

Universidade Federal do Rio de Janeiro

FILHOS DE UMA PÁTRIA HÍBRIDA NAS LINHAS DA IRONIA DE JOÃO MELO

Nilzelaine Silva dos Anjos

Rio de Janeiro  
2014

FILHOS DE UMA PÁTRIA HÍBRIDA NAS LINHAS DA  
IRONIA DE JOÃO MELO

Nilzelaine Silva dos Anjos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa e Africanas.

Orientadora: Profa. Doutora Maria Teresa Salgado

Rio de Janeiro  
Agosto de 2014

Filhos de uma pátria híbrida nas linhas da ironia de João Melo  
Nilzelaine Silva dos Anjos  
Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Salgado

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas.

Examinada por:

---

Presidente, Profa. Doutora Maria Teresa Salgado

---

Profa. Doutora Claudia Fabiana de Oliveira

---

Profa. Doutora Maria Cristina Batalha

---

Profa. Doutora Gumerinda Nascimento Gonda - Suplente

---

Profa. Doutora Renata Flavia da Silva - Suplente

Rio de Janeiro  
Agosto de 2014

M528fan Anjos, Nilzelaine Silva dos  
Filhos de uma pátria híbrida nas linhas da ironia de João Melo/ Nilzelaine Silva dos Anjos. - Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.  
98 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientadora: Maria Teresa Salgado.  
Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2014  
Bibliografia: f. 95-98.

1. Melo, João, 1955- . *Filhos da Pátria* – Crítica e interpretação. 2. Melo, João, 1955- . *Filhos da pátria* – Personagens. 3. Angola – Vida e costumes sociais. 4. Angola – Condições sociais. 5. Literatura e sociedade - Angola. 6. Hibridismo na literatura. 7. Ironia na literatura. I. Silva, Maria Teresa Salgado Guimarães da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. III. Título.

CDD A869.37

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder saúde, paz e a oportunidade de realizar mais um projeto.

À Professora Doutora Maria Teresa Salgado, pela excelente orientação acadêmica, por acreditar em meu projeto, pelos conselhos tão humanos, pela amizade, carinho e confiança que levarei por toda a minha vida.

À Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Secco, que me mostrou a beleza e a força das Literaturas Africanas.

À Margareth Morais, pela amizade e incentivo, por ouvir meus textos e ideias, dispondo-se a discuti-los.

À minha família, pelo apoio, amor e ânimo que sustentaram as minhas forças durante essa jornada.

Aos meus amigos queridos, pelas palavras certas nos momentos inesperados, pelas críticas construtivas, por todo estímulo dado nas ocasiões em que eu deixava o desânimo transparecer.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo captar, na obra *Filhos da Pátria*, os aspectos do hibridismo cultural e da ironia na Angola recriada pelo escritor João Melo. É evidente a capacidade, desenvolvida pelos processos de hibridação, de formar novos valores culturais em uma sociedade. Entretanto, esses valores podem ser dúbios, questionáveis e instáveis, deixando espaços para variadas formas de ironia. Esse caráter irônico que emerge de um contexto híbrido é revelado através de fatores históricos, sociais e culturais inseridos nos contos de Melo. Investiga-se como a hibridação pode revelar facetas irônicas, através das divergências e dubiedades que o texto sinaliza ao mapear os cenários angolanos. Os contos em questão suscitam reflexões sobre a diversidade na formação da atual literatura de Angola. A variedade de práticas culturais, políticas e sociais, a mistura de gêneros textuais e a multiplicidade de personagens e espaços são observadas, como elementos que reforçam o caráter ambíguo e conflitante (por isso irônico), na formação da sociedade reinventada pela escrita desse autor angolano.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Melo, *Filhos da pátria*, Angola, sociedade, cultura, hibridismo, ironia.

## ABSTRACT

The present study intends to capture aspects of cultural hybridism and irony in Angola recreated by writer João Melo in the work *Filhos da Pátria*. The processes of hybridization have a powerful ability to form new cultural values in a society. However, these values may be dubious, questionable and unstable, opening spaces for many forms of irony. This ironic characteristic, which emerges from a hybrid context, is revealed through historical, social and cultural factors embedded in the Melo's tales. The purpose is to investigate how the hybridization may show ironic features over divergences and dubiety, which are presented by the short stories when they talk about Angola's land. The stories are an invitation to reflect on diversity in the current literature of Angola. A variety of cultural, political and social practices, the mixture of types of texts and the multiplicity of characters and spaces are seen as elements that reinforce the irony because of the ambiguous and conflicting aspect in the reinvented Angolan society by João Melo.

KEY-WORDS: João Melo, *Filhos da pátria*, Angola, society, culture, hybridism, irony.

*Não conhecemos estes lugares  
ou compulsivamente  
os revemos. Paisagens  
inusitadas, absurdas,  
mesmo se alguma vez as frequentamos  
com nossos olhos e bagagens.  
São estranhos estes homens  
que nos fazem rir e chorar,  
sentir raiva, ser  
solidários. São-nos íntimos,  
porém. Estes  
sonhos, a quem  
pertencem? Sentimentos obscuros,  
que angústias (des)  
velam? Trágicas  
desilusões,  
que mundos encerram?*

*Os livros, quietos  
e buliçosos: o nosso alter ego.*  
JOÃO MELO, *TODAS AS PALAVRAS*



## SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i> .....	11
<i>1- ALGUMAS VIAGENS PELA IRONIA</i> .....	16
<i>1.1- A viagem da ironia em busca da verdade</i> .....	17
<i>1.2- As memórias de viagens mais recentes</i> .....	18
<i>1.3- Um passeio pela ironia de uma Angola híbrida</i> .....	22
<i>2- IMAGENS HÍBRIDAS DA FELICIDADE ENTRE O PRIMEIRO E O OITAVO ANDAR</i> .....	26
<i>2.1- A felicidade nos terrenos movediços da ironia</i> .....	26
<i>2.2- Imagens raras e contraditórias da felicidade</i> .....	31
<i>3- IRÔNICAS HERANÇAS DOS FILHOS DE UM ESTADO HÍBRIDO</i> .....	34
<i>3.1- Faces híbridas e mentes confusas</i> .....	34
<i>3.2- O Estado híbrido e suas práticas irônicas</i> .....	36
<i>4- VESTÍGIOS SHAKESPEARIANOS</i> .....	43
<i>4.1- O intertexto como pretexto</i> .....	43
<i>4.2- O mosaico angolano</i> .....	46
<i>4.3- Traços da história na face da ficção</i> .....	48
<i>5- “ABEL E CAIM”: DO SAGRADO PARA TERRAS HÍBRIDAS</i> .....	53
<i>5.1- Ecos das escrituras nas linhas contemporâneas</i> .....	53
<i>5.2- O fratricídio e as fraturas do tempo</i> .....	56
<i>6- “NATASHA”: ENTRE O CAOS E A DELÍCIA DA MISTURA</i> .....	59
<i>6.1- Encontro de corpos no encontro de vozes</i> .....	59
<i>6.2- Reconhecimento do desconhecido</i> .....	63
<i>7- “O EFEITO ESTUFA”: SOBRE ANGOLANOS PURAMENTE MISTURADOS</i> ....	70
<i>7.1- Um homem fora do tempo</i> .....	70
<i>7.2- O efeito da alienação</i> .....	72
<i>8- “O CORTEJO” EM RECORTES FOTOGRÁFICOS DE LUANDA</i> .....	76
<i>8.1- Da pseudo nobreza à crueza da cidade</i> .....	76
<i>8.2- Animais fabulosos contra a alienação humana</i> .....	79
<i>9- O DIÁLOGO ENTRE CONTOS</i> .....	84
<i>9.1- O narrador no entrecruzar de estórias</i> .....	84
<i>9.2- Personagens e vozes que se completam</i> .....	87
<i>CONCLUSÃO</i> .....	91
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i> .....	95

