processos internos de luta política e ideológica e nas definições das estratégias militares de cada momento, foram transformando-se em partidos políticos fortemente influenciados pelo componente militar quanto à concepção organizacional e aos métodos e formas de comando.⁹⁵

Mosca ainda salienta que, em Angola, a luta dava-se mais no âmbito militar do que nas vertentes política, cultural, etc. Fica, então, negociado entre a metrópole e a colônia que a independência desta se dará em 11 de novembro do ano corrente e os movimentos, já caracterizados como partidos, tentam, cada qual, assumir o governo de Angola, fazendo com que ocorram três declarações de independência no país. Após Portugal afirmar que devolvia Angola aos angolanos, Agostinho Neto (MPLA), alojado em Luanda, declara a independência do país, que passaria a se chamar República Popular de Angola; Holden Roberto (FNLA) proclama a República Popular e Democrática de Angola, em Ambriz; e, em Huambo, Jonas Savimbi (UNITA) declara a terceira independência de Angola. É aceita como oficial a sólida proposta de governo feita pelo MPLA, na capital Luanda, UNITA e FNLA unem-se como resistência, dando início à guerra civil e continuidade ao clima de guerra já instaurado desde a década de 60.

João Melo critica a guerra civil, considerando-a muito pior do que a anterior, o que se pode constatar na descrição do período feita por Kiteculo, o qual afirma nem ter tido consciência do que estava acontecendo, limitando-se “a viver na carne as incríveis mudanças sofridas por Angola nas últimas décadas”⁹⁶, perambulando pelo

⁹⁵ MOSCA, 2002, p. 112.

⁹⁶ MELO, 2006, p. 131.

país e pela Namíbia, alistando-se em ambos os lados da guerrilha, em diferentes momentos, fugindo, fazendo filhos (os quais nem conhece), e trabalhando inclusive como garimpeiro. Sem ter um emprego fixo nem residência, o narrador conta que vive pelas ruas, freqüentando os arredores de um restaurante a espera de sobras de comida e esmolas, retratando os terríveis resultados da guerra civil para o cidadão angolano. Mosca salienta que, neste período,

[o]s movimentos/partidos de libertação e/ou anti-governamentais procuravam alcançar o poder. Para o efeito, foram utilizados métodos que violaram os direitos humanos: o recrutamento compulsivo de pessoas e de crianças para as forças militares, a extorsão de populações, a mobilização de comunidades para apoio logístico, os ataques e a rapina de bens nas aldeias, etc. [...].⁹⁷

Os métodos utilizados nas guerrilhas acabaram por destruir cidades, desestruturando sua economia, destruindo construções e as bases familiares, principalmente através do tráfico de armas e da prostituição, além do aliciamento de mulheres e menores. É presente no conto “Angola é toda a terra onde eu planto a minha lavra” essa situação de invasão de aldeias, onde guerrilheiros chegavam atirando em civis que, muitas vezes, nem sabiam o que estava acontecendo, como o narrador do conto e o jovem Kiteculo, no anterior. Sem nome, o narrador protagonista de “Angola é toda a terra...” passa a incorporar todos aqueles que passaram pelas mesmas circunstâncias que ele – todos que fugiram da guerra, escondendo-se nos matos, abandonando suas vidas para tentar sobreviver. O refugiado narra sua história a um ou mais entrevistadores, representantes de ONGs ou jornalistas estrangeiros – a quem se refere é um tanto vago, embora identifique seu narratário (interlocutor ou ouvinte fictício) como sendo aqueles que “gostam de vir aqui roubar as nossas imagens, levá-las ao mundo, se o mundo nunca escutou a nossa voz directamente, as imagens que vocês nos roubam levam também a nossa dignidade, a nossa alma”⁹⁸. Essa idéia de ser explorado não termina com o fim do colonialismo, sendo, inclusive, alimentada com os acordos entre os partidos que

⁹⁷ MOSCA, 2004, p. 91.

⁹⁸ MELO, 2006, p. 179.

causavam a guerra civil e seus aliados, que abasteciam os partidos com armamento bélico, envio de tropas, assim como os próprios angolanos exploravam seu próprio povo, no emprego de crianças como guerrilheiros e também ao pilhar locais ou pedir contribuições para o sustento das tropas, ou mesmo apropriando-se de bens públicos.

Quando a independência é declarada, FNLA e UNITA começam a lutar para derrubar o governo (MPLA) e, se no passado todos lutaram unidos, bravamente, contra um inimigo em comum (o colonizador), agora as diferenças étnicas afloram. Há uma forte relação entre etnia e geografia em Angola: enquanto certas regiões são habitadas principalmente por bacongos, como o norte do país, outras, como o centro e o sul são conhecidas por serem onde os ovimbundus vivem. Os kimbundus podem ser encontrados na região centro-oeste e, em Namibe, região sudoeste de Angola, o grupo hererose destaca como etnia predominante, ainda que se possa encontrar quimbarus (descendentes de escravos e trabalhadores das fazendas locais) e alguns ovimbundu que se deslocaram do centro e outras províncias do sul, em busca de empregos assalariados. A etnia de um indivíduo acaba por influenciar em sua escolha partidária: normalmente, ovimbundus do sul e centro de Angola uniram-se à UNITA, cujo fundador, Jonas Savimbi, era filho de ovimbundus; aderiram ao FNLA os bacongos do norte; e o MPLA tinha como adeptos os kimbundus (região costeira e central), os fiotes que residiam em Cabinda (um enclave que fica no litoral, entre o Congo e a República Democrática do Congo), mestiços e brancos. Assim, as diferenças étnicas uniram-se às ideológicas: enquanto que o MPLA partilhava dos ideais socialistas da União Soviética, a UNITA abraça a causa comunista de Mao Tsé Tung e a FNLA alia-se aos Estados Unidos e África do Sul. Para conseguir o apoio da população, cada partido procurava incitar as diferenças étnicas através de discursos internos, enquanto que, de acordo com Mosca, promoviam um outro discurso, político, externo, a fim de conseguir apoio militar e alianças políticas. Assim, percebe-se que houve uma manipulação do povo, que começou a lutar entre si – muitos sem mesmo saberem pelo que estavam lutando, ou por que estavam fugindo. O protagonista de “Angola é toda a terra...” conta que vivia em uma província que foi invadida quando a guerra começou e que seus habitantes tiveram que fugir a fim de salvarem suas vidas:

de repente só assustámos, vimos os homens já tinham entrado na nossa aldeia, corriam em todas as direcções, gritavam, disparavam contra tudo o que se mexia, pessoas, cabritos, galinhas, a aldeia toda estava a arder, consumida pelas chamas, no princípio pensei esses homens são malucos, estão a disparar à toa, aqui não tem militares, o que é que está a acontecer na cabeça deles, depois percebi, matar, matar, só matar, nós tentávamos fugir, também íamos fazer mais o quê, só fugir, cada um para o seu lado, homens, mulheres, velhos, crianças, é correr a sério, sair da aldeia a qualquer custo, escapar da morte, não virar a cabeça nenhuma vez, não há tempo, depois se verá quem realmente escapou, os homens na nossa trás, não pareciam homens, ou talvez os homens são assim mesmo, sempre foram, sempre serão, e nós é que insistimos em acreditar o contrário, procuramos inventar algo diferente, mas estamos a desconseguir, os homens corriam atrás de nós disparando raivosamente, olhos deles estavam transfigurados, falavam uma língua estranha, a língua da guerra⁹⁹

Assim começa a nova vida do protagonista, que, fugindo da guerra juntamente com outros, é enviado pelo governo a um campo de refugiados, onde não há tendas para todos, nem condições de saúde e higiene. Ele começa a plantar, a despeito dos comentários e risadas dos outros deslocados e, depois, passa a vender na estrada os frutos de seu trabalho, conseguindo construir uma casa, aos poucos, com o dinheiro que recebe da venda da mandioca, batata-doce, alface, tomate e cebola. O humilde progresso da personagem causa espanto no resto do grupo, que acreditava que a terra não era boa para o plantio. Eles cansam de esperar pelo auxílio do governo e começam a imitá-lo e, em pouco tempo, estabelecem-se no local. Com o fim da guerra, surge um funcionário do governo e representantes de ONGs, juntamente com repórteres, a fim de fazer uma matéria jornalística sobre o apoio do governo aos deslocados de guerra. É nesse momento em que o protagonista se revolta e conta sua história: como fora parar ali, vítima de uma guerra inútil, e como o governo não deu assistência a eles. Percebe-se a crítica de o governo vender uma imagem ao exterior que não corresponde à realidade, ressaltando, mais uma vez, a idéia de dirigentes corruptos. No fim do conto, quando o funcionário afirma que eles serão novamente realocados, o protagonista diz que não sairá daquela terra por enquanto, mas que, caso ele resolva sair, ele começará

⁹⁹ MELO, 2006, p. 173-174.

de novo em outro lugar, porque Angola é um país com vários recursos – o único problema é que estes são mal explorados.

Sendo o maior produtor de petróleo e diamantes da África subsaariana, Angola perde milhões por causa da corrupção, fazendo com que grande parte de sua população viva na miséria e sem condições de infra-estrutura básica. Ainda hoje, pode-se ver em jornais e revistas às críticas quanto aos problemas de lixo, saneamento e eletricidade – problemas esses que poderiam ser resolvidos, ou pelo menos amenizados, caso não houvesse tanto desvio de dinheiro público. Esse parece ser o ponto fulcral das últimas obras de João Melo, que trazem para a literatura a denúncia social. Nota-se que, com o passar dos anos, sua escrita amadureceu ao mesmo tempo em que abandona o estilo clássico do conto para tentar dar conta das acusações que faz contra os que enriquecem às custas do povo. Suas críticas tornam-se mais claras, mais acirradas, mostrando que a guerra civil não foi apenas desgastante para o povo e para a economia, mas foi também estúpida e apenas serviu para que maus governantes pudessem se aproveitar da situação caótica para enriquecer rapidamente, causando rombos nos cofres do governo e atrasando o desenvolvimento do país. É a partir desse momento em que se desenvolvem muitos dos contos de João Melo – em uma contemporaneidade onde os problemas que existem são decorrentes da guerra civil. Afirma João Mosca que, durante a guerra civil,

[e]stava em disputa o poder, a distribuição de cargos políticos e o conseqüente acesso aos recursos. Foram simultaneamente agitadas as diferenças étnicas e as chamadas à unidade nacional. As elites das oposições manipularam vários elementos de conflito como as diferentes representatividades étnicas no poder, o racismo, as medidas do governo com efeitos negativos sobre as expectativas populares e os abusos de poder.¹⁰⁰

Essa realidade é retratada na obra de João Melo, como, por exemplo no conto visto anteriormente, “O Canivete agora é branco”, quando o narrador explica o que houve com Canivete após seu desaparecimento: ao contrário de Kiteculo, que

¹⁰⁰ MOSCA, 2004, p. 150.

viveu a guerra, lutou em ambos os lados (do governo e da oposição), e que termina na miséria, Canivete desaparece na noite e une-se ao MPLA como guerrilheiro, sendo mandado para uma base na fronteira com a Zâmbia. Chegando lá, foi mandado à União Soviética para estudar na Universidade Patrice Lumumba, retornando dez anos depois, na década de 80, como comandante e, em seguida, tornou-se administrador de uma empresa de diamantes. No início da década de 90, em uma entrevista, Canivete afirma nunca ter sido marxista-leninista, ideologia do MPLA, partido ao qual era filiado e atualmente – no momento em que Kiteculo vê Canivete entrar no restaurante no qual esmola – é um rico empresário, após ter trabalhado como governador provincial por um tempo. O narrador corre para abraçá-lo, esperando que Canivete, agora que estava rico, pudesse ajudá-lo a melhorar de vida, porém este manda seus seguranças, seu motorista, e um policial espancaram Kiteculo, o qual, no meio das ofensas, chama Canivete de “branco”. Chocado com a atitude do antigo ajudante de camionista, o narrador critica:

a verdade, porém, é que nesta nossa terra de Angola estão a acontecer coisas tão estranhas, tão improváveis, a gente fica só de boca cate na nuca, pessoas que foram mesmo na luta se esqueceram das razões que lhes levaram até lá, estão a fazer igual os colonos fizeram naqueles tempos de antigamente, ou cadavez pior, agora o Canivete, por exemplo, também já virou branco, ele que era preto como eu, essas coisas esquisitas mesmo, que nós não combinámos, só xingando, só disparatando alto e em bom som, com toda a tristeza que temos no nosso coração, como eu acabei de fazer.¹⁰¹

Kiteculo expressa através de suas palavras a dor de um povo que se vê traído por aqueles que eram seus heróis, assim como Canivete era uma espécie de herói para o protagonista, contando-lhe histórias, falando sobre uma época que viria, quando não haveria mais exploração, quando as discriminações sociais não mais existiriam. Canivete representa todos os guerrilheiros que, após a guerra colonial, abandonaram seus princípios, esquecendo-se ideais pelos quais lutaram um dia, tornando-se empresários inescrupulosos ou funcionários do governo corruptos,

¹⁰¹ MELO, 2006, p. 134.

roubando aqueles a quem deveriam ajudar, criando a situação de miséria que o país vive atualmente através de seus atos egoístas e ambiciosos.

3.2.1. A recuperação histórica pela paródia

*Olvidaré a mis muertos y mi canto.
Olvidaré tu amor siempre encendido.
Olvidaré a mis hijos, y el encanto
de nuestra casa con calor de nido.*

*Olvidaré al amigo que más quiero.
Olvidaré a los héroes que venero.*

*Olvidaré las palmas que despiden
al sol. Olvidaré toda la historia.*

*No me duelen morir y que me olviden,
sino morir y no tener memoria.¹⁰²*

Jesus Orta Ruiz

O pós-modernismo é caracterizado por alguns como o momento da paródia, uma vez que esta é amplamente utilizada por vários setores culturais: música, literatura, artes plásticas, filmes, etc. Ainda que Bakhtin tenha afirmado que a paródia não tem mais lugar na literatura contemporânea, pois “[v]ivemos, escrevemos e falamos no mundo da linguagem livre e democratizada”¹⁰³, ocorre, na verdade, o contrário, sendo a paródia, aliada à ironia, um dos mecanismos literários mais utilizados hoje. A intertextualidade paródica não apenas resgata obras tradicionais como também da cultura de massa, sendo comum o jogo entre obras

¹⁰² “Esquecerei meus mortos e meu canto./ Esquecerei seu eterno e aceso amor./ Esquecerei meus filhos e o encanto/ de nossa casa, ninho de calor./ Esquecerei o amigo que mais quero./ Esquecerei os heróis que eu venero./ Esquecerei as palmas que despedem/o sol. Esquecerei toda a história./ Não me dói morrer nem que me esqueçam,/ e sim morrer e ir sem ter memória.”

¹⁰³ BAKHTIN, 1998, p. 386.

literárias, filmes e outras formas audiovisuais veiculadas na mídia, matérias jornalísticas, narrativas históricas, músicas e até mesmo ditos populares e revistas.

Brincando com um pouco de tudo isso, encontramos diferentes exemplos de paródia na obra de João Melo: algumas explícitas, como no conto “Shakespeare ataca novamente”, que recupera a história de Romeu e Julieta; alguns contos fazem paródia a textos considerados como clássicos, como “Abel e Caim”, que trabalha com a história bíblica; a peça de teatro de Pirandello é resgatada no conto “Retrato da personagem em busca do escritor”; encontramos a paródia em jogos de palavras como em “Amor em tempos de cólera” e “A beleza americana”, que resgata o título do filme “Beleza Americana”, vencedor de cinco Oscars em 2000 (além de vários outros prêmios); personagens são recuperadas parodicamente, como o Pato Donald e Margarida (personagens infantis de quadrinhos da Disney) e Natasha, que pode ser compreendida como uma cinderela às avessas. João Melo recupera esses e outros textos, brincando com a obra parodiada, trazendo-as ao continente africano e dando-lhes um novo contexto.

O conto “Shakespeare ataca novamente” já traz no próprio título a indicação do que será parodiado, bem como anuncia a própria paródia. O texto narra o romance entre Luavalu Francisco Helena e Inês Faria, que não é aceito pelas famílias de ambos, por pertencerem a etnias diferentes. O tema tratado é, portanto, o preconceito que existe nas questões étnicas-culturais em Angola: Luvualu era bakongo e Inês, uma mulata, filha de um bôer e uma tchokué. Na cultura angolana, os familiares, em especial os mais-velhos, são respeitados bem como suas opiniões, e as duas famílias tinham muitos membros, o que tornou o romance dos jovens assunto de discussão familiar. Embora parta de uma história de amor, chegando mesmo a anunciar que aquele era um amor “socialmente condenado”, o narrador passa a discutir o impacto no chamado “tribalismo” na sociedade angolana em geral, como, por exemplo, na posse de cargos do governo, ou outros tipos de favoritismos, bem como a própria questão do preconceito em si, como no fragmento abaixo:

Sendo certo, igualmente, que muitas vezes o preconceito e a rejeição começam por se expressar por intermédio de rótulos e epítetos, todos aqueles que tinham regressado provenientes dos países situados na fronteira norte passaram a ser pejorativamente

designados de *regressados* e *zairenses* (títulos aos quais, mais recentemente, foram acrescentados outros, como *langa-langas* e *zaikôs*; há até uma banda musical, por acaso formada por jovens bakongos, na sua maioria, que compôs um agitado sungura ironizando essa tendência, o que demonstra que a autocomiseração pode ser altamente criativa...)¹⁰⁴

Quando começou a guerra civil, as diferenças étnicas foram realçadas a fim de se promover esse sentimento de disputa e, portanto, que cada etnia se alistasse e defendesse o partido com o qual estava relacionada. Essa diferença entre culturas acabou incentivando o preconceito e enfraquecendo o país enquanto nação, enquanto uma sociedade, o que facilitou o abuso de poder e a corrupção, uma vez que o povo não estava pensando em si como um grande grupo, mas fragmentado. Ao falar sobre os comentários pejorativos feitos aos bakongos que viviam no Zaire, atual República Democrática do Congo, o autor adiciona que o próprio irmão de Inês afirma que nem angolanos são – acusação que é adicionada ao fato de os bakongos serem uma etnia muito fechada, casando-se entre eles. Embora o narrador advirta que a estória é sobre um amor socialmente condenado, Luvualu e Inês casam-se, ignorando a opinião de suas famílias, ao contrário do que ocorre com o casal do drama shakespeariano, no qual ambos acabam morrendo ao tentar escapar de suas famílias para ficarem juntos.

De acordo com Bakhtin, “[d]uas linguagens se cruzam na paródia, dois pensamentos lingüísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso”¹⁰⁵ e, no conto, vemos o encontro do clássico amor trágico shakespeariano com o amor moderno, ambos tão diferentes um do outro quanto estão distantes temporalmente. Pode-se pensar que, ao recuperar Shakespeare, Melo brinca com a história de amor mais famosa de toda literatura, mostrando que, nos tempos atuais, embora ainda exista o preconceito dividindo a sociedade (tanto os Montéquios quanto os Capuletos eram de Verona, assim como todas as etnias em questão são angolanas), a tradição perdeu seu valor: enquanto que os amantes italianos morrem por não poderem enfrentar as famílias, os namorados angolanos não dão importância para o que as

¹⁰⁴ MELO, 2001, p. 123.

¹⁰⁵ BAKHTIN, 1998, p. 390.

suas pensam. Vê-se, portanto, a questão da individualidade como fator de grande importância na sociedade contemporânea em oposição aos valores e à tradição, que perdem sua força, tornando-se obsoletos – assim como o preconceito incentivado durante a guerra, algo que não tem mais lugar (ou não deveria ter) na sociedade do século XXI.

Ainda tratando de paródias explícitas e de fácil identificação, temos a recuperação da história bíblica Abel e Caim, no conto homônimo. O mundo histórico da ficção compõe-se pela retomada dos eventos históricos desde a época da colonização até o ano de 2000, através da amizade de Miguel Ximutu e Adalberto Chicolomuenho, focando a guerra civil. No conto, os amigos são relacionados a Caim e Abel, sem que haja uma referência especificando quem seria Caim e quem seria Abel. O importante da relação intertextual existente no conto é a paráfrase que é realizada entre a história bíblica e a de Angola. Na primeira, Caim e Abel prestam homenagem a Deus, que despreza a oferenda de Abel, frutos colhidos do campo. Este, por sua vez, revolta-se por sua oferenda ter sido preterida e a de Abel aceita (melhores cordeiros de seu rebanho) e assassina seu irmão, sendo punido por Deus por ter cometido tal ato: pois mais que trabalhe na terra, esta não lhe dará frutos; deverá viver como fugitivo; e seus descendentes seriam conhecidos por “filhos da maldade” e que nunca conhecerão paz no mundo. Na história angolana, podemos considerar todos os grupos étnicos como irmãos, visto que todos são angolanos. Além disso, o povo dividia-se, de acordo com cada grupo étnico, em grupos agricultores, agríco-pastoris ou pastoris, aproximando ainda mais a história angolana ao relato bíblico.

Após a independência do país, cada grupo aliou-se ou ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), ou à Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), iniciando uma guerra interna pelo governo angolano. O confronto, no entanto, dá-se em maior grau entre o MPLA e a UNITA, que possui como aliado o FNLA. Aqui encontramos a metáfora para a história bíblica de Caim e Abel, uma vez que o próprio povo entra em guerra e, numa perspectiva mais detalhada, os amigos Miguel e Adalberto, inseparáveis no começo de suas vidas, optam por partidos políticos rivais, durante a guerra civil. Na passagem abaixo vê-se a explicitação da paráfrase anteriormente mencionada:

Alguns historiadores [...] costumam chamar a atenção para o facto de Angola estar em guerra praticamente desde o século XV, com excepção para um brevíssimo período entre 1920 e 1961. Com efeito, as revoltas tradicionais dos angolanos [...] contra os ocupantes portugueses estenderam-se até o final da segunda década do século XX, tendo o território sido totalmente pacificado apenas por volta do ano de 1920. Mais ou menos quatro décadas depois, começou a luta armada de pacificação nacional, já em bases modernas a qual durou até 1975. Desde esse ano, o país não deixou de estar em guerra, com zairenses, sul-africanos, cubanos e mercenários de todas as origens também metidos na confusão e, sobretudo, angolanos matando angolanos, tal como na parábola bíblica que insistiu, explicitamente, em assumir o título dessa estória, mas numa escala muito mais massiva e sangrenta.¹⁰⁶

Como se pode perceber, a alusão à passagem bíblica remete à guerra civil angolana, que acaba sendo o eixo central desse conto. O narrador faz uma recuperação rápida na história da amizade entre os rapazes, que inicia no Lubango, quando concluíam o curso de regente agrícola, passa pelo período quando estiveram em Huambo, estudando agronomia, até o 25 de abril, quando ambos tinham 22 anos de idade. Historicamente, o 25 de abril não afetou apenas Portugal, mas também suas colônias (ou territórios ultramarinos, como eram chamados). O começo das guerrilhas em Angola, como já foi mencionado, não começou aí, mas em 1961, data citada pelo narrador. Começam, então, as guerrilhas, a partir das atividades do MPLA, que protestam contra a colonização, atuando fora do centro urbano – ambiente familiar ao contexto bíblico.

Relembrando que Linda Hutcheon afirma que a paródia é uma abordagem criativa da tradição¹⁰⁷, pode-se perceber tal criatividade do autor ao resgatar uma história que pertence à tradição religiosa do colonizador português (religião católica) para realizar uma parábola sobre os acontecimentos de Angola. Embora mais de 70% da população seja, oficialmente, católica ou protestante, ainda existe – especialmente fora da região urbana – na tradição angolana a presença de

¹⁰⁶ MELO, 2001, p. 154.

¹⁰⁷ HUTCHEON, 1989, p. 19.

curandeiros e outros tipos sacerdotes que, de acordo com a crença, comunicam-se com antepassados e conseguem curar doenças e males, através de fórmulas e plantas medicinais. A presença da figura do curandeiro, tão comumente associada às religiões africanas, aparece em outros contos de João Melo, marcando a sobrevivência da tradição mesmo depois da implantação do catolicismo iniciado em fins de 1400, com a chegada dos primeiros missionários, e intensificada no século XIX. De acordo com Linda Hutcheon¹⁰⁸, a metaficção paródica tem o intuito de ironizar o momento histórico que resgata e é politizada, podendo ser vista a ideologia do autor perpassando sua escrita, como se percebe nas críticas de João Melo a respeito do momento histórico em que situa suas personagens, bem como sua postura frente ao sincretismo religioso que mistura catolicismo com elementos religiosos culturais.

Já a paródia que João Melo realiza em seu conto “Retrato da personagem em busca do escritor” inicia-se pela própria forma do texto: enquanto que Pirandello escreve uma peça de teatro, o autor angolano escreve um conto. De acordo com a crítica canadense, a paródia não deve apenas resgatar o texto anterior, mas subvertê-lo formal ou tematicamente. Temos em “Retrato de uma personagem...” ambas as formas de subversão, já que o conto recupera a essência do teatro – o diálogo –, transgredindo-o, alterando-o. Enquanto que o teatro – tradicional – baseia-se no diálogo das personagens, João Melo apresenta uma única personagem que dialoga com o leitor, contando-lhe sua história. Embora pareça ser, à primeira vista, um monólogo, temos alguns indícios de que a personagem está consciente da presença de um leitor, o narratário do texto, a quem se dirige enquanto narra sua história. Brincando com a teoria da recepção, apresentada por Jans Robert Jauss na década de 70, o narrador reconhece a importância do leitor e procura defender-se de possíveis especulações que esse possa fazer acerca da vida da personagem, afirmando que nunca teve “perturbações homossexuais”, embora não tenha certeza da afirmação, uma vez que não tem conhecimento de seu passado:

É verdade que as palavras são simbólicas e, uma vez lançadas ao ar, passam a pertencer não apenas a seu autor, mas principalmente

¹⁰⁸ HUTCHEON, 1989.

aos seus receptores. Portanto, e antes que comecem a especular, lançando suspeições sobre mim, acrescento que, em toda a minha vida, jamais tive perturbações homossexuais, que eu me lembre, claro. Sim, eu sei que, nos tempos que correm, isso significa de algum modo estar contra a corrente, mas é por essas e outras que a minha história é incrível.