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>1- Barcos de pesca na praia de Saintes-Maries, Vincent Van Gogh .....</i>	<i>16</i>
<i>2- A morte de Sócrates, Jacques-Louis Davi.....</i>	<i>17</i>
<i>3- A persistência da memória, Salvador Dali .....</i>	<i>18</i>

## INTRODUÇÃO

En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran em medio de conjuntos interétnicos, transclastas y transnacionales (...). Estudiar procesos culturales, por esto, más que llevarnos a afirmar identidades autosuficientes, sirve para conocer formas de situarse em medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones. (CANCLINI, 2009, p. VII)

Jornalista, publicitário e professor de comunicação, Melo se destaca na literatura como poeta, contista, cronista e ensaísta. Ele é um dos autores africanos mais estudados nas universidades brasileiras. Sua trajetória como escritor se inicia nos anos 1980, período marcado por posturas críticas na literatura angolana. A ironia, a paródia e o desencanto são traços bem marcados em sua escrita. Até os anos 1990 o autor se dedica, mais especificamente, a produções poéticas. A partir dos fins dessa mesma década, Melo passa a publicar seus livros de contos.

Esta dissertação tem como objetivo observar, na obra *Filhos da Pátria* desse escritor angolano, os aspectos do hibridismo cultural e da ironia, presente em tal caráter híbrido. Através da obra de Melo, deseja-se investigar como a hibridação pode revelar facetas irônicas, a partir de seus conflitos e ambiguidades, elementos capazes de formar novos valores culturais em uma sociedade. Em outras palavras, procura-se observar de que maneira Melo se situa, através de sua obra, na heterogeneidade da cultura de Angola.

Canclini (2009, p. III) retira o termo “hibridação” de seu estatuto biológico e atribui a esse uma nova semântica, voltada às ciências sociais. Seguindo essa proposição, a hibridação pode ser concebida como um processo sociocultural no qual elementos discretos, que existiam separadamente, unem-se para dar origem a novos elementos. O antropólogo argentino afirma que não há hibridação sem contradições, portanto a presença da ironia em tal processo é muito provável.

Almeja-se, aqui, captar a ironia como um elemento que oferece várias possibilidades de pensar o mundo por meio da literatura. O Caráter irônico será observado como uma forma de comunicação textual, circundado por relações de poder, conforme propõe Linda Hutcheon (2000). Nota-se a ironia na obra de Melo como modo de exteriorizar, através da escrita, sentimentos (dos mais diversos), sensações, opiniões

e olhares sobre a pátria angolana e seus filhos. Essa observação terá como base as misturas culturais que se revelam no texto desse autor.

Tânia Macedo (2007, p. 73), no posfácio do livro *Auto-Retrato*, de João Melo, afirma que tanto na poesia quanto na prosa esse autor agrega inovação à tradição, sendo este “capaz de flagrar como poucos os descompassos da cena urbana luandense e situá-los sob as lentes de uma ácida ironia”. Dessa forma, ele trata de questões muito presentes na literatura angolana de seu tempo, como as crianças abandonadas, a corrupção política e social, a exclusão social e as relações étnicas, de classes e de gênero. Tais temas apresentados pelo autor convidam o leitor a refletir sobre seus desdobramentos não só em Angola, mas também na África e no mundo, de forma mais ampla.

O escritor moçambicano Mia Couto (2003) discute, em sua obra *Pensatempos*, o papel do escritor africano na modernidade e afirma que não há como delimitar uma produção como genuinamente africana, pois as identidades culturais formadas são frutos de processos de hibridações. A partir de pensamentos como o de Couto, esse trabalho pretende responder, através da obra de João Melo, o quanto provocadora, reflexiva e restauradora é a escrita híbrida e irônica deste autor. Pretende-se atingir o objetivo de ler o texto de Melo, como angolano e universal, a partir do seu caráter híbrido e irônico.

Para que as sociedades atuais não se submetam ao mascaramento das diferenças e à destruição das diversidades, estudiosos da pós-modernidade como Néstor Garcia Canclini, Stuart Hall e Peter Burke teorizam a respeito do caráter híbrido delas. O hibridismo cultural se configura como um gerador contínuo de “diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia”. (HALL, 2006, p. 89).

A escolha da obra de João Melo se deu pelo fato de o autor apresentar narrativas nas quais se cruzam vozes de uma Angola pós-colonial. Ao expor uma nação fragmentada e misturada, *Filhos da Pátria* contribui para a desmistificação das teorias homogêneas de etnias, crenças, classes e gêneros. Sete contos da obra foram lidos através da ótica proposta por essa pesquisa: “O elevador”, “O homem que nasceu para sofrer”, “Abel e Caim”, “Shakespeare ataca de novo”, “O efeito estufa”, “Natasha” e “O cortejo”.

Esses contos exigem miradas mais atentas em questões históricas, antropológicas, sociológicas voltadas à África de língua portuguesa e à formação da sociedade angolana. Suas estórias, também, estabelecem diálogos que depreendem

aspectos da filosofia e da psicanálise. Pretende-se circular, apenas ligeiramente, por esses campos de estudos, devido ao caráter aberto e sugestivo da escrita de Melo.

No primeiro capítulo, objetiva-se pensar, inicialmente, no conceito de ironia a partir de sua origem, atribuída a Sócrates por Kierkegaard (1991). Em seguida, será observada a visão de Muecke (1995), com as variadas possibilidades de manifestação da ironia. Passaremos pela teoria de Linda Hutcheon (2000), para pensar nas dimensões afetivas e políticas dentro das quais o irônico se move e se direciona a diferentes finalidades. Essas considerações são o ponto de partida para, por fim, discutirmos os aspectos da ironia nas estórias híbridas presentes na produção literária de João Melo.

Os capítulos seguintes tratarão das leituras dos contos, a começar pelo segundo capítulo que abordará, através do conto “O elevador”, o tema da felicidade e as implicações da busca desta. A concepção de felicidade, como um projeto na contemporaneidade, será a base para se pensar na busca desta em chãos movediços da irônica Angola redesenhada por Melo. A instabilidade, em tal território, leva-nos a pensar no mal-estar gerado no protagonista do conto que se envereda na busca dessa felicidade. São revelados os aspectos da contradição causada por uma Angola mista em suas práticas, rostos, ideias e histórias.

O conto “O homem que nasceu para sofrer” foi escolhido para discutir, no terceiro capítulo, as práticas políticas e sociais em Angola, do período colonial até o atual capitalismo. Observam-se as inúmeras complicações ocasionadas, pelas práticas citadas, na vida dos cidadãos angolanos e no desenvolvimento do país. A abordagem desse capítulo se aterá à questão do hibridismo na construção não só das identidades individuais, mas também na estruturação do Estado Angolano. Deseja-se depreender de que maneira o irônico se destaca dentro das contradições de um sistema político, social e econômico híbrido.