[...]

Vocês precisam realmente de conhecer a minha história até o fim.

Acham que algum escritor será capaz de escrevê-la?¹⁰⁹

Retomando a relação paródica que existe entre os textos, no que se refere à temática, o próprio título, “Retrato de uma personagem em busca do autor”, já dialoga com a obra *Seis personagens em busca de um autor*, de Luigi Pirandello. No início do conto de João Melo, a personagem diz possuir uma história – “com agá”. No decorrer do texto, ela irá contar um pouco dessa história que, na verdade, não existe. Sem lembrar-se de seu passado, a personagem vai desfilando uma série de situações e recordações que qualquer indivíduo teria – mas não ela. Ela não se recorda de sua infância, da época escolar, da primeira professora, de amigos, da família, de paixões, enfim, de nada que poderia compor seu passado, não tendo, inclusive, um nome. O retrato que faz de si, como o título sugere, não é mais do que uma mera descrição do que não é ou do que não sabe a seu respeito, sem passado, sem futuro, nem mesmo um presente ou um nome.

Seu papel, no conto, ao narrar sua falta de identidade, é o de questionar o passado e seu esquecimento. Levando em consideração que a paródia do texto de Pirandello acaba por jogar com algumas das questões presentes em *Seis personagens...*, e que a paródia recupera e subverte o texto parodiado, percebe-se que, enquanto cada personagem tem um drama próprio, relativo a seu papel, no conto de João Melo a personagem pode ser qualquer um, uma vez que não possui um papel específico. Nesse caso, há uma crítica social: embora o indivíduo parta de particularidades pessoais, a sua função vai além disso, mostrando que cada pessoa é parte de uma sociedade, e que essa sociedade possui um passado que não deverá ser esquecido, já que é o passado o que compõe aquilo que a forma – e

¹⁰⁹ MELLO, 2006, p. 67.

esta, por sua vez influencia a formação identitária do indivíduo, o que não deixa de parecer à primeira vista, uma relação paradoxal. Tanto uma sociedade como um indivíduo são o que são por causa de sua história, que é particular a cada um. Esse conjunto de particularidades, atos e acontecimentos que ocorreram no decorrer nos anos é o que acabou por levar o indivíduo ou seu grupo social ao ponto em que estão agora. Dessa forma, é impossível não termos um passado – o que pode ocorrer, no entanto, é não se ter a consciência dele. Enquanto que as personagens de Pirandello procuram um escritor para terem um futuro, a de Melo tem consciência de que não poderá ter um futuro sem que lhe seja primeiramente fornecido um passado.

Outro fator que reitera essa leitura é a questão que Pirandello traz sobre a diferença entre filosofar e historiar. Ele distingue o poeta do historiador, tendo em mente a mesma distinção realizada por Aristóteles, que afirma que “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”¹¹⁰. Para ele, bem como para Pirandello, que se utiliza das idéias de Aristóteles, a história é mera descrição de cenas, de acontecimentos, enquanto que a literatura baseia-se mais em questões filosóficas, em questionamentos que fazem parte da natureza humana. Assim, no conto “Retrato de uma personagem...”, a personagem intercala a descrição de um passado, com o questionamento sobre essa história apagada de si. Pode-se ler nas entrelinhas a necessidade de se conhecer a história para poder questioná-la, para filosofar sobre o passado.

Há nessa insistência de que há uma história sem que haja um passado, uma dura crítica à sociedade angolana. Como pode uma nação existir e ter uma história se a mesma não se recorda do que ocorreu no passado? Esse é um dos pontos que João Melo insiste em tocar, provocando seu leitor, fazendo-o pensar sobre o período de guerras e em suas conseqüências no momento contemporâneo. Vários autores já trabalharam com a importância da literatura para a vida social. Como o autor angolano deixa transparecer a importância dos estudos de Jauss, pode-se retomar a presença deste no conto e inferir outro pensamento do teórico alemão que subjaz ao texto: a idéia de “que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a

¹¹⁰ ARISTÓTELES, 2006, p. 43.

vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da *representação*¹¹¹.

Assim, um último conto será apresentado enquanto recuperação paródica, reiterando a constante presença da crítica social nas obras de Melo. No conto “Natasha”¹¹², vê-se uma cinderela aos avessos, que se casa na expectativa de ter uma vida melhor, e acaba em um musseque em Angola. Natasha Pugatchova conhece Adão na Rússia, provavelmente no fim dos anos 60 ou início dos 70, o que pode ser inferido através de duas informações principais: Adão retorna à Angola após a Independência (1975), aos 28 anos; e Natasha o conhece durante as festas promovidas por ele e outros estudantes. Sabe-se que muitos jovens foram enviados pelo MPLA para a União Soviética para que recebessem estudo, bem como treinamento político e militar e a personagem afirma ter sido enviada aos 11 anos pelo “Éme”, o que pode ser compreendido como a inicial da sigla do movimento. Quando o casal começa a namorar, Adão diz para Natasha que é filho de um caçador – a única informação que tem de seu pai, já que é órfão de guerra e não se

¹¹¹ JAUSS, 1994, p. 57.

¹¹² Há, dentre várias outras possíveis leituras paródicas, duas interpretações do conto “Natasha” que merecem atenção, ainda que não houvessem sido exploradas na escrita da dissertação. A primeira delas remete à obra *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, na qual a personagem homônima casa-se com o herdeiro ilegítimo do conde Bezukhov, abandonando sua vida frívola para tornar-se mãe e esposa. De certa forma, à semelhança da personagem de Melo, que possui uma sombra perpassando seu olhar (metáfora para as decepções que o socialismo lhe causou) até abandonar a Rússia e ir para Angola com Adão, onde consegue ser feliz, apesar do amido ter uma segunda mulher, Natasha Rostov (de *Guerra e Paz*) perde sua vivacidade quando longe do marido. Ainda que ambas tenham outras semelhanças, o que mais as distingue é a questão da consciência política e histórica: enquanto que a condessa russa não se interessava pela situação de seu país (Natasha possuía um maior interesse pela sociedade, aqui compreendida enquanto seu círculo social e nobreza russa) e seu esposo estava sempre envolvido em discussões ou leituras (desde política a religião e filosofia), no conto de Melo vê-se uma Natasha que sofre com as decepções que a ideologia socialista causou a seu povo (era filha do líder de sua comunidade), ou seja, ela possui uma consciência política, ao contrário de Adão, que parece mais voltado à diversão e festas. A segunda leitura possível diz respeito a uma interpretação paródica do conto com relação ao episódio bíblico sobre a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Não apenas há a questão explícita do nome do protagonista, mas também pode-se compreender o conto como Adão e Natasha saindo da Rússia e mudando-se para Angola como a passagem do casal bíblico, que igualmente saíram de onde estavam para um pior. É possível pensar, neste caso, na paródia enquanto repetição com diferença: Natasha, como Eva, seduz Adão e é por essa sedução que eles migram de um lugar a outro: Eva e Adão saem de um lugar perfeito – o Paraíso – para um imperfeito – Terra –, enquanto que Natasha convence Adão a levá-la de uma terra que prometera tornar-se o paraíso, mas que, para a personagem, era exatamente o contrário de suas promessas (Rússia pré-socialista, porém durante o socialismo passou de sonho a pesadelo para o povo) e encontra a felicidade em um dos lugares mais miseráveis do planeta: os musseques Angolanos. Há portanto e talvez principalmente, um jogo paródico e irônico entre felicidade e infelicidade em relação ao lugar habitado e às promessas que tais lugares sugerem.

lembra de sua infância – e, para impressioná-la, mente a respeito de seu passado e do país, como se vê no fragmento abaixo:

Pra já, contei-lhe umas estórias mirabolantes a respeito do meu pai, que era um caçador tchokwé, mas que na realidade eu não conheci. Certo dia – parece que as mentiras são como as cerejas... –, cheguei mesmo a dizer-lhe que a minha família tinha ligações com a nobreza tradicional do Reino de Lunda e que, portanto, e apesar de eu ser negro, me corria sangue aristocrático nas veias... Por outro lado, pintei-lhe um quadro acerca de Angola mais cor-de-rosa do que um prospecto turístico, falei-lhe das praias, do pôr do Sol, da palanca negra, da welvitchia mirabilis, do petróleo, dos diamantes, do café, do jindungo... Espere! Será que...?

Um dia ele disse-me que tinha uma fazenda maior do que muitos países europeus e onde ele cultivava uma especiaria rara chamada jindungo [...].¹¹³

Adão ilude Natasha a respeito de sua ascendência, sendo comparado a um príncipe em determinado momento do conto, reforçando essa leitura paródica do conto de fadas ao contrário. Cinderela, órfã que vive com a madrasta e as duas filhas desta, é considerada como um arquétipo literário, devido à recorrência de sua história ao longo dos tempos em diversas culturas, sendo as versões mais conhecidas as de Perrault, dos irmãos Grimm e a da Disney. A trama é bem simples: Um viúvo casa-se com uma viúva, ambos possuindo uma e duas filhas, respectivamente, de seus matrimônios anteriores. Ele morre, deixando a delicada e submissa Cinderela com sua madrasta, que a torna a empregada da casa, fazendo-a carregar água, limpar o chão, lavar, passar, etc. Um dia, um jovem, belo e rico príncipe dá uma festa em seu castelo a fim de escolher uma noiva, mas Cinderela é impedida de ir ao baile por sua madrasta, pois era muito bonita e isso poderia ser um empecilho para que o príncipe escolhesse uma de suas meias-irmãs. Em casa, a jovem chora, sozinha, por ser a única que não vai à festa e é surpreendida por sua fada-madrinha¹¹⁴, que lhe fornece uma carruagem, feita a partir de uma abóbora, e transforma lagartos ou ratos (dependendo da versão) em criados, além de também

¹¹³ MELO, 2001, p. 53.

¹¹⁴ No conto dos irmãos Grimm, um pássaro lhe concede desejos.

trocar suas roupas rotas por um bellissimo vestido de gala, acompanhados de um par de sapatos de cristal. Cinderela dirige-se ao castelo, mas, antes de sair, é avisada que a mágica durará apenas até a meia-noite. Chegando lá, todos os olhares recaem sobre ela e o príncipe a convida para dançar, encantado com sua beleza e o mistério de sua procedência. Quando ouve o relógio bater as badaladas noturnas, Cinderela corre para fora do castelo, antes que todos possam vê-la transformada novamente na garota simples, com trajes sujos e rasgados, perdendo, no caminho, um dos sapatos. O príncipe encontra o sapato e faz com que todas as moças do reino o experimente, a fim de encontrar a moça a quem deseja tornar sua esposa. Embora a madrasta esconda Cinderela, um dos empregados do príncipe a vê e a deixa experimentar o calçado, o qual cabe perfeitamente em seu pé e leva à nova transformação das roupas da jovem. Ao vê-la tão bem-vestida, o príncipe a reconhece e a leva para o castelo, casando-se com cinderela e vivendo felizes para sempre.

Todo o conto de fadas possui uma fórmula muito simples e o de Cinderela mostra a jovem bela e de bom coração sendo primeiramente maltratada e forçada a fazer o trabalho doméstico e depois, com o casamento, passando a viver como princesa. No conto angolano, Natasha tem uma vida difícil na Rússia comunista, e as fantasias que Adão lhe diz a respeito de seu país fazem com que ela crie a expectativa de encontrar melhores condições no país desconhecido: tanto ela como Cinderela enxergam a possibilidade de mudança através do casamento com o príncipe, o que não ocorre com a russa. Natasha choca-se com a realidade angolana, mas não volta para seu país de origem, embora não tenha a certeza se ficou em Angola por amar Adão ou por não ter se adaptado ao socialismo, que acabou não sendo nada próximo às utopias difundidas na Rússia dos anos 60.

Após algum tempo, a russa descobre que Adão arranjou outra mulher em Angola e tem com esta um filho. Tal descoberta enfurece Natasha, que resolve ir embora, mas não vai, novamente, adaptando-se à nova situação. Quando questionada pelo narrador, ela não sabe o que responder, mas acredita estar “acomodada”, além do fato de que também passaria dificuldades na Rússia. Ao abandonar seu país quando jovem, esperando ir morar em uma fazenda e casar-se com um descendente da nobreza angolana, Natasha só encontra mentiras e

decepções, embora tenha passado pelos mesmos desapontamentos em relação à ideologia socialista, como se percebe na passagem abaixo:

Não pense que foi fácil. O meu avô tinha sido herói na Grande Guerra Pátria e o meu pai era dirigente do partido na minha aldeia. Eu fui educada com base na crença de que socialismo e futuro eram duas palavras sinônimas. Por isso, quando, diante de todas as dificuldades do presente, a própria idéia de futuro, mais que desconhecida, se começou a tornar, para mim, verdadeiramente insuportável, comecei a suspeitar do socialismo. Mais era uma desconfiança difusa, cujos contornos eu era incapaz de formular com clareza... Era assim... digamos... uma espécie de sombra que me assaltava o coração a toda a hora, perante os mais pequenos factos do dia-a-dia.¹¹⁵

Infere-se que Natasha considera a tristeza proveniente da utopia socialista pior do que as ilusões de Adão, pois são, juntamente com o amor que sente pelo esposo (o qual questiona algumas vezes), motivos suficientes para que ela não retorne, preferindo viver em um musseque em Angola. Historicamente, o período entre 1970 e 1980, quando possivelmente se passa o encontro e subsequente envolvimento entre a protagonista e Adão, Brejnev comandava a Rússia, seguindo uma doutrina própria. Ainda que seu governo tenha sido identificado como um dos melhores da época do comunismo, inclusive sendo aprovado pela população, a realidade ainda era muito diferente da prometida – ainda mais com grande parte da verba estatal destinada ao armamento militar e à corrida espacial. Assim, diversas partes do discurso de Natasha podem ser interpretadas como se ela estivesse se referindo à ideologia que abandona, ainda que esteja explicitamente falando a respeito de seu esposo.

Enquanto que Cinderela escapa do domínio da madrasta malvada e suas meias-irmãs e passa a viver em um castelo, junto ao príncipe, desfrutando de uma vida melhor com seu esposo, Natasha foge da decepção que teve com o socialismo, bem como da situação econômica em que vivia, não tendo, no entanto, a mesma sorte que Cinderela: seu príncipe não era o que dizia ser, e não possuía nenhuma

¹¹⁵ MELO, 2001, p. 51.

fazenda, como alegava. Ao contrário da princesa, a protagonista passa a ter a vida de gata borralheira, lavando, cozinhando, carregando potes de água, cuidando de filhos e dividindo o esposo com outra mulher. Ainda assim, Natasha prefere a vida miserável que vive a ter que retornar à Rússia e constatar que o sonho utópico com o qual fora alimentada desde criança não tem mais lugar no mundo capitalista em que vive.

Constata-se, então, que o papel da paródia, ao contrário do que previra Bakhtin, não definhou, sendo amplamente utilizada na contemporaneidade como um instrumento de crítica, resgatando mesmo elementos da cultura popular como o conto de fadas, a personagem televisiva Mister M (mágico conhecido internacionalmente), personagens de quadrinhos, e mesmo obras cinematográficas a fim de, a partir da intertextualidade, poder construir discussões sobre o sistema econômico, ideologias, a própria cultura e a tradição, entre outros temas abordados. A recuperação paródica, juntamente com a metaficção historiográfica, possibilita na literatura contemporânea uma forma de se recuperar o passado e questioná-lo, a fim de se compreender melhor o presente, lançando um olhar crítico sobre este e sobre a posição do leitor em sua sociedade. Jogando parodicamente com a cultura de massa, o autor cria um certo elo com o leitor, uma vez que quadrinhos, filmes e o que é divulgado através da mídia fazem parte da sua vida. Assim, o autor consegue não apenas atingir a academia, mas também o leitor comum, que, ao ler sobre algo que consegue reconhecer, passa a acompanhar o percurso das personagens através da história, tanto a do passado como a que está construindo, refletindo sobre a vida nos musseques, sobre a corrupção e sobre outros tantos problemas enfrentados pela sociedade angolana contemporânea.

3.2.2. O riso angolano

*Pour ce que le rire est le proper de l'homme.*¹¹⁶

¹¹⁶ “Porque rir é próprio do homem”.

Rabelais

A comédia é uma brincadeira [...] que imita a vida.

Bergson

O poeta francês Baudelaire afirmou em seu ensaio *Da essência do riso*, que “o riso é satânico; ele é, pois, profundamente humano”. O humor é um dos traços mais marcantes da escrita de João Melo. O autor parece apropriar-se do pensamento de Baudelaire e trazer, pelo humor, a humanidade existente nos musseques de Angola, a degradação dos que vendem seu corpo para sobreviver, a triste verdade da corrupção presente no governo – e não só no governo, mas onde quer que haja uma situação de poder, como grandes empresas, exército, etc.

De acordo com Umberto Eco, em seu texto sobre o cômico em Pirandello, o cômico dá-se pela “ruptura das expectativas normais”¹¹⁷. Assim, podemos identificar na obra de João Melo, vários traços de comicidade pela quebra das expectativas, como, por exemplo, no conto “Shakespeare ataca de novo”, que parodia a história de Romeu e Julieta. No fim do conto, ao contrário do que ocorre com o casal de amantes de Verona, o casal angolano ignora as famílias e se casam, contrariando as expectativas geradas pela recuperação da tragédia inglesa. O leitor já cria expectativas ao ler o título, esperando algum tipo de recuperação de alguma obra de Shakespeare. No entanto, embora crie a semelhança com a história shakespeariana, o narrador adverte:

Os leitores terão, provavelmente, a incômoda sensação de já ter lido a presente estória alhures. Mas, antes que se ponham a anatemizar o autor, ou, a lançar ovos e tomates podres contra ele, afianço-vos que tudo farei para tornar inopinado o relato que ora começa, se é que uma trama que se repete desde os primórdios ainda poderá surpreender alguém...¹¹⁸

¹¹⁷ ECO, 1989, p. 253.

¹¹⁸ MELO, 2001, p. 113.

Já no primeiro parágrafo do conto, o narrador, que se intitula “autor”, traz à mente do leitor que a trama que será relatada já foi narrada anteriormente – e, como o título antecipa, por Shakespeare. Ainda que, para que haja o cômico enquanto quebra de expectativa, o leitor deva fazer uma relação entre o texto lido e aquele ao qual este remete, o narrador expõe que tentará tornar inusitado o desfecho do conto. Desta forma, já nas primeiras linhas, é anunciado ao leitor que o conto se trata de uma paródia, em um relato que recupera Shakespeare, mas que se desenrolará de maneira um tanto diversa. A menção dos amantes de Verona só ocorre, no entanto, no sétimo parágrafo do conto, sendo, nos anteriores, trabalhada a idéia de cultura e tradição, temas discutidos no conto. O narrador anuncia que “[e]sta estória trata de um amor socialmente condenado”¹¹⁹, sendo as personagens shakespearianas mencionadas apenas no final do décimo segundo parágrafo, quando é anunciado que: “todo o mundo sabe, desde que Shakespeare contou o frustrado amor de Romeu e Julieta, que normalmente isso [apaixonar-se] acaba em tragédia e em sangue”¹²⁰. Expondo à qual texto shakespeariano refere-se, o narrador conta a história dos amantes Luvualu Francisco Helena e Inês Faria, cujo relacionamento não é aceito por suas respectivas famílias, como na tragédia *Romeu e Julieta*.

Embora o leitor já tenha sido advertido de que encontrará diferenças entre o texto narrado e o recuperado, o final do conto surpreende especialmente pelo fato de que, apenas na penúltima frase do conto, o leitor saberá o desfecho da história de amor angolana. O narrador conta e questiona, durante as treze páginas do conto, a importância da tradição e a questão da família para a sociedade angolana, sendo o romance dos jovens apenas o pano de fundo para que se desenrole a discussão sobre a importância da tradição, ainda hoje, na sociedade. O narrador, no último parágrafo, informa o leitor que:

Como tudo na vida tem uma explicação (segundo crê, pelo menos, a humana soberba), a verdade é que ambos eram jovens, tinham adquirido alguns conhecimentos modernos, viajado (não só para o exterior, mas também dentro de Angola, o que é mais decisivo do que muitos incautos imaginam), conhecido outras pessoas e outras

¹¹⁹ MELO, 2001, p. 115.

¹²⁰ Idem, p. 118.

culturas e, portanto, não estavam para aturar “as idéias retrógradas” (a expressão é deles) dos seus familiares. Assim, e para encurtar o relato, casaram-se e foram muito felizes.

Acreditem se quiserem.¹²¹

O narrador lança, ao fim do conto, uma curta nota sobre a atitude dos amantes: casam-se e não se importam com que suas famílias pensam a respeito de seu relacionamento, exatamente o contrário do que ocorre com Romeu e Julieta. Jogando com as expectativas do leitor, primeiramente o narrador adverte que a história será diferente da de Romeu e Julieta, para, depois, afirmar que Luvualu e Inês vivem um “amor socialmente condenado” e que é de conhecimento geral que a paixão termina em sangue e tragédia, o que remete o leitor, novamente, à tragédia shakespeariana. No entanto, a questão do romance tem um final nada trágico e sem derramamento de sangue, causando, assim, uma quebra de expectativas que são construídas e desconstruídas ao longo da narrativa. O humor surge não apenas por essas desconstruções, mas igualmente pelo fato de o desfecho ter sido lançado sobre o leitor de forma um tanto abrupta, como se isso fosse o que menos importa na sua narrativa (“assim, e para encurtar o relato, casaram-se e foram muito felizes”), enquanto que, na tragédia parodiada, o desfecho é o que mais importa, pois os amantes de Verona morrem vítimas do ódio das duas famílias. Retomando as idéias de Eco e Pirandello sobre a quebra de expectativas, pode-se perceber que este conto trabalha com tal técnica a fim de criar o humor, embora não seja um humor gratuito, mas sempre amparado na ironia, que reside, no texto, em uma outra desconstrução/reconstrução: a questão do jogo de palavras.

Como se pode perceber, o narrador não dá importância ao que ocorre com o casal, mas sim à questão da tradição e da família angolana. Assim, o que passa a importar é a desconsideração da sociedade atual pela tradição, que é parte da cultura de um povo – e, neste ponto, pode-se lembrar as palavras do narrador: “todo o mundo sabe, desde que Shakespeare contou o frustrado amor de Romeu e Julieta, que normalmente isso acaba em tragédia e em sangue”. Assim, tomando-se a palavra “tragédia”, percebe-se que esta, ao contrário do que se pode pensar, não

¹²¹ Idem, p. 125.

remete ao casal de amantes, mas sim à questão do que se pode chamar “morte da tradição”. Não há, no entanto, uma desconstrução total do foi anunciado: o relato, realmente, terminou em tragédia e, de certa forma, morte – a atitude dos amantes acabou por causar a morte da tradição, o que pode ser visto como tragédia, visto que, sem uma tradição, sem um passado, perde-se a identidade.

Já na concepção do filósofo francês Henri Bergson, o humor dá-se pela mobilidade sendo sobreposta pela rigidez – na vida, em uma situação, no corpo, etc –; pelas deformidades físicas e de caráter; oposições, surpresas e contrastes; etc. No conto “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”, pode-se perceber o que Bergson afirma. O texto traz a estória de Pedro Muanza Agostinho, um guerrilheiro do MPLA (Movimento pela libertação de Angola) que, durante um treinamento militar na Coreia do Norte, faz a seguinte pergunta ao professor: “Se um pato puser um ovo em cima da fronteira entre a Coreia do Norte e a Coreia do Sul, a quem pertence o ovo?”¹²². Essa pergunta, feita pelo protagonista após “uma aula sobre a traição histórica do regime da Coreia do sul, cujos dirigentes não passavam de um bando de vendilhões totalmente enfeudados ao execrável e abominável imperialismo norte-americano”¹²³, tinha a finalidade de ser uma piada. Como durante os anos 60, quando se passa a história, Angola encontrava-se em meio à guerra colonial, vários guerrilheiros eram enviados a países que possuíam a mesma corrente ideológica – o comunismo –, como a União Soviética, China, e Coreia do Norte. No conto, o povo angolano é caracterizado já no primeiro parágrafo como

Além de gostarem de makas, de farrar até de manhã, de chegar tarde aos seus compromissos e de usar e abusar do humor, inclusive contra eles mesmos, também sempre foram pós-modernos *avant la lettre*. Iconoclastas, não levam nada demasiado a sério, chegando ao ponto de abandalhar – esse termo pode ser pouco literário, mas enfim, o que fazer, se o próprio escritor é angolano? – completamente as lições, os modelos e as regras que o mundo lhe tem tentado, desde sempre, impor-lhes.¹²⁴

¹²² MELO, 2006, p. 35.

¹²³ Idem, p. 36.

¹²⁴ Idem, p. 35.