O quarto capítulo destaca o aspecto de metaficção historiográfica na construção do conto “Shakespeare ataca de novo”. A paródia da possível história oficial angolana, aliada ao sugestivo diálogo com a obra “Romeu e Julieta” de Shakespeare, amplia o caráter híbrido do conto. Essa estratégia da construção textual parece ser usada como um pretexto para que a questão do hibridismo cultural, no campo da etnia, seja deflagrada. Deseja-se, a partir do contexto ficcional e da própria construção do texto, captar as ironias presentes na história de Angola representada pela estória de Melo.

“Abel e Caim” é o conto escolhido para compor o quinto capítulo e dar continuidade ao recontar da história oficial através da paródia na ficção. Leva-se em

consideração a teoria bakhtiniana da formação de textos a partir de enunciados anteriores. Pautado nessa interdependência enunciativa, o capítulo estabelece um paralelo entre as semelhanças dos personagens da Bíblia Sagrada e os do conto em questão. Nas diferenças destacadas por essas semelhanças, através do distanciamento crítico proposto pela paródia, são discutidos os problemas de ordem social, étnica e política gerados pela guerra fratricida em Angola. No momento em que o conto problematiza a guerra, o hibridismo e a ironia se sobressaem como elementos a serem observados em tal contexto.

O capítulo seis apresenta a leitura do conto “Natasha” e investiga o tema da mistura étnica estabelecida pelo encontro amoroso entre indivíduos de etnias e nacionalidades distintas. O conto coloca em destaque a visão paradoxal do personagem angolano, como africano que passou maior parte de sua vida na Europa. É, da mesma maneira, revelado o pensamento confuso do europeu sobre o continente africano, representado pela protagonista Natasha. O envolvimento da eslava com o angolano evoca um olhar atento sobre os conflitos de identidade dos personagens. Discute-se a formação de identidades híbridas das quais escapam as ironias presentes na constituição desses indivíduos.

No sétimo capítulo, estuda-se o conto “O efeito estufa”, que levanta a questão da segregação étnica baseada na cor da pele. Por meio da evidente alienação disseminada por esse tipo de visão, deseja-se destacar a ironia como maneira, encontrada pela história, de desatualizar esse tipo de pensamento. Através da construção do texto, que sinaliza aspectos de investigação jornalística, deseja-se identificar o hibridismo pela mistura de gêneros textuais e pela temática da mescla cultural que permeiam o conto em questão.

O conto “O cortejo” se destaca como assunto do oitavo capítulo. Almeja-se chamar a atenção para o caráter crítico e moralizante da escrita de Melo, a partir do tom fabular desse conto. Procura-se destacar o entrecruzar de imagens nobres e cruéis de Luanda, pelos quadros da riqueza e da miséria captados pelas lentes irônicas do narrador. A presença dos animais (os cavalos) no conto, como principais opositores a esse contraste social, leva-nos a estabelecer uma relação entre o conto e as fábulas. Pensa-se, outra vez, no hibridismo compondo a escrita e a temática da história. Por esses indícios, pretendemos salientar as ironias suscitadas pelo conto.

O nono e último capítulo tem a intenção de traçar paralelos entre temáticas que se repetem em *Filhos da Pátria*. Pretende-se compreender os diálogos estabelecidos pelos temas dos contos, na composição da obra. Essa seção tratará de todos os dez

contos do livro. Logo, serão abordados os contos “Tio, mi dá só cem”, “Ngola Kiluanje” e “O feto”, que não receberam capítulos individuais nesta pesquisa, mas possuem extrema relevância para a compreensão das ideias quanto à organização geral da obra. Serão pensados quais são os pontos de convergência e os de divergência entre essas histórias. Tentaremos entender, também, como as vozes da narrativa se complementam na formação desses elos.

A palavra cultura, cujo radical tem origem no verbo latino *colo* (cultivar), apresenta várias acepções. Ao ser concebido como um elemento indispensável ao caráter humano, tal termo pode ser compreendido como o “conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores” (BOSI, 1992, p.16) transferidos ao decorrer do tempo. A manutenção desse conjunto mantém viva a memória de uma sociedade ou do grupo que o compartilha.

Não é de forma simples ou homogênea que os elementos culturais se entrelaçam para formar a identidade nacional, pois esta pode ser constituída por partes distintas. De acordo com Hall (2006), a constituição desses elementos, na formação de uma sociedade, dá-se de modo heterogêneo e conflitante, pois a cultura de uma nação moderna se forma nas bases da diferença entre classes sociais, gêneros, etnias e relações de valores simbólicos e de poder estabelecidas. Cabe a essa pesquisa observar de que forma as histórias, os personagens e a estrutura narrativa de *Filhos da Pátria* revelam a ironia que emerge da heterogeneidade da sociedade angolana.

## 1- ALGUMAS VIAGENS PELA IRONIA



*Barcos de pesca na praia de Saintes-Maries, Vincent Van Gogh.*

O conceito mais comum de ironia é o que a concebe como uma figura ou recurso retórico em que se diz o contrário do que as palavras significam. Entretanto, “os conceitos, assim como os indivíduos têm sua história e, tal como eles, não conseguem resistir ao poder do tempo.” (KIERKEGAARD, 1991, p.23). Portanto, é necessário pensar constantemente sobre o modo pelo qual a ironia caminha pelo mundo e quais viagens ela tem proposto através da literatura.

O interesse deste capítulo é observá-la como um elemento que suscita várias possibilidades de significados, reflexão e consciência sobre os diversos caminhos que o discurso literário apresenta. Para isso, foram escolhidas três visões de teóricos que abordam o tema em questão: Kierkegaard, Muecke e Linda Hutcheon. Esses autores apresentam opiniões - ora dissonantes, ora consonantes -, porém fundamentais no que diz respeito aos estudos da ironia nos planos filosófico e literário.

Inicialmente, busca-se pensar na possível origem do conceito, o ponto de partida deste, rumo a sua longa viagem pelo mundo. Em seguida, pensar-se-á nas diversas direções e destinos propostos pelo irônico, com base nos princípios de Muecke e



Hutcheon. E, finalmente, será observada a presença da ironia na literatura angolana, dando maior ênfase à presença desta na produção literária de João Melo.

A imagem da pintura de Van Gogh, apresentada na abertura do capítulo, mostra barcos saindo da praia e indo pelo horizonte para um destino desconhecido. Há também outros barcos ainda ancorados no local, à espera de quem os faça navegar. Assim podemos relacionar a pintura ao processo de interpretação do texto literário, sobretudo daquele no qual a ironia opera. Diante do leitor, a mensagem poderá flutuar para um horizonte que oferece múltiplas possibilidades de pesca ou ainda pode permanecer ancorado, por não conceber o momento como exato para tal atividade. Pescar ou não a ironia dependerá das condições que o barco (texto) e o mar (linguagem) apresentarão a esse pescador (leitor).