O autor segue descrevendo os angolanos como irresponsáveis, mas, para ilustrar, utiliza-se de exemplos de como os africanos difundiram sua cultura no mundo, ensinando a plantar e colher cana-de-açúcar, a dançar, a extrair diamante e ouro da natureza, a reformular as línguas que lhes foram sendo ensinadas e mesmo sua colaboração em lutas pela independência. Assim, surge um contraste entre a afirmação do autor e sua listagem da influência africana no mundo, gerando um certo humor pela quebra de expectativa, já citada, e depois, novamente, quando o autor retoma aspectos negativos dos angolanos, causando uma dupla quebra de expectativa, na passagem a seguir:

Enquanto isso, os que tinham ficado acolheram os agressores estrangeiros de uma maneira que ficará registrada para sempre nos anais da convivência humana: combatendo-os ferozmente, mas fazendo negócios com eles e dando-lhes suas filhas em casamento; adotando as suas religiões, mas ensinando-lhes rituais fantasmagóricos, que os enlouqueciam; provando do seu vinho aguado, mas dando-lhes a experimentar bebidas desconhecidas; e, por fim, levando-os até às profundezas dos sertões mais recônditos, onde eles contraíam febre amarela e sucumbiam irremediavelmente. Para quem não sabe, assinale-se que essas diferentes e múltiplas estratégias eram usadas não em alternativa, mas simultaneamente, para desespero dos invasores, que até hoje são absolutamente incapazes de conhecer os angolanos, nomeadamente o seu instinto de sobrevivência e sua flexibilidade.¹²⁵

No fragmento acima, pode-se perceber que a atitude tomada pelos angolanos é contraditória, ora ajudando ou rebelando-se contra os colonizadores. Há uma quebra de expectativa, quanto à sua atitude, causando contrastes: tanto no que se refere à passagem anterior no texto, onde são citados exemplos da ajuda dada pelos angolanos, quanto na própria passagem acima, na qual são descritos atos contraditórios. Além do humor causado por tal técnica, a idéia de Bergson também pode ser identificada, já que há a oposição, no que concerne às atitudes dos angolanos. A idéia de mobilidade substituída por rigidez como causa de riso é encontrada na leitura da flexibilidade dos angolanos em contraponto à rigidez dos

¹²⁵ MELO, 2006, p. 34.

outros povos. As inesperadas atitudes do povo africano conflitam com a estabilidade, a rigidez do colonizador, que não antecipam as constantes alterações nas atitudes dos colonizados, causando surpresa tanto aos estrangeiros quanto ao próprio leitor. Bergson também cita o defeito como causa de riso. Assim, ao causar confusão aos outros, essa contradição de ações é vista como um defeito, levemente ampliado, pelos vários exemplos citados. Como o próprio João Melo coloca já no início do texto, o angolano é irresponsável, atrasando-se para seus compromissos, discutindo, festejando até amanhecer, mudando de atitude inesperadamente, negociando com o inimigo. Bergson propõe que

[o] riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingá-se por meio dele das liberdades tomadas com ela. Ele não atingiria seu objetivo se não trouxesse a marca da simpatia e da bondade.

Alguém dirá que pelo menos a intenção pode ser boa, que muitas vezes castigamos porque amamos e que o riso, reprimindo manifestações exteriores de certos defeitos, nos convida, para nosso bem, a corrigir esses defeitos e a nos melhorarmos interiormente?

[...]

Para proceder com justiça ele precisaria proceder de um ato de reflexão. [...] O riso castiga certos defeitos mais ou menos como a doença castiga certos excessos, atingindo inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral sem poder fazer a cada caso individual o favor de examiná-lo separadamente. Isso ocorre com tudo o que é feito por vias naturais, e não por reflexão consciente. No resultado de conjunto poderia aparecer uma média de justiça, mas não no detalhe dos casos particulares.

Nesse sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. Repetimos que ele também não pode ser bondoso. Sua função é intimidar humilhando. Não conseguiria isso se para esse fim a natureza não tivesse deixado nos melhores homens um fundinho de maldade, ou pelo menos de malícia.¹²⁶

A forma como o povo angolano é apresentado no conto traz essa idéia de que o autor, ao apontar seus defeitos, ele o castiga, através do riso. Ainda que Bergson

¹²⁶ BERGSON, 2007, p. 146-147.

acredite não poder ser o riso bondoso, o olhar do autor para seu povo é de cumplicidade e mesmo de uma certa simpatia, ainda que malicioso, irônico. Neste sentido, a idéia de Bergson aplica-se enquanto castigo através do riso e da crítica que subjaz a ele, a qual, no entanto, é fruto de um ato de reflexão (porque a crítica é reflexiva), e aponta como a natureza angolana como a causa de seus próprios erros, como vemos na passagem em que o autor afirma terem sido os angolanos “os autores de duas das mais prodigiosas operações de engenharia social conhecidas na história contemporânea: transformaram o socialismo marxista-leninista em socialismo esquemático e o capitalismo neoliberal em capitalismo mafioso”¹²⁷. Essa crítica apresenta a mesma capacidade dos angolanos, citada anteriormente, de transformação, adaptação (no caso, a língua que lhes foi imposta, introduzindo vocábulos e produzindo alterações e mesmo à adaptação às várias circunstâncias), agora vista não como algo positivo, mas negativo, já que tal transformação simboliza a corrupção que mantém a sociedade em uma situação precária.

Outra forma de humor encontrada no conto “O pato revolucionário...” é o próprio enredo. A personagem protagonista decide contar uma piada, que não é compreendida pelo professor, o qual tenta responder à pergunta do jovem, nunca acertando a resposta. Após Pedro afirmar estarem erradas todas as respostas do Camarada Chung Park Lee, ele dá a solução para seu enigma, dizendo que patos não põem ovos, apenas patas o fazem. Tal revelação não é tomada, ainda, como uma piada, mas como desacato, levando Lee a escrever um relatório sobre sua versão do ocorrido, denunciando o guerrilheiro às autoridades do Partido. Em tal relatório, o professor acusa o jovem de

ter tentado facilitar a fuga de um pato norte-coreano para o território ilegalmente controlado pelos esbirros do imperialismo norte-americano. Além disso – assegurava o dossiê –, o mesmo camarada tinha o hábito de fazer perguntas provocatórias aos seus professores que ficavam sem saber o que fazer, pois tratava-se de questões que não estavam previstas nos livros de ensinamento do Grande Líder, Kim Il Sung.

A tais gravíssimas acusações, acrescentava-se o fato jamais visto de, apenas duas semanas depois de ter chegado o camarada Agostinho ter organizado no dormitório uma festa para a qual

¹²⁷ MELO, 2006, p. 35.

arregimentou cubanos, brasileiros, mexicanos, congoleses, cabo-verdianos e outros terceiro-mundistas irresponsáveis, onde todos eles, alternadamente, tocavam estranhos ritmos, dançavam lascivamente, comiam e bebiam como burgueses e fornicavam entre eles com escandaloso prazer e alegria.¹²⁸

A estória do pato é modificada no relatório, tomando proporções maiores do que aconteceu na realidade. Essa discrepância entre realidade e ilusão acaba por causar humor, uma vez que o leitor consegue distinguir o que ocorreu do que foi inventado pelo professor ofendido, cuja tentativa de agravar o acontecimento perante seus superiores, a fim de que o aluno fosse punido severamente, acaba por tornar-se hilária. Ao adicionar que os livros de ensinamentos não possuíam as respostas para as “perguntas provocatórias” dos alunos, o autor critica a limitação das ideologias e do próprio saber humano através do humor – o que, infere-se, não parece ter lugar em tempos de guerra.

Como resultado de suas ações – e do relatório –, o jovem acaba sendo mandado de volta para a África, e, mais tarde, participa da guerra chegando ao posto de comandante. No entanto, após a independência, quando os líderes revolucionários tomaram postos de importância ou tornaram-se proprietários de empresas, tornando-se corruptos, abusando do poder e desviando verba pública, Pedro Muanza Agostinho preferiu não agir dessa forma, passando a trabalhar como técnico de uma empresa que foi contratada por uma companhia coreana agro-pecuária. O Camarada Lee – agora chamado mister Lee – acabou desertando para a Coreia do Sul no início da década de 90 e tornou-se um executivo desta mesma companhia agro-pecuária, cuja atividade era a criação de patos, sendo, ironicamente, empregador de Pedro Agostinho. Essa repetição de eventos com leves alterações é uma das possibilidades de se gerar o humor, na concepção bergsoniana. De acordo com o autor, a repetição de cenas ou situações acaba por contrastar com a mobilidade da vida, sendo, em última instância, decorrente da rigidez, da mecanicidade dessa repetição se sobrepor à fluidez do curso natural da vida. Por ser um momento em que a vida – ou a obra que a reproduz – não agir como deveria, de forma móvel, linear, mas cíclica e como que trazendo ao presente

¹²⁸ MELO, 2006, p. 39.

um evento estanque do passado, há, então, uma quebra de expectativa, fazendo com que o humor surja.

Porém, o desfecho do conto não apenas é de teor humorístico, retomando uma mesma situação ocorrida anteriormente, mas também ironicamente crítico, pois antecipa a corrupção de comandantes já no momento em que Lee falsifica informações em seu relatório a fim de obter o que deseja – a punição do guerrilheiro angolano. Esse traço de criar um humor crítico, fundamentalmente irônico é o ponto chave da escrita de João Melo, que, ao contrário do que afirma Bergson, consegue ser simpático ao mesmo tempo que pune através do riso, com o intuito de tentar fazer com que seus leitores reflitam sobre seus atos para com a sociedade em que vivem.

Outro ponto que deve ser comentado é o fato de o humor fazer parte da tradição de Angola. João Melo assinala em seus contos essa característica dos angolanos de procurar rir sempre que possível, do que for possível. Afirma o autor em uma entrevista fornecida à Mariana Ceratti, jornalista do *Correio Brasiliense*, que

para que nós sejamos capazes de sobreviver, de nos mantermos lúcidos, só o humor nos auxilia. É fundamental. Não dá para ser como os portugueses, que inventaram o fado. Nós inventamos os ritmos que nos mantêm vivos, lúcidos, esperançosos, levamos esse ritmo para o mundo inteiro. Nosso divã é o humor.¹²⁹

Assim, para João Melo, é através do humor que angolanos tentam enxergar o mundo, como se o humor fosse uma forma de resistência às duras guerras por que passaram, pela corrupção que assola o país, pela própria falta de infra-estrutura deste, que faz com que grande parte da população (em especial fora de Luanda, ou nos musseques) viva em situação de miséria. Em seus textos, o angolano é descrito como brincalhão, irresponsável, de não só ri da desgraça alheia como a de si próprio, como a personagem Pedro Muanza Agostinho, do conto “O pato...”, o tio do protagonista de “O império da velocidade”, entre outros. O próprio narrador –

¹²⁹ CERATTI, 2008.

presença constante nos contos – assume tal postura, ironizando, brincando e causando riso com seus comentários, muitas vezes sarcásticos.

3.2.3. A ironia no conto de João Melo

*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis.*¹³⁰

Pirandello

Ainda que a ironia não seja algo de fácil definição, a mesma é compreendida como uma técnica comunicativa, construída em um diálogo, seja ele oral, escrito, ou mesmo pertencente às artes plásticas. A necessidade de alguém que crie essa ironia e outro alguém que a interprete fundamenta essa idéia de diálogo. Embora haja várias concepções de ironia, elas assemelham-se entre si ao a apresentarem, *grosso modo*, como um tropo que camufla o que realmente quer dizer, utilizando um significado oposto àquele que expressa.

De acordo com Pirandello, existem dois tipos de se ver a ironia: a ironia enquanto figura retórica e aquela que é vista sob a ótica filosófica. Afirma o autor, quanto à primeira:

[a] ironia, como figura retórica, contém em si mesmo um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo. Implica também, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender. A contradição do humorismo não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial, como veremos, e de uma natureza bem diversa. [...]

Um outro sentido, dizíamos, e este filosófico, foi dado à palavra *ironia* na Alemanha. Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck deduziram-no diretamente do idealismo subjetivo de Fichte; mas, basicamente, deriva de todo o movimento idealista e romântico pós-kantiano. O Eu, a única realidade verdadeira, explicava Hegel, pode sorrir da vã aparência do universo, como a põe, pode também anulá-la; pode não

¹³⁰ “Triste em sua alegria, alegre em sua tristeza”.

levar a sério as próprias criações. Donde a ironia, isto é, a força – segundo Tieck – que permite ao poeta dominar a matéria que analisa; matéria que se reduz – segundo Friedrich Schlegel – a uma perpétua paródia, a uma farsa transcendental.