### 1.1- A viagem da ironia em busca da verdade



*A morte de Sócrates, Jacques-Louis Davi.*

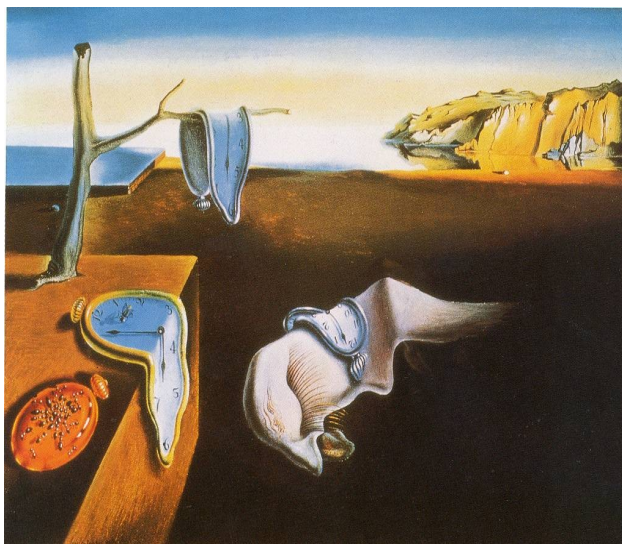
Sócrates fazia perguntas aos seus interlocutores, sem se preocupar com as respostas desses, mas sim para esgotar o conteúdo dos temas levantados. Através desse procedimento, a maiêutica, o filósofo causava a dúvida e o esvaziamento das certezas daqueles com quem dialogava. Esse método, chamado de irônico, fez com que teóricos da ironia atribuíssem a Sócrates o título de precursor de tal conceito. Kierkegaard afirma que “(...) o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates” (1991, p.23). De acordo com o filósofo dinamarquês, Sócrates apresentava um discurso para além do que foi expresso, havia algo a mais dentro disso suscitando investigação.

Em *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard mostra o caráter de insubmissão da ironia em relação à realidade, pois o irônico se aparta de seu tempo e se mostra contrário a este. Assim, Sócrates tinha consciência de sua própria ironia, podendo negar e condenar a realidade dada. O grego se fazia de ignorante e, através de seu “não saber”, aniquilava os outros saberes.

Usando a ironia como metodologia, dando ênfase retórica a esta, ele obtinha o resultado desejado em seu discurso: fazer com que seus discípulos chegassem a algum possível conhecimento da verdade, pois “a ironia não é um resultado, mas um caminho.” (KIERKEGAARD, 1991, p.277). A viagem de Sócrates pelo universo irônico não se faz pelo desejo de estabelecer uma disciplina para chegar a algum ponto pré-determinado, mas para “(...) colocar a ênfase adequada na realidade.” (KIERKEGAARD, 1991, p.278) através do domínio de tal procedimento.

Conforme Kierkegaard afirma, a vida humana, assim como a ciência, está cercada por dúvidas. Logo, é impossível viver sem ironia; por isso esta deve ser “uma condição de toda e qualquer produção artística.” (KIERKEGAARD, 1991, p.275). Se pensarmos em literatura como uma forma de recriação do mundo através da arte, chega-se a conclusão, pela visão de Kierkegaard, de que a ironia será elemento indispensável em tal arte. Estudos posteriores sobre o conceito mostram caminhos que repensam o roteiro da viagem desse autor dinamarquês pelo espaço irônico. Isso será visto nas discussões seguintes.

## 1.2- As memórias de viagens mais recentes



A pintura que introduz essa discussão traz a temporalidade como elemento fundamental na construção da memória. Nos dias atuais, o tempo está profundamente envolvido com a vida material, produtiva e capitalista, cada vez mais se dá a sensação de que as horas se esvaem tão rapidamente. Isso pode ser percebido no quadro de Dalí, através dos relógios moles, que parecem escorregar pelas superfícies em que se apóiam, mostrando a transitoriedade do tempo.

Aqui, em uma interpretação livre, consideremos cada relógio como uma época diferente relacionada às teorias da ironia aqui observadas, que correspondem à interpretação de Kierkegaard, sobre a visão de Sócrates, e as teorias de Muecke e Hutcheon. Segundo Kierkegaard, a ironia exige distanciamento e inclinação à dúvida, fatores que já não cabiam em seu tempo, o século XIX. O filósofo atribui a falta desses aspectos ao contexto social no qual vivia, que passou a valorizar a noção de comunidade e a busca das certezas.

Não obstante, Kierkegaard alega que essas mudanças não apagaram a presença da ironia no mundo. Para o filósofo, ela pode não ser um sinal específico de sua época como foi para Sócrates no tempo deste, a Antiguidade Clássica. Todavia, é possível encontrar alguns representantes do irônico, isso estabelece a possibilidade de estudá-lo. Dessa forma, temos a intenção de observar como Muecke e Hutcheon, em tempos Pós-modernos, vêm ajustando os ponteiros de seus relógios no que se refere às viagens da ironia.

Em *Ironia e o Irônico*, Muecke passeia pelos diversos caminhos da ironia e mostra as dificuldades de conceituação, fazendo-nos perceber o quão movediço é o terreno pelo qual transitam essas ideias, sobretudo, na literatura. O autor descreve as diversas categorias para a noção de irônico, enumerando suas várias formas. Isso porque a ironia, para ele, possui funções distintas relacionadas ao objetivo, ao agente, à atitude, ao efeito pretendido etc. Dessa maneira, percebe-se que cada autor tem um modo específico de fazê-la acontecer (de acordo com suas técnicas, recursos e estilos de época).

Além de haver a dificuldade de se estabelecer um conceito, devido às especificidades de cada autor, existe um obstáculo ainda maior: a associação da ironia com a sátira, a paródia, o humor, o cômico ou o grotesco. Muecke mostra que nem sempre o conceito de irônico se relaciona a esses contextos. O conceito comum, já

citado, relaciona a ironia a um contraste entre aparência e realidade. Entretanto, de acordo com o autor citado, essa noção deve ser ampliada. Assim, ele entende ironia como “dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infundável de interpretações subversivas.” (MUECKE, 1995, p. 48).

Para o autor, a ironia, com o passar do tempo, deixa de ser concebida como algo intencional (instrumental) e passa a ser pensada como não intencional (observável), abrindo caminhos para a representação artística e gerando a dupla significação. Essa prática se configura em sua constância e autoconsciência, sendo concebida como procedimento mais amplo. Segundo Muecke, a literatura é um vasto espaço para a observação e a prática do irônico. Conforme essa ideia, a arte literária apresenta uma função corretiva, também observada por Kierkegaard. O autor dinamarquês ainda afirma “(...) que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia.” (KIERKEGAARD, 1991, p.277).

Todavia, Muecke, indiretamente, alerta-nos a respeito dessa concepção, pois a ironia não é viável como elemento dominante em todo comportamento humano; como também não se estabelece em toda obra de arte. Há momentos na vida e na arte para o não-irônico, porque este é um oposto complementar do irônico, “como o são a razão e a emoção, cada uma desejável e necessária, mas nenhuma suficiente para todas as nossas necessidades.” (MUECKE, 1995, p. 21).

Se nem tudo na vida e na arte possui ironia, quando e como ela se realiza? A viagem ou discussão a respeito disso é feita por Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*. Uma das principais questões dessa autora é pensar sobre como a ironia “acontece”; pois, segundo Hutcheon, esse é o verbo mais apropriado para a descrição de tal processo “em todos os tipos de discursos (verbal, visual, auditivo), na fala comum assim como de forma estética altamente elaborada, na dita arte superior assim como na cultura popular.” (HUTCHEON, 2000, p. 20).

A ironia, para a canadense, e também para os outros teóricos já citados, configura-se como uma prática discursiva. A escritora revela haver arestas na ironia, isso a diferencia de outras estratégias discursivas. Essas arestas possuem uma dimensão afetiva, através delas surgirão respostas emocionais daqueles que conseguem ou não captá-la e, a partir desse ponto, a política da ironia se aquece. Essas arestas sempre implicarão em uma dimensão moral (já notada por Kierkegaard e Muecke), pois sempre suscitarão avaliações, sejam negativas ou positivas.

Para Linda Hutcheon, a ironia é, portanto, mais que uma figura de retórica, ela torna-se um assunto político, porque “envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação” (HUTCHEON, 2000, p. 17). Portanto, pode-se perceber que essa autora pensa a ironia como um elemento dinâmico, provocativo, que nos convida a todo tempo à reflexão sobre as suas repercussões em variados contextos, sempre passíveis de interpretação. O conceito apresenta, desse modo, um caráter transideológico, de acordo com a autora, pois ele serve a diversos fins; tanto pode ser usado para reforçar uma situação de autoridade quanto para subverter ou se opor a tal situação.

Hutcheon, Kierkegaard e Muecke concordam que as viagens propostas pela ironia se fazem por terrenos perigosos, pois ela sempre proporá um jogo entre aquele que a gera e o que a capta. Entretanto, nem sempre esse jogo se realiza de modo seguro, pois nem todas as vezes o interprete conceberá o sentido desejado pelo ironista. A ironia se estabelece como um risco; ela pode ser mal compreendida: “deve-se ter cuidado ao lidar com um padrão tão malicioso (...) que tanto gosta de pregar peças aos seus amigos como aos seus inimigos.” (KIERKEGAARD, 1995, p. 216).

A autora canadense ressalta o importante papel das comunidades discursivas, no que diz respeito ao acontecimento da ironia. Conforme explica Hutcheon, um discurso irônico só será compreendido como tal, se os seus participantes tiverem conhecimento do mundo no qual ele foi expresso. É necessário entender de que modo a linguagem se processa em uma comunidade, para depreender o sentido irônico gerado dentro de tal meio. Afinal, “são precisamente os contextos mútuos que uma comunidade existente cria que montam o cenário para o uso e a compreensão da ironia.” (HUTCHEON, 2000, p. 136)

Para Muecke, quanto mais intelectual ou literária for uma obra de arte, maior a probabilidade de se perceber a ironia nela. Todavia, nem sempre a ironia está em um nível altamente intelectual, conforme Hutcheon revela. Segundo a canadense, o irônico visto como forma de distanciamento intelectual, voltando-se mais ao intelecto que às emoções, é uma ideia comum entre teóricos; porém, “os graus de desconforto que a ironia provoca poderiam sugerir o oposto.” (HUTCHEON, 2000, p. 33). É necessário lembrar que, de acordo com esta autora, a ironia possui arestas que podem desencadear as mais diversas emoções.

Não se pode falar sobre uma ironia, um único e resumido conceito, mas sobre a gama de possibilidades que se revela a cada momento em que esta é posta em prática. Mesmo apresentada de forma intencional no texto, a ironia nunca está pronta e definida

por si. Ela precisa acontecer para os seus intérpretes, sempre dependerá do jogo entre estes e o ironista, porque o conceito de irônico é algo capaz de sofrer mudanças de acordo com o tempo, meio, lugar, grupo em que os sujeitos se inserem.

Por isso, o irônico pode viajar em diversos contextos artísticos, mas tendo a literatura como um lugar especial. Isso porque a ironia se estabelece como uma forma comunicativa expressa através da arte literária, já que esta é “pensamento do mundo psíquico e social em que vivemos.” (TODOROV, 2009, p. 77). Assim como fazer leituras das artes plásticas, ler a ironia na literatura requer muito cuidado, deve-se manter o olhar atento e aberto para um grupo amplo de interpretações.

Como diz Adorno (1980, p. 195), é importante deixar a obra falar, porque ela pode revelar muito mais do que procuramos ou não saber: “Obras de arte (...) têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas o ambicionem ou não, passa além da falsa consciência.” A vida que a obra de arte assume, quando é submetida a leituras, toma contornos capazes de desencadear os mais diversos sentimentos e reações. Se a ironia estiver presente em tal obra, essas cargas reativas e emocionais estarão sujeitas a constantes avaliações, devido ao caráter multifacetado do conceito de irônico.

O interesse aqui não é apresentar todas as teorias da ironia, até esgotar o tema; mas pensar a respeito de algumas opiniões importantes sobre o conceito, refletindo sobre as diversas possibilidades que tal assunto, de modo tão movediço, apresenta suas facetas. Através da observação de algumas teorias, percebe-se que a noção de ironia possui fluidez e mobilidade, não permitindo qualquer tipo de ideia fixa. As visões dos teóricos aqui apresentados revelam que a ironia precisa de viajantes destemidos, pois nunca se sabe para quais destinos ela levará seus navegantes.

### **1.3- Um passeio pela ironia de uma Angola híbrida**

Todorov (2009) afirma que a experiência humana é a realidade que a literatura pretende compreender. Como observação da sociedade angolana, a narrativa de João Melo capta as ironias presentes nesta, a partir das questões éticas, étnicas, políticas, familiares etc. Através de um olhar, algumas vezes sarcástico e cruel, outras vezes cético e desiludido, o narrador dos contos desse autor revela personagens, histórias e lugares de uma Angola inusitada e diversa. Isso pode ser observado nos contos de *Filhos da Pátria*, cujo próprio título já sugere um passeio pelo território angolano.

De Viriato da Cruz a Manuel Rui, de Pepetela a Ondjaki, a ironia tem passeado pelo fazer literário angolano, deixando suas arestas avaliarem as dimensões afetivas de acordo com o momento e a capacidade criativa de cada um desses escritores. Assim, a ironia serve a esses autores de modo peculiar e distinto, de acordo com as intenções de cada um deles. Através do “imenso reino do possível” (ROSENFELD, 2009, p. 50), que é a ficção, João Melo mostra a marcante presença do traço irônico em sua escrita.

A viagem proposta por Melo leva o leitor ao conhecimento de sujeitos ficcionais que representam as variadas faces do povo angolano; tendo como foco principal a capital, Luanda. A ironia, nos textos desse autor, é trazida à tona pela forma de construção da narrativa, pelas atitudes dos personagens ou por situações vividas pelos mesmos.

Hutcheon (2000, p. 79) apresenta, como uma das funções da ironia, o caráter distanciador desta. Este é avaliado como abertura para uma nova perspectiva ou visão sobre o que se apresenta. Entretanto, há a possibilidade deste aspecto ser interpretado como forma de ser indiferente e descompromissado. O irônico, na obra de Melo, toma contornos de distanciamento ao oferecer uma nova perspectiva de pensar na relatividade dos fatos. Isso é expresso pelo narrador, em alguns momentos reflexivos dos contos, como no seguinte trecho:

Se tivéssemos tempo, poderíamos agora desviar-nos um pouco para tentar refletir sobre as razões que, em regra, levam os homens (e as mulheres) a esquecer essa democrática norma da natureza, segundo a qual todos os factos têm mais do que uma face, pelo que analisá-los somente a partir de uma delas pode conduzir ao fundamentalismo ou ao fascismo (...). (Melo, 2008, p. 87)

Na mesma obra, o narrador usa a estratégia irônica de oposição que, segundo Hutcheon (2000, p.83), trata-se de uma função da ironia avaliada por alguns como subversiva e por outros como ofensiva. No fragmento destacado, a voz da narrativa coloca-se no lugar do autor, contestando o não posicionamento de muitos escritores quanto à abertura ao caráter híbrido da formação da cultura angolana. Isso se observa quando essa voz põe a “autenticidade angolana” em questão, criticando a visão purista a respeito desta. Há, nitidamente, um tom provocativo direcionado aos escritores que não se posicionam, sendo estes afetados pelas arestas cortantes de sua ironia. Segundo a voz, omitir a mescla cultural angolana seria “rasurar a história” da formação desse povo.