[...] Aqui, na ironia retórica, não é necessário levar a sério o que se diz; ali na romântica, não é necessário levar a sério o que se faz.¹³¹

O autor italiano distingue a noção de ironia em duas, levando em consideração as noções de verdade e falsidade, realidade e ilusão. Tendo-se em mente que o texto foi publicado originalmente em 1908 e que os textos que serviram de apoio e inclusive os de análise são essencialmente italianos, alemães, ingleses e franceses, pode-se perceber que a teoria de Pirandello, muito semelhante à obra *O riso*, de Henri Bergson, apresenta alguns pensamentos já datados, muito embora a ideia geral de ironia não tenha se adulterado muito ao decorrer dos anos. A ironia, ainda hoje, é o que o autor italiano afirmou quanto à concepção retórica: o dizer algo, querendo, no entanto, dar a entender outra coisa. Quando Pirandello afirma que não é necessário “levar a sério” a ironia, podemos inferir que não se deve ler literalmente a frase carregada de sentido irônico, devendo, no entanto, ser compreendido o que subjaz no que é dito. Assim, de acordo com Hutcheon, a ironia e a mentira dividem um espaço, onde há aquilo que não é real, residindo a diferença entre ambos em sua intenção e interpretação. Para a autora,

[d]izer uma coisa e significar outra coisa diferente com o intento de dissimular define tanto a mentira quanto a ironia. E isso é o que se tem argumentado, de uma maneira ou de outra, desde o Sócrates de Platão: “O exame estético e ético que o ocidente faz da ironia, e das noções relacionadas de engano lingüístico e mentira, é tão velho quanto a retórica e a capacidade de ler e escrever” (Swearingen, 1991: ix[...]). [...] A ironia, também, “pressupõe consciência da distinção entre verdade e falsidade, da possibilidade de falsear a realidade na linguagem, e da diferença entre uma representação literal e uma figurada” (White, 1978: 208). Não há dúvida de que, tomada diretamente – ao pé da letra uma elocução irônica pode fazer sentido perfeito, mas ela (como ironia) ainda seria até certo ponto falsa (ou, como eu prefiro, diferente ou outra) (Fogelin, 1998; 7). A diferença, aqui, está na intenção: usualmente não se pretende que as mentiras sejam interpretadas ou decodificadas como mentiras; ao

¹³¹ PIRANDELLO, 1996, p. 23-24.

contrário, as ironias são realmente apenas ironias quando alguém as faz acontecer. Tal qual acontece com os paradoxos (Sainsbury, 1988: 1), pretende-se permanentemente que as mentiras sejam contradições; os significados irônicos, entretanto, se formam por meio de oscilações aditivas entre significados ditos e não ditos diferentes.¹³²

Desta forma, essas oscilações que Hutcheon sugere como forma de existência da ironia acabam por gerar “uma percepção oscilante e, contudo, simultânea de significados plurais e diferentes”¹³³. Assim, podemos perceber a importância não apenas de quem lança a ironia, mas igualmente de quem a decodifica – ou não –, uma vez que cada ironia implicará, no mínimo, em duas leituras: a literal, e a que subjaz ao literal (onde reside a ironia de fato). Como, muitas vezes – em especial se tratando da literatura –, há vários interpretadores da ironia, existe a possibilidade de que haja várias leituras, dependendo do contexto, da comunidade em que o sujeito que a lê está inserido, de como ele lê os marcadores semânticos, etc. Linda Hutcheon ainda afirma que a ironia realiza-se dependendo do que for apreendido do que há entre o dito e o não-dito, de sua carga afetiva, e da interpretação de sua intenção. Os textos de João Melo carregam em si uma ironia, muitas vezes possuindo aquilo que Hutcheon chama de “ferrão”¹³⁴ quando não muito sutil e evasiva, mas sim direta e ácida, tornando mais fácil a compreensão de sua intenção, como no exemplo abaixo, retirado do conto previamente comentado “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”:

Esta estória aconteceu nos anos 60, em pleno apogeu das duas metanarrativas fundamentais que se têm digladiado nos últimos duzentos anos. Naquela altura, ninguém sabia o que eram metanarrativas, até porque, em nome das duas grandes ideologias da época – o liberalismo e o marxismo –, os homens enfrentavam-se fisicamente nos campos de batalha e as mortíferas armas que utilizavam para tentar eliminar, no sentido mais literal do termo, os adversários, não eram obviamente, meros jogos de linguagem.

¹³² HUTCHEON, 2000, p. 101.

¹³³ HUTCHEON, 2000, p. 102.

¹³⁴ “Ao contrário da sinédoque, digamos, a ironia sempre tem um alvo; às vezes ela tem o que alguns chamam de ferrão” (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Entretanto, um desconhecido guerrilheiro angolano, que apenas hoje entra para a literatura mundial, antecipou Lyotard, conseguindo demonstrar, com uma charada aparentemente ingênua, como os discursos grandiloqüentes podem ser desvirtuados e pervertidos pela prática, tornando-se simples simulacros da realidade. Não é espantoso?¹³⁵

A ironia da passagem acima pode ser compreendida em diferentes níveis, de acordo com o conhecimento do leitor: caso este não saiba o que ocorreu durante a Guerra Fria, e em especial a situação das duas Coreias (a do Norte, aliada à União Soviética, comunista, portanto, e a do Sul, aos Estados Unidos, capitalista), separadas de acordo com suas inclinações políticas e econômicas após a Segunda Guerra Mundial, ele pode não perceber inteiramente a gravidade da situação na qual se encontrava a personagem, ainda que consiga depreender o contraste irônico entre metanarrativas, cuja própria grafia remete à narrativa e ao âmbito da literatura, e combate armado. Há um comentário irônico sobre a mudança de atitude ao longo dos tempos, quando, no passado, guerrilheiros se enfrentavam em conflitos armados, cada lado defendendo sua crença ideológica (capitalismo ou comunismo), enquanto, atualmente, as discussões a respeito do mesmo assunto não costumam a se tornarem físicas. Isso se dá principalmente pelo fato de, durante a Guerra Fria, o mundo ter presenciado a uma guerra mais ou menos silenciosa (para as duas potências, pelo menos), uma disputa de tecnologias e territórios aliados entre a União Soviética e os Estados Unidos. Enquanto as potências ameaçavam-se entre si, outros países encontravam-se em guerras, em geral de independência ou civis, este último sendo quase o caso das Coreias. Com a invasão soviética em 1945, o Japão, já bastante devastado pela guerra, rende-se, sendo o território coreano tomado de volta e dividido em dois: o norte passa a viver sob a influência soviética, e a do sul, norte-americana. Três anos mais tarde, a ONU tenta promover eleições no território coreano, a fim de estabelecer um governo apenas, mas a Coreia do Norte não aceita tal decisão, uma vez que tanto a Coreia do Norte quanto a do Sul procuravam exercer domínio completo da península. Assim, formam-se dois pólos, cada qual subsidiado por uma das potências envolvidas na Guerra Fria, iniciando uma guerra que nem mesmo o armistício assinado em 1953 consegue terminar.

¹³⁵ MELO, 2006, p. 40.

Hoje em dia, ainda que ambos os países ainda não se encontrem em uma guerra tão acirrada, como a que houve, não há pólos ideológicos como então, tendo a maioria dos países antes comunistas possibilitado uma abertura em maior ou menor grau ao capitalismo.

É nesse antigo contexto que a personagem do conto, Pedro Muanza Agostinho, encontra-se. A piada que ele faz, sobre ser um ovo colocado por um pato sobre a fronteira que separa a Coreia do Sul e a Coreia do Norte, e a alteração do professor, tentando provar que o suposto ovo pertence ao seu país, brinca irônica e parodicamente com a disputa pelo território. É mais uma ironia do autor, que aponta a piada feita pela personagem como um jogo de linguagem, em oposição às lutas físicas que ocorreram nas Coreias, sendo os primeiros considerados como simulacros da realidade. A ironia aqui reside não apenas na oposição entre teoria e prática, entre lutas ideológicas e lutas armadas, mas inclusive pode ser realizada uma leitura mais geral da crítica à própria natureza da ideologia – seja ela qual for – que existe no plano das idéias, ou seja, naquilo que os marxistas chamam de macro-estrutura, enquanto que a guerra coreana em si pode ser lida como uma metonímia para o que se chama de “vida real”, o que é de fato vivido pelo indivíduo, chamado de infra-estrutura. Tais conceitos marxistas residem no léxico utilizado por estudiosos econômicos, políticos, literários, etc., e resistiram à queda do marxismo, uma vez que, enquanto a ideologia marxista já não possui a força e adeptos que possuía antes, algo de seu legado se firmou, tornando-se presentes e, em certos momentos, indispensáveis nos tempos atuais para se discutir certos assuntos. É quase impossível hoje não utilizar os termos macro e infra-estrutura quando se discute economia, ou mesmo ignorar pensadores como Bakhtin ou Lukács quando se trabalha com literatura. A ironia, assim, constrói-se no fato de o mundo de hoje não conseguir lidar com pensamentos e teorias sem utilizar-se dos termos cunhados dentro de uma ideologia já considerada por muitos como datada, ou morta.

A autora ainda afirma ser a ironia política¹³⁶, ou seja, a ironia defende uma posição de seu autor, não raro subversiva, problematizando a situação em que se encontra e criticando o *status quo*. Nos textos de Melo, pode-se identificar essa posição subversiva, essa contestação da situação em que Angola se encontra,

¹³⁶ HUTCHEON, 2000, p. 28.

através da ironia. Ao fim do conto, o autor expõe o que ocorreu com a personagem protagonista e o professor, no fim dos anos 90, afirmando que o professor Chung Park Lee, que havia deserdado no início da década, torna-se um alto executivo de uma companhia, enquanto que o guerrilheiro nunca enriqueceu, “pois a coragem que demonstrara na luta pela independência [...], faltava-lhe agora pra – vou dizê-lo, sem jogos de linguagem – meter a mão na massa estatal e tornar-se proprietário privado, como alguns antigos revolucionários”¹³⁷. A ironia aqui é direta, sendo uma crítica aberta àqueles que lutaram na guerra de independência, mas, acabada esta, tornaram-se corruptos, enriquecendo através de negócios escusos, normalmente com o governo, como o superfaturamento e o desvio de posses e dinheiro do governo para uso pessoal. Quando o autor coloca que o guerrilheiro não conseguiu enriquecer pois faltou-lhe coragem, ele não está criticando Pedro Agostinho, como pode parecer à primeira vista para alguns, mas sim àqueles que enriqueceram de forma inapropriada. Hutcheon comenta sobre esse tipo de ironia, afirmando que é “uma das maneiras mais eficazes de lidar exatamente com tais questões difíceis – pelo menos para fazer oposição de dentro”¹³⁸. Assim, percebe-se a crítica do autor à sociedade corrupta que se formou em Angola, sociedade na qual o mesmo está inserido, e, inclusive ocupando um cargo de poder, visto que, além de escritor e jornalista, João Melo também é deputado, pelo partido MPLA.

Outra ironia existente nesse conto foi estudada por D. C. Muecke, que aponta o retorno de uma situação, em um momento diferente, como esquema literário de ironia. O estudioso chama tal procedimento de ironia de eventos, sendo um acontecimento repetido ao decorrer do tempo, como o que ocorre com o professor Chung Lee, que, encontrando-se em uma posição hierárquica acima da de Pedro, simples guerrilheiro, volta a assumir uma posição superior no fim do conto, torna-se alto-executivo da empresa, e Pedro seu funcionário. Repete-se, portanto, a hierarquia anterior, tendo Pedro que se submeter às ordens de Chung Lee. Para enfatizar essa ironia, é ainda fornecido ao leitor o *core business* da empresa, ou seja, com o que ela trabalha: patos, o que fora anteriormente o alvo da discussão

¹³⁷ MELO, 2006, p. 41.

¹³⁸ HUTCHEON, 2000, p. 253.

entre a protagonista e sua antagonista retorna no fim do texto, unindo-os novamente, repetindo, com algumas diferenças, a situação anterior.

D. C. Muecke realizou um estudo profundo sobre a ironia, sistematizando-a, de acordo com sua utilização (o que envolve seu produtor, situação, tom, efeito, meio, objeto, e função, por exemplo), baseado nas noções de Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Knox, Thomas Mann, Lukács, Cícero e Quintiliano, dentre outros. Ao escrever sua pequena história da ironia, o autor ilustra sua tipografia com exemplos que vêm desde *Beowulf* e *Odisséia*, passando por Chaucer, Cervantes, Shakespeare, Austen, Flaubert, Dickens, Eliot até Bretch¹³⁹. Ainda que sua compreensão de ironia abranja um período consideravelmente extenso, Muecke parece adotar para si principalmente a ironia romântica, cujas bases são definidas principalmente pelos irmãos Schlegel. Embora não seja necessário aprofundar aqui os tipos de ironia e sua classificação, o que chama a atenção no estudo de Muecke é a divisão que ele realiza entre a ironia cômica e satírica em contraponto à trágica e niilista, o que chama de “as quatro ironias fechadas”¹⁴⁰. Para Muecke, a Ironia Fechada é aquela que “aponta para a ‘realidade’ que revela definitivamente a aparência, embora sem afetar a plausibilidade ou a verossimilhança desta”¹⁴¹, em oposição à Ironia Aberta, cuja “realidade que a fecha é uma visão do mundo como algo inerentemente contraditório ou paradoxal”¹⁴². Assim, encontramos um maior número de ironias fechadas nos contos do João Melo, em comparação às abertas.