(...) Uma vez que eu prezo muito a minha integridade literária, para não falar da física, deveria, talvez, retirar imediatamente tudo o que acabei de escrever, mesmo correndo o risco de rasurar a história – se gente muito mais responsável do que eu já o fez, por que não haveria eu de fazer igualmente, sobretudo se se tratasse de salvar a minha própria pele? -, mas como olvidar deliberadamente a famosa sentença de Neto, segundo a qual Angola “é uma encruzilhada de civilizações e de culturas?” (MELO, 2008, p. 100)

Como uma estratégia para sustentar seu argumento, o narrador cita Agostinho Neto, figura emblemática para a cultura e literatura angolana. Dessa forma, apresenta-se o caráter híbrido da formação da identidade (ou identidades) da sociedade em Angola. Isso é legitimado pela afirmação de Neto sobre o fato de a cultura angolana ser formada a partir do encontro de diversas culturas e civilizações. Pensar a identidade como uma encruzilhada, significa não tornar absoluta a formação da mesma, pela cristalização de traços pré-determinados. Canclini fala que só é possível uma transformação política e cultural, através da abertura à heterogeneidade:

Quando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, conductas estereotipadas) a menudo se tiende a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron. Como consecuencia, se absolutiza un modo de entender la identidad y se rechazan maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política. (CANCLINI, 2009, p. VI)

Hutcheon (2000, p. 83-84) fala sobre a estratégia irônica de atacar ou de saltar sobre os erros e vícios, com a finalidade de corrigi-los. Essa faceta irônica se destaca na obra de Melo, como forma de ataque aos erros dos homens, do sistema e de suas práticas. Isso oferece duas possibilidades de interpretação ou de arestas avaliadoras; pois alguns veem esse tipo de ironia como corretivo (satírico). Outros o consideram uma prática destrutiva e agressiva, pois ridiculariza certos hábitos e pensamentos, tratando-os com extrema acidez. Tanto Muecke (1995) quanto Hutcheon (2000) concordam que esse caráter satírico da ironia funciona como forma moralizante. Percebe-se que os contos de Melo, quando usam essa estratégia, sinalizam um desejo de mudança.

Não obstante, esse caráter corretivo é pensado como um sinal apenas, porque muitas vezes o ceticismo expresso pela narrativa desse autor é tão aparente, que denota a impossibilidade de qualquer tipo de correção. Isso pode ser percebido no seguinte



trecho, no qual o narrador se recusa a falar sobre a história da luta pela independência de Angola:

(...) só não menciono, aqui, por estar consciente (e de certo modo acomodado a isso) de que, por um lado, os mais velhos têm uma visão cada vez mais romantizada e rarefeita da história (para não dizer interessada ou até mesmo, utilizando uma palavra ainda mais dura, interesseira, pelo menos em alguns casos) e de que, por outro lado, a juventude não dá a menor importância à mesma, o que é profundamente lamentável, pois quem não conhece (e não assume) o seu passado torna-se presa fácil dos prestidigitadores do presente. Mas o que será desse país, se os autoproclamados herdeiros de fortunas anteriormente inexistentes e todos os acumuladores primitivos de capital, os neofundamentalistas, os pseudo-intelectuais e os medíocres de toda a sorte continuarem a ocupar todos os espaços assim? (MELO, 2008, p.12)

A lição ou a moral apreendida nessa passagem é que o conhecimento da própria história abre espaço para entender os rumos que levaram a política, a economia e a cultura ao momento presente. Se tanto as gerações mais antigas quanto as mais jovens se recusam a fazê-lo, as chances de mudança e de abertura para um convívio mais amplo, com os seus e com o mundo, são inviabilizadas. Porém, essa lição não se revela como elemento transformador do presente. Conforme explica Kierkegaard (1991, p. 226), a realidade perde o valor para o sujeito irônico. Ela é causadora de incômodo e constrangimento, entretanto esse sujeito ainda não vislumbra uma solução, apenas sabe que o presente está em desequilíbrio.

O narrador, ao apresentar Angola em uma realidade ficcional, sugere a impossibilidade de restauração do equilíbrio dessa sociedade. Esse ceticismo parece provocar a pensar a respeito do que se deve guardar como lição ou do que se deve descartar. Isso se estabelece como uma saída da narrativa quanto à noção de ser portadora de uma verdade absoluta.

De acordo com Mia Couto (2005), a cultura africana é a junção do encontro de muitos povos; esse multiculturalismo se renova de forma contínua. Na narrativa de Melo; essa característica múltipla e diversa da cultura e do povo africano, sobretudo do angolano, é revelada e reforçada através da faceta irônica do discurso. Esse é um dentre os vários momentos e modos pelos quais o irônico passeia pela obra de João Melo, fazendo-nos viajar por uma Angola ficcionalmente dura e crua, contudo imersa em uma beleza caótica.

## **2- IMAGENS HÍBRIDAS DA FELICIDADE ENTRE O PRIMEIRO E O OITAVO ANDAR**

### **2.1- A felicidade nos terrenos movediços da ironia**

Hall (2006) teoriza a respeito das identidades inacabadas e em constante construção na pós-modernidade. Esse conceito de indefinição, que leva ao desaparecimento de uma significação fixa de si mesmo, destaca o descentramento do sujeito como um ser social, cultural e individual. Assim se encontra Pedro Sanga, no conto “O elevador”, um ex-militante angolano, combatente nas lutas pela independência de seu país. O homem se vê envolto a uma crise sobre o seu papel como sujeito dentro de uma sociedade que, assim como ele, também sofreu mutações.

O conto apresenta a trajetória de Pedro dentro de um elevador, em um edifício de Luanda. O personagem principal vai ao encontro de seu velho amigo Soares Manoel João. Ambos, na juventude, participaram juntos das lutas contra o colonialismo. Porém, após a independência do país, os rumos não só do espaço angolano, mas também das vidas desses personagens sofreram grandes mudanças. O narrador fala sobre a modernização da capital, após a independência de Angola. Contudo, ele usa tal imagem de forma irônica, para apontar as falhas desse processo:

Para que os leitores que conhecem Luanda não desconfiem do presente relato – e sendo sabido que os elevadores foram um dos artefatos que, para recorrer a uma expressão popular, “o colono levou” após a independência do país –, informe-se que, nos últimos tempos, começaram a ser edificadas alguns prédios completamente novos na cidade, os quais, naturalmente, estão apetrechados com esses equipamentos e não só. Por enquanto isso funciona!, pensou Pedro, evitando assim que o narrador seja tentado a fazer novos comentários, talvez despropositados, talvez não, a respeito dessa expressão, podendo, com isso, ser facilmente acusado de antipatriota. (MELO, 2008, p. 13)

Nota-se, pelo fragmento do texto, a ironia funcionando como forma de se opor ao sistema. O narrador vai contra o discurso daqueles, que assim como o personagem, contentam-se com o funcionamento provisório das inovações. A voz sugere que essas novidades, proporcionadas pela globalização, não foram levadas por um sistema aberto e inclusivo, mas por um processo neoliberal e mal administrado. Tal prática possibilita a riqueza de uma pequena camada da população e alarga as diferenças de classes. Assim,

a economia do país se mantém em uma subserviência, aproximando-se da ideia de “nova colonização”.

A história se divide em nove partes, referentes aos oito andares e o terraço do prédio no qual o escritório de Soares está localizado. O conto se inicia com a voz do narrador fazendo os seguintes questionamentos: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano? É tão grande como a sua capacidade de adaptação? E, afinal, a adaptação – o que é exatamente?” (MELO, 2008, p. 9). Tais indagações são feitas para apresentar Pedro Sanga e fazer o leitor refletir sobre a presença desse homem no elevador, uma metáfora da ascensão social de alguns indivíduos em Luanda.

No início do conto, o narrador onisciente revela o mal-estar que atormenta o personagem principal. Esse desconforto é desencadeado pelas exigências do mundo atual, que obrigam o homem a se adaptar “(...) a uma pessoa, a uma instituição, ou a uma situação, quer dizer, a um *status quo* (...)” (MELO, 2008, p. 9). Para Pedro, adaptar-se é o mesmo que ser domesticado, algo que jamais se ajustaria aos seus antigos ideais revolucionários. Entretanto, a voz da narrativa aponta que Sanga se encontra na situação limite, na qual obedecer às exigências do mercado parece ser a única alternativa. O personagem é obrigado a trocar uma parcela de sua dignidade pela aparente promessa de segurança.

Pedro pode ser visualizado pela ótica freudiana do *Mal-estar na civilização*, na qual as imposições desta (do grupo) não se encaixam às nossas exigências de “um plano de vida que nos torne felizes” (p.31). O personagem está inserido em um mundo globalizado, no qual “as relações prioritárias entre as pessoas vão sendo substituídas por relações prioritárias com o mercado (...)” (KEHL, 2009, p. 487). Nessa escala de prioridades, a felicidade se torna um imperativo, uma obrigação a qualquer custo, ultrapassando tudo e todos, como revela Joel Birman (2010).

Buscar a felicidade, nos tempos em que ter é mais importante que ser, torna essa procura algo incansável e passível de mudança a cada soar dos sinos do mercado. Ter bens materiais, corpo bonito e saudável, posição profissional privilegiada, entre outras infinitas posses, tornam até mesmo as relações humanas cada vez mais líquidas<sup>1</sup>. Nessa conjuntura, ninguém está satisfeito e seguro no lugar que ocupa; tudo pode se desfazer de modo imprevisível. Por isso, nota-se a incansável busca pela felicidade ou pelo prolongamento dela.

---

<sup>1</sup> BAUMAN (2006) chama de “líquidas” as relações nos tempos atuais, pela fragilidade e inconstância delas.

Mas como abordar a felicidade em um espaço onde a esperança parece se perder a cada passo dado pela sociedade? Isso é o se deseja observar no conto “O elevador”, de João Melo, no qual são mostradas faces de uma Angola profundamente misturada e imersa em várias contradições e problemas, revelando seu caráter híbrido e irônico.

O protagonista, como ex-combatente na luta contra o colonialismo, alimentado por ideais socialistas de igualdade, parece resistente ao fato de ter que se enquadrar na atual conjuntura social. Todavia, mostra-se consciente em relação à força das mudanças do mundo e sua própria esposa o alerta sobre a importância de acompanhá-las, como se pode observar através da voz do narrador:

Domesticado é o que ele nunca fora, em toda sua vida. Nem domesticado, nem acomodado, nem ajustado, nem modelado (...). Um homem é um homem, um bicho é um bicho!, repetia ele, quando a mulher o aconselhava a tentar adaptar-se aos novos tempos, a ser mais flexível, enfim, a acomodar-se, como toda a gente que tem filhos para criar, como eles. (MELO, 2008, p. 10)

Antes da independência, os dois amigos compartilhavam os mesmos ideais, contudo Soares era o mais radical. O narrador descreve o pensamento militante desse personagem sobre o futuro de Angola, revelando-se uma aparente imagem de felicidade através da realização do socialismo nesse país:

Nessa “Angola do futuro” que Soares projectava, seria criado “um homem novo”, que teria a missão de edificar o socialismo científico, o regime mais avançado da história da humanidade, onde todos os homens são iguais, nem burgueses, nem proletários, nem brancos, nem mulatos e muito menos bailundos” (MELO, 2008, p. 15)

Na projeção utópica de Soares, percebe-se o caráter híbrido e contraditório da estrutura social angolana. Para o amigo de Pedro, Angola só alcançaria um estado pleno de satisfação, se seus elementos diversificados fossem homogeneizados ou igualados. Entretanto, no discurso pela igualdade, Soares se trai, ao revelar seu ódio pelos bailundos (representantes de um estado de origem ovimbundo).

O narrador antecipa a ironia encontrada nas opiniões socialistas de Soares, que misturava “de forma desconexa, mas convicta, uma retórica marxista absolutamente vulgar, mal colada a cuspe, com violentos sentimentos raciais e tribais (...)” (MELO, 2008, p. 15). O pensamento de Soares abriu espaço para que o não dito pudesse ativar avaliações sobre o discurso desse personagem. Isso nos permite captar, no texto, o traço

irônico que, em termos semânticos, oscila “entre a percepção simultânea do dito e do não dito.” (HUTCHEON, 2000, p. 66). Essa passagem confirma o caráter da ironia como oposição (HUTCHEON, 2000), pois ela questiona de modo contestador o pensamento e os hábitos dominantes.

Birman (2010) explica que, com a queda do socialismo, o projeto de felicidade deixou de ser perseguido como um bem comum a todos e passou a ser buscado individualmente. Isso proporcionou o surgimento de uma sociedade narcísica, característica da contemporaneidade. Nesse projeto, só as classes médias e as elites se incluem, portanto Pedro Sanga e Soares Manuel, representantes dessas classes, devem estar obrigatoriamente inseridos em tal plano, queiram ou não. O conto mostra que Pedro se sentia ainda desconfortável, por ter que se enquadrar nos padrões do mercado.

Contudo, Soares, o antigo radical, realizava isso com maestria, o que é lamentável na visão de Sanga, que faz a seguinte reflexão sobre o amigo: “(...) como é que se transformou assim num novo rico nojento?” (MELO, 2008, p. 17). Soares Manuel conquistou ascensão social aproveitando as oportunidades e se adaptando às situações. Assim, ele deixou de ser guerrilheiro; com a queda do socialismo, aceitou o cargo de ministro (enriquecendo de modo questionável). Atingiu o ápice, quando se tornou um grande empresário, “um dos primeiros capitalistas autóctones angolanos” (MELO, 2008, p. 20).

A palavra “autóctone”, nesse caso, levanta mais uma interpretação sobre o caráter duvidoso de Soares Manuel João, que carrega contradição até mesmo no próprio nome. O sentido original dessa palavra (referente àquele que pertence originariamente a um determinado território) é reformulado e passível de discussão no texto de João Melo. Quando os contos desse autor falam sobre a formação da sociedade angola, problematizam o caráter híbrido dessa.

Aqui, o termo em questão teve seu significado distanciado do pertencimento à terra e aproximado da adesão a um *status quo*, ou seja, ao capitalismo. Isso se caracteriza como mais uma estratégia textual de ironizar a sociedade e o desenvolvimento contraditório de sua capital, pois “Luanda, em sua multiplicidade é, também, e talvez mesmo pelas contradições que a percorrem, a imagem símbolo de Angola.” (MACÊDO, 2008, p. 13).