O conto mencionado anteriormente, “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”, pode ser utilizado para exemplificar a ironia fechada, uma vez que a situação inicial, que gerou o conflito entre o guerrilheiro e seu professor, é retomada no fim, quando ambos voltam a se encontrar nas mesmas posições de poder anteriores (o guerrilheiro como empregado assalariado e o professor como alto executivo da empresa). Também se observa a mesma ironia fechada no conto “Shakespeare ataca novamente”, já que há um fim pontual: o casal de namorados

¹³⁹ Em sua obra *Ironia e o Irônico* (1995), Muecke comenta várias outras obras. São citadas aqui apenas algumas para fins de ilustração.

¹⁴⁰ MUECKE, 1995, p. 71.

¹⁴¹ Idem, p. 66.

¹⁴² Idem, ibidem.

opta pelo casamento, a despeito da opinião de suas famílias, e vivem “felizes pra sempre”, ironizando os tempos atuais, nos quais os mais velhos da família não têm mais voz, em oposição à tradição antiga, que defendia a idéia de que os mais velhos, por terem um maior conhecimento de mundo (não exatamente no sentido globalizado de tal expressão), eram os que tinham maior voz na família. O embate, portanto, dá-se entre a tradição e o novo, vencendo, como é de se esperar nos tempos atuais, o novo. A crítica pode ser ampliada no sentido de que, na dita pós-modernidade, o que é novo sempre supera o que é ultrapassado, chegando mesmo a alterar a cultura de uma comunidade.

Tal idéia é igualmente trabalhada no conto “O império da velocidade”, no qual podemos ver a mesma ironia fechada, que retoma a crítica da sociedade tentando adaptar-se aos tempos pós-modernos, adotando a descartabilidade de objetos, a sobreposição do que é antigo pelo que é novo, e mesmo a necessidade de acompanhar as alterações no mundo globalizado, ignorando ou mesmo abandonando certas tradições – representada metaforicamente pela saudade do protagonista de sua bicicleta, em contraste com os rápidos automóveis com os quais trabalha. Neste conto, as mudanças dão-se de forma rápida, decisões são tomadas rapidamente, e tudo passa a se tornar obsoleto, antigo, muito mais rapidamente. Ainda que o autor ofereça a seu público leitor três finais, deixando o final do conto semi-aberto, a ironia em si é fechada, pois se trata de algo que remete à realidade, sem retirar-lhe a plausibilidade – é, portanto, uma situação pontual, e não algo que se repete permanentemente.

4. CONCLUSÃO

A partir das análises realizadas sobre o *corpus* de trabalho, pode-se perceber certa inovação na literatura angolana a partir dos contos de João Melo. Levando-se em consideração que a literatura escrita é ainda recente na história do país, vê-se, no entanto, uma alteração na forma como têm sido abordados diferentes temas. O autor indica o caminho pelo qual suas obras devem ser analisadas ao questionar o pós-modernismo em sua ficção. Ainda que grande parte da literatura africana seja analisada a partir da teoria pós-colonial, João Melo sugere um foco diferente ao chamar sua ficção de “estórias quase pós-modernas”, bem como as constantes auto-referenciações do narrador ao chamar-se “autor/narrador pós-moderno”.

Tendo como base as idéias expostas por Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo, sendo este uma teoria que se encontra sempre em relação com outras teorias, dentro de um contexto, com dimensões sociais, históricas, ideológicas, políticas, etc. definidas¹⁴³, compreende-se a literatura contemporânea como um campo onde questões de diferentes áreas se encontram e são discutidas, relembrando o que afirmou Jameson acerca da teoria na pós-modernidade. De acordo com o crítico, diferentes teorias como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a crítica literária e a história têm-se cruzado por tantas vezes, tonando-se difícil identificar a natureza de cada gênero, havendo, hoje em dia, “um tipo de escrita simplesmente chamada de ‘teoria’, que é, ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas”¹⁴⁴. Ao criticar essa maleabilidade e fusão de gêneros e discursos,

¹⁴³ HUTCHEON, 2001, p. 113.

¹⁴⁴ JAMESON, 2006, p. 19.

Jameson trata tal fato como algo negativo, uma vez que há uma perda de parâmetros, algo característico do pós-modernismo.

Tal perda de referências pode ser vista atuando em vários pontos do pós-modernismo, como na mescla dos gêneros, na questão da cultura, e na própria identidade do sujeito, entre outros. Vê-se o primeiro percorrendo a maior parte da obra de Melo, cujos textos não obedecem estritamente à forma do conto clássico proposta por autores como Propp, Poe, Cortázar e Borges, podendo-se apontar com certa facilidade passagens nas quais o autor tende a tornar sua narrativa muito mais próxima à tese, ao discurso sociológico. No conto “Shakespeare ataca novamente” há um claro exemplo de tal alteração no tom da narrativa, como na passagem em que o narrador fornece informações antropológicas sobre o grupo étnico bakongo. Os leitores são informados que os bakongos que viviam no Zaire e no Congo são tomados por um grupo fechado, atuando, normalmente, como artesãos ou comerciantes, o que dificultou sua adaptação quando retornaram para Angola no momento pós-independência. Por terem estado estabelecidos fora do país por muito tempo, o grupo sofre de preconceitos por parte de outros grupos, o que é discutido na ficção.

A questão do preconceito e a quantidade de informações antropológicas fornecidas pelo narrador se sobrepõem-se à própria estrutura narrativa e seus componentes, ofuscando personagens e o próprio enredo do conto. Ao fazer com que as informações e a crítica ao preconceito sejam não apenas mais evidentes, mas mais importantes do que os elementos do conto, o autor quebra com a rigidez do gênero literário. Melo utiliza-se da tradição oral também, inferindo certo tom de conversa, transformando os contos no que denomina estórias, normalmente narradas entre amigos ou pelos mais velhos a fim de passar conhecimentos. Ao comentar sobre essa atenuação nas fronteiras entre os gêneros, Maria de Lourdes Patrini afirma que

perceber as transformações dos gêneros literários nos leva a verificar que a matéria viva dos contadores passou e continua a passar por transformações. Elas atingirão de maneira verossímil as condições de transmissão e de recepção, nos levando à confirmação de que as relações contador/público nunca mais serão as mesmas. Sendo o repertório objeto de transformações sucessivas, não podemos

esquecer que os contadores também são escritores e criadores de parte considerável de seu repertório. O contador contemporâneo parece viver um presente inacabado. Ele encontra a cada dia uma problemática que toca a transposição dos gêneros.¹⁴⁵

Patrini estuda as alterações que o conto oral sofreu ao longo dos anos, dando especial ênfase na atual posição do narrador ou contador na sociedade contemporânea. Um dos fatores que ressalta em sua pesquisa é a transposição de barreiras entre gêneros, resultando, inclusive, em um maior contato entre literatura, rádio, imprensa, televisão, cinema e multimídia. Esse narrador que vive em um “presente inacabado” é o mesmo que se pode encontrar nos textos de João Melo, que não apenas resgata a tradição africana através da oralidade, mas que discute temas atuais, dialogando com outros gêneros – como o cinema e a televisão. A autoridade do contador de histórias é reforçada pelas constantes referências ao narratário – a quem o narrador dirige-se. Ainda que se tenha consciência de que a figura do narratário é expressamente intratextual, ou seja, é um elemento que existe apenas dentro da ficção, ocorre uma identificação do leitor extratextual com tal elemento, relação essa reforçada pelo tom de conversa que subjaz na escrita do conto. Considerando que Machado de Assis era conhecido por “conversar” com suas leitoras, percebe-se que a técnica não é inovadora, mas ainda eficiente por causar uma proximidade entre leitor e texto.

Ao discutir o tribalismo no conto mencionado, o autor mescla gêneros e utiliza-se de técnicas que resgatam um pouco da tradição, jogando com a idéia de que o novo pode conviver com o antigo, embora certos valores devam ser deixados de lado – como o preconceito. É apresentado, portanto, uma nova visão da sociedade angolana, na qual valores e conceitos estão sendo reconstruídos, alguns que já estão inseridos na tradição do povo, outros adotados de outras culturas – em especial a européia e norte-americana. Por a cultura estar sempre em constante mudança, acompanhando a sociedade, a identidade também sofre alterações, sendo reconstruída de acordo com os novos valores adotados pela comunidade. O

¹⁴⁵ PATRINI, 2005, p. 126.

período contemporâneo não pode ser desvinculado da globalização, que foi favorecida pelos avanços tecnológicos e que causou (e ainda causa) alterações no modo de vida da sociedade – principalmente as que adotaram o sistema capitalista.

Após a fracassada tentativa de instaurar o sistema socialista em Angola, o governo insere-se no grande conjunto de países capitalistas, buscando estabilizar-se economicamente. No entanto, ao aderir à nova ideologia, o país também se abre para os efeitos da globalização, que, nos últimos anos, tem aproximado cada vez mais partes distantes do mundo, acentuando a dissolução de barreiras: não apenas o transporte é mais acessível, como a mídia (televisão, jornal, rádio, principalmente) e internet colaboraram para que pontos distantes do planeta pudessem se comunicar, dividindo com o resto do mundo suas notícias mais recentes e particulares.

Partindo do princípio de que o que é local e particular começou a obter importância após os estudos da Escola dos Annales, pode-se pensar que tal ideia passou a ter uma importância maior com o decorrer do tempo e com a alteração nas sociedades, acarretando em uma dissolução das barreiras. O tempo é um dos fatores-chave na questão da globalização, e foi trabalhado por Melo no conto “O império da velocidade”, resumindo no próprio título a situação contemporânea do homem, que vive em função do tempo. Sabendo que a sociedade capitalista gira em torno da produção e do lucro, pode-se afirmar que o tempo passou a assumir um lugar de destaque com a produção em massa, sistematizada por Ford, que favoreceu uma produção maior em menos tempo. Com uma base tecnológica fundamentada, o homem tem feito cada vez mais avanços no campo das ciências e informática, o que altera e traz novidades a todas outras áreas que tange, incentivando a descartabilidade de objetos que em pouco tempo tornam-se obsoletos e tendem a ser substituídos por novos.

Essa inconstância que é característica da sociedade pós-moderna reflete na própria formação do sujeito, que passa a se ancorar em bases nem sempre sólidas. O novo sujeito angolano é fruto das mudanças ocorridas na sociedade, e o vemos, nos contos de João Melo, adaptando-se à sociedade urbana capitalista pós-guerra. Há, desta forma, um choque entre culturas: a europeia e a africana, a de países desenvolvidos e a de não-desenvolvidos, a branca e a negra, a fundamentada na

escritura e a na oralidade, a capitalista (em vários graus) e a socialista, a baseada num sistema agropecuário e no urbano, a que crê na religião católica e a que possui outras crenças religiosas, etc. A globalização promove um contato maior com a cultura do exterior, fazendo com que o indivíduo passe a incorporar elementos dessa outra cultura, e, por conseqüência, sua identidade acaba entrando em crise.

Stuart Hall afirma em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* que, quando as fronteiras se diluem, o sujeito perde os parâmetros que deveriam servir de base para sua construção identitária. Citando as idéias de Anthony Giddens sobre a importância do ritmo na sociedade contemporânea, Hall afirma que, de acordo com o sociólogo britânico, as sociedades modernas (ao contrário das que chama “tradicionais”) “são [...] sociedades de mudança constante, rápida e permanente”¹⁴⁶, e que o ritmo acelerado com que tais mudanças são feitas, reformulando práticas sociais e conceitos, é decorrente da globalização – da forma como pontos distantes geograficamente conseguem comunicar-se. A diluição das barreiras geográficas acabou por afetar a forma como o sujeito percebe o tempo, o que, por sua vez, alterou o ritmo de vida da sociedade.

Tal questão é apresentada por melo em seu conto “O império da velocidade”, em que o protagonista vive em um ritmo mais acelerado do que o resto de sua sociedade. Consciente de sua condição, Luis Carlos reflete sobre o tempo na contemporaneidade e no passado, metaforizando sua resistência ao ritmo enérgico da sociedade através da utilização de uma bicicleta como meio de locomoção. A personagem tem uma certa auto-consciência, uma consciência de sua identidade, sabendo seu lugar em sua sociedade e, ainda assim, ora adaptando-se a esse lugar – seu emprego é testar automóveis, simbolizando a velocidade –, ora rebelando-se através do uso da bicicleta. A escolha do meio de transporte foi a forma como Luis Carlos conseguiu equilibrar, pelo menos um pouco, sua necessidade pessoal de amenizar o ritmo de vida, com o ritmo da sociedade.