Uma forte metáfora do caráter híbrido e problemático de Luanda é a presença da mulher jovem que acompanha Pedro no elevador, com pele em tom “preto esbranquiçado”, *conlant* de leopardo, cabelos falsos e saltos muito altos. Ela pode ser

comparada à cidade, devido às contradições em sua aparência. Assim como a imagem da mulher, a capital angolana também apresenta sua face caótica e incongruente. A presença da jovem e as reflexões do personagem, sobre a vida dele naquela cidade, são as causas do mal-estar que ele experimenta.

A única imagem que parece feliz para Pedro Sanga, por fazê-lo sorrir, refere-se ao passado de guerrilheiro. Período no qual seu amigo Soares era mais conhecido como Funje com Pão, “tempo em que os dois combatiam de armas na mão contra o colonialismo português (...)” (MELO, 2008, p. 15). Os velhos tempos podem ser destacados como um momento de felicidade para o personagem.

No passado, Sanga parecia se conhecer e reconhecer os outros através dos mesmos ideais. Ao se envolver com as lembranças de guerrilheiro, dentro do elevador, o semblante do protagonista fica mais leve, porque “as lembranças, quando são amenas, têm esse poder relaxante (suavizador, tranquilizador, como quiserdes...) que torna naturalmente as nossas visões menos dramáticas e apocalípticas...”(MELO, 2008, p. 14).

Quando chega ao último andar, o personagem reflexivo, com a ajuda do narrador onisciente, revela o motivo de sua visita a Soares. O amigo queria que o protagonista, secretário geral do ministério, participasse de um esquema de tráfico de influência. O objetivo era fazer com que Pedro persuadisse o novo ministro a comprar equipamentos da empresa de Funje com Pão. O amigo ofereceu dez por cento do valor da negociação e, ainda relutante, mas sem ver alternativa, Pedro propôs trinta por cento, e os dois fecharam o negócio por vinte.

Nesse momento, Sanga chega ao limite do seu mal-estar, fora tomado por um sentimento de culpa, que segundo Freud (1930) é “(...) o preço que pagamos por nosso avanço em termos de civilização” (p. 42). Invertem-se, definitivamente, os valores do personagem, a paixão revolucionária se torna paixão pelo consumo. O caráter do protagonista é extremamente questionável, o narrador nos deixa pistas sobre isso. A hesitação em participar do negócio ilegal pode ser apenas uma desculpa para que Sanga não assuma claramente a sua obediência às exigências do mundo neoliberal.

Em uma visita que Soares fez a Pedro, o autêntico capitalista celebra a posição do escritório de sua empresa: <<“Com vista para a Marginal, MEU! Um espetáculo! Quando aceitares a minha proposta vai lá ter comigo”>> (MELO, 2008, p. 13). Após ter aceitado a proposta, lá estava Sanga, no topo do edifício, no terraço, onde Soares Manuel esbanjava toda sua felicidade em poder mostrar ao amigo a que ponto chegara.

Seu projeto estava cumprido, ele era dono de várias empresas e seu escritório estava no topo, com Luanda aos seus pés:

Do terraço, avistava-se inteiramente, como já Funje com Pão tinha dito a Pedro Sanga, a Avenida Marginal, em toda sua majestade, e, à frente, a Ilha de Luanda. Do lado esquerdo, podia divisar-se a Cidade Alta e a Maiga e, continuando a dar volta, os primeiros edifícios da Sagrada Família e da Avenida dos Combatentes, até a vista alcançar, por fim, o morro do miramar caindo perigosamente sobre o porto. (MELO, 2008, p. 26)

Depois de fechar negócio com Funje com Pão, Pedro Sanga deixa um rastro duvidoso de seu comportamento, quando chega ao topo do prédio e observa a vista da híbrida e contraditória cidade de Luanda. Nesse momento, seu mal-estar se transforma em náusea, que resulta em vômito. Mais uma vez, abre-se espaço para ironia, que deixa o leitor entre duas possibilidades: através desse ato, Sanga exterioriza seu sentimento de culpa ou seu protesto de revolta diante da sociedade a qual pertence?

Segundo Houtcheon (2000), a ironia possui arestas avaliadoras, provocando diferentes respostas emocionais daqueles que a captam ou não, assim como dos que são vítimas dela. A cena irônica aqui observada deixa arestas que podem desencadear várias interpretações. O personagem principal se sentiu culpado por participar do crime, mas não voltou atrás, isso pode revelar sua adequação aos novos tempos e seu caráter duvidoso; demonstrando, inconscientemente, a postura de falsa vítima. Por outro lado, ele talvez tenha consciência de ter causado e sofrido prejuízo, pela infração que cometeu. Dessa forma, sendo um homem mais velho dentro do novo sistema, o asco se estabelece como sua única forma de protesto contra ele mesmo e o atual contexto social.

## **2.2- Imagens raras e contraditórias da felicidade**

*(...) la hibridacion no es sinónimo de fusion sin contradicciones (...)*  
(CANCLINI, 2009, p. 2)

No conto “O elevador”, observa-se uma Angola de rostos, pensamentos, histórias e práticas misturadas. Isso comprova a frase de Canclini, citada acima, que revela a impossibilidade de uma estrutura híbrida, sem que haja contradições. São os contrastes e problemas, nas diversas esferas da sociedade, que desencadeiam as facetas

da ironia no texto de João Melo. Na escrita do autor, as misturas suscitam o caráter multifacetado do irônico, pela subversão do pensamento, da composição textual, da escolha de palavras e do modo de narrar, que o autor provoca o leitor e chama a atenção deste para a reflexão sobre o mundo.

O conto destaca a desconfiança nas relações humanas e o total ceticismo sobre a integridade do caráter dos homens. Isso torna a captação da felicidade uma tarefa que exige atenta observação. Entretanto, é possível perceber de que modo a busca pela felicidade faz parte da trajetória das personagens. De modo nada óbvio, Pedro Sanga revela felicidade quando se volta ao passado, aos momentos em que se entregava aos ideais socialistas. Era possível pensar no futuro glorioso de Angola.

Em contrapartida, com os processos de globalização<sup>2</sup> se instalando desordenadamente no país, as mudanças de valores sociais e políticos foram inevitáveis. Isso contribuiu para que se estabelecessem mais elementos híbridos e contraditórios naquela sociedade. Essas alterações no sistema social são explicadas pelo narrador como parte da “arqueologia” de Luanda. Elas abriram caminhos para novas práticas políticas e corruptíveis:

(...) se o narrador não quiser ser acusado de naïfe, tem de explicar que os factos que tanto perturbam Pedro Sanga, ainda hoje, dentro do elevador onde ele se encontra, constituem tão-somente uma espécie de arqueologia do que estava para suceder a partir dos anos 90, na nossa terra bem amada, quando o socialismo esquemático foi implacavelmente substituído pelo capitalismo mafioso (...). (MELO, 2008, p.18)

No passado, muitos que lutavam pela independência do país estavam preocupados com a revolução e sonhavam com a felicidade compartilhada. Outros buscavam esse bem individualmente, eram movidos pelas ofertas de prosperidade, através do acúmulo de riquezas por fontes obscuras. Para alcançar esses bens, o amigo de Sanga teve que se converter “às maravilhas do capitalismo”, como