Outro exemplo onde se pode encontrar a perda de referências afetando a personagem protagonista é no conto “Porra”, ainda que se possa identificar mais exemplos na maioria das obras de João Melo. No texto, vê-se Zacarias discutir

¹⁴⁶ HALL, 2006, p. 14.

antigos valores que já não têm mais lugar na sociedade, o que é expresso através de seu desabafo ao ver uma suposta amante dirigindo um Touareg, que, em sua comunidade, já é um lugar-comum, um carro de amantes, como ele mesmo afirma. Um mesmo bem de consumo passa a simbolizar algo distinto do que representava há alguns anos atrás, quando era utilizado na guerra civil. Sendo o veículo atualmente relacionado a um presente dado à namorada, ou segunda mulher, ele deixa de pertencer ao universo masculino e passa a fazer parte do feminino, sofrendo uma alteração profunda em seu sentido.

Essas mudanças no universo do indivíduo causam uma desestrutura na identidade do sujeito, que é, nos contos, reconstruída. Uma das características principais que formam o angolano é o humor. Vê-se as personagens angolanas descritas como sendo divertidas e bem-humoradas, conseguindo rir, como afirma melo, diante da própria desgraça, nas mais inusitadas situações. Um exemplo dessa figura é a protagonista do conto “O pato revolucionário e o pato anti-revolucionário”, que, mesmo durante um treinamento militar consegue organizar festas e fazer piadas, o que, no fim, causa sua expulsão da Coreia, onde recebia treinamento. Mais tarde, são associadas à sua personalidade coragem, fidelidade, e honestidade, moldando uma personalidade que contrabalança a irresponsabilidade do jovem angolano com características normalmente consideradas positivas. Encontra-se, portanto, nos contos de João Melo, um perfil do angolano contemporâneo, que embora tenha adquirido novos valores, mantém sua marca mais visível, que é a forma bem-humorada – por vezes irônica – como enxerga a vida, mesmo passando pelo período colonial seguido por duas guerras que devastaram o país e tentando adaptar-se a um país que se encontra ainda em processo de desenvolvimento.

Assim, a globalização não altera apenas a identidade do sujeito pós-moderno, que se torna fragmentada e reformulada constantemente devido à nova compreensão de espaço e tempo, mas também influencia a forma como ocorre a representação do indivíduo através de manifestações artísticas ou da mídia, como aponta Hall:

O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são

também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*. Todo meio de representação escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa seqüência temporal “início-meio-fim”; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo. Harvey contrasta o ordenamento racional do espaço e do tempo da Ilustração (com seu senso regular de ordem, simetria e equilíbrio) com as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo sendo definidas em eventos [...] diferentes [...].¹⁴⁷

A forma como essas alterações da sociedade são apresentadas na obra de Melo não foge do que afirma Hall a respeito das representações na pós-modernidade. Pode-se ver a forma alterando-se durante a narrativa, passando fluidamente de um gênero a outro, assim como o passado dialoga com o presente, havendo uma alternância entre eles no discurso do narrador. As personagens deslocam-se no espaço através de viagens ou mudança para um país estrangeiro, ou ainda diferentes lugares no interior de Angola – ora retratando Luanda e a zona urbana, ora focando o interior rural (normalmente através das vozes de guerrilheiros ou dos que fogem da guerra, indo para o mato).

Existe uma preocupação constante em colocar o passado ao lado do presente, instigando o leitor, que consegue perceber e refletir sobre as mudanças que ocorreram na sociedade – nem todas positivas. Há, como já foi dito, um resgate do passado na própria estética do conto – ou estória – que leva ao leitor de diferentes partes do mundo ficção, história e antropologia. O livro sempre foi um mecanismo do processo de globalização, ainda que de acesso restrito, como a própria internet e canais de mídia (televisão por satélite, por exemplo), que se popularizam com o avanço das tecnologias. Assim, é possível verificar nas obras de Melo uma representação dos tempos atuais, além de sua influência sobre as personagens, que passam a questionar o antigo e o novo, procurando encontrar seu lugar sem desfazer-se totalmente de suas tradições, mas tentando achar um espaço no mundo pós-moderno onde consiga balancear o que é estrangeiro (o que veio

¹⁴⁷ Idem, p. 70.

com a colonização e depois com a globalização e abertura econômica) com o que é local (tradições e valores da sociedade).

O resgate paródico de outras obras joga com essa idéia do que é exterior à realidade africana, trazendo-o e inserindo-o na cultura local. A paródia ainda permite que sejam trabalhadas ficção e história, de forma crítica. Conforme foi mencionado anteriormente, a paródia pós-moderna não é apenas uma alusão jocosa, um pastiche como afirmou Jameson, mas a recuperação de um texto primeiro – seja ele científico ou ficcional – com o propósito de fazer uma homenagem, comparar diferentes épocas, ou mesmo introduzir um assunto que será discutido criticamente. Na obra de Melo, encontram-se esses três principais usos da paródia, que é sempre utilizada de forma crítica, normalmente aliada à ironia igualmente politizada.

A ironia e o humor são trabalhados juntamente, sendo praticamente impossível separá-los. Embora a primeira esteja presente em toda a obra de Melo, o humor nem sempre aparece, como no conto “Angola é toda terra...”, onde o tom é sério, mais de tristeza do que de riso. Isso apenas corrobora a idéia que as histórias traçam um perfil do angolano que, embora consiga sobreviver às dificuldades econômicas e sociais, passa por momentos em que o riso se cala (embora retorne novamente em seguida). Tendo em si um caráter humorístico, principalmente por descender do burlesco, a paródia é a técnica literária que mais se adapta à identidade angolana – à literatura pós-moderna angolana, que promove a reflexão sobre o lugar do sujeito no mundo. A recuperação serve então como um instrumento de resgate, relembrando a própria história nacional, o contato com o estrangeiro, a tradição, a alta cultura que agora perde lugar para a de massa, etc. Ao trabalhar temas através da ironia, o autor favorece a reflexão crítica do leitor, reforçada pela própria natureza do pensamento pós-moderno que é essencialmente politizado, ideologicamente posicionado. A literatura passa a ser, assim, um mecanismo para que o sujeito possa refletir sobre si mesmo, encontrando seu lugar no mundo, adaptando-se a ele, balanceando tradição e novidade, como a paródia e o próprio pós-modernismo, que recuperam o passado em si, reformulando-o – criando algo novo a partir de algo já existente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA Jr., Benjamim. (org.) **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Literatura, História e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____; SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). **Portos flutuantes**: trânsitos ibero-africanos. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Gêneros de fronteira**: cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, Manuel Correia de. **Imperialismo e fragmentação do espaço**. São Paulo: Contexto, 1988. (Coleção Repensando a Geografia).

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética**. 4. ed. São Paulo: Unesp/Ucitec, 1998.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução e introdução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa: Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos).

BERND, Zilá. (org.) **Olhares Cruzados**. Porto Alegre: Ed. Universidade. UFRGS, 2000.

_____. **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

_____ e CAMPOS, Maria do Carmo. (orgs.) **Literatura e americanidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

_____ e Utéza, Francis. (orgs.) **Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Obras Escolhidas, v.1).

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Obras Escolhidas, v.1).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

BOAVIDA, Américo. **Angola: cinco séculos de exploração portuguesa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Viviana; CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELLO, Ivone Daré. (orgs.) **Ficções: Leitores e Leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BRASIL, Assis. **A nova literatura: III – O conto**. Rio de Janeiro: Americana; Brasília: INL, 1975.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANÊDO, Letícia Bicalho. **A descolonização da Ásia e da África**. 3. ed. São Paulo: Atual, 1986. (Coleção Discutindo a História).

CARVALHAL, Tania Franco (coord.). **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Editora da universidade do Rio Grande do Sul/UFRGS, 1999.

_____; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

CERATTI, Mariana. Em entrevista ao Correio Braziliense, João Melo fala de literatura, de política e de sonhos. **Portugal Digital**: Brasil/Portugal. Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=7897176&indice=10&canal=156>. Acesso em mar. 2010.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios).

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____; MACÊDO, Tania (orgs.). **Literaturas em movimento**: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte e Ciência, 2003. (Coleção Via Atlântica, n. 5).

COHEN, Ralph. Do Postmodern Genres Exist? In: PERLOFF, Marjorie (ed). **Postmodern Genres**. London: University of Oklahoma Press, 1995. (Oklahoma project for discourse and theory, v. 5).

COMITINI, Carlos. **África Arde**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Terceiro Mundo, v. 2).

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSME, Leonel. **Cultura e revolução em Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda.; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1987.

DECCA, Edgar de. **1930 – O silêncio dos vencidos**: memória, história e revolução. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **A idéia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005a.

_____. **Depois da teoria:** um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

_____. **Teoria da literatura:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura:** formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. **Para entender pós-modernidade.** São Leopoldo: Sinodal, 2007.

EVANGELISTA, João Emanuel. **Teoria social pós-moderna:** introdução crítica. Porto Alegre: Sulina, 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e de cultura.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____; SANTOS, Eloína Prati dos. (orgs.) **Recortes transculturais.** Niterói: EDUFF/ABECAN, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

_____. What is an author. In: _____. The Foucault reader. Paul Rabinow (ed.) New York: Vintage Books, 1984.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GENETTE, Gerard. **Introdução ao arquitexto.** Lisboa: Veja, 1990.

GENRO, Tarso; COCCO, Giuseppe; CÁRCOVA, Carlos María; GUIMARÃES, Juarez. **O mundo real:** socialismo na era pós-neoliberal. Apresentação de Márcio Soares. Introdução de Fernando Haddad. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **Política, sociologia e teoria social.** Tradução de Cibele Saliba Rizek. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Modernidade e identidade.** Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17.ed. São Paulo: Loyola, 2008.

Human Rights Watch. **Transparência e responsabilização em Angola**: uma actualização. Nova Iorque: Human Rights Watch, 2010. ISBN 1-56432-616-0. Disponível em <http://www.hrw.org/en/reports/2010/04/13/transpar-ncia-e-responsabiliza-o-em-angola-0>. Acesso em: 7 jun. 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento. **Angola**. Lisboa: IPAD. Disponível em http://www.ipad.mne.gov.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=60. Acesso em: 20 jun. 2010.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Tams, v. 36).

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra**. Tradução de Américo de Carvalho. v.2. [s.l.]: Publicações Europa-América, 1972.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. (Série Princípios).

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

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatáhy (orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998. (Coleção Momento).

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem; Recife: FUNDAJ/Editora Massangana, 2005.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro, MEC – Serviço de Documentação, 1952.

LYON, David. **Pós-modernidade**. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Pósfácio de Silvano Santiago. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MACÊDO, Tania. **Angola e Brasil**: estudos comparados. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MANTOLVANI, Rosângela Manhas. A Pátria de João Melo: Um estado multicultural. In: **Revista crioula**. São Paulo, n. 2, Nov. 2007. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/02/Dossie/DossieRosangelaManhasMantolvani.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2010.

MATA, Inocência. Transformou-se o amador em coisa amada? João Melo e a irreverência da contação. In: _____. **Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: UEA – Praxis, 2006.

MELO, João. **Filhos da pátria**: contos. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

_____. **O dia em o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**: 18 estórias quase pós-modernas. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

_____. **O homem que não tira o palito da boca**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. **O papel dos intelectuais no pós-guerra**. Disponível em www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=140. Acesso em: 28 jun. 2010.

_____. **The serial killer** E outros contos risíveis ou talvez não. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

MOSCA, João. **Encruzilhadas de África**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

_____. **S.O.S. África**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

MUECKE, D.C. **Ironia e irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana no século XX. 2. ed. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PATTEE, Richard. **Portugal na África contemporânea**. Rio de Janeiro: Livro S/A, 1961.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**. São Paulo: Cortez, 2005.

PIRANDELLO. **Seis personagens à procura do autor**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POLINÉSIO, Júlia Marchetti. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.

- PROPP, Vladimir. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- REID, Ian. **The short story**. London: Methuen & Co. Ltd., 1977.
- REIS, Carlos, **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, Identidade e Mestiçagem Cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- ROCHA, Adriana Magalhães. **Pós-modernidade, ruptura ou revisão?** São Paulo: Cidade Nova, 1998. (Coleção Pensar Mundo Unido).
- SÁ, Jorge de. **A crônica**. Série Princípios. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).
- SANTIAGO, Theo (org.) **Descolonização**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-modernismo**. 25. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).
- SARTRE, Jean-Paul. **Colonialismo e neocolonialismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968. (Coleção Situações, v. 5).
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 6. ed. 10. reimp. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).
- TEIXEIRA, Evilásio Borges. **Aventura pós-moderna e sua sombra**. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Filosofia).
- TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas**: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.
- VAZ, Artur Emilio Alarcon; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilga Ferreira (Org.). **Literatura e Imigração**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006.
- VERÍSSIMO, Érico. **Breve história da literatura brasileira**. Tradução de Maria da Glória Bordini. 3. ed. São Paulo: Globo, 1996.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dário Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **Breve História da África**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

WHITE, Hayden. **Meta-Historia: A Imaginação Histórica do Século XIX**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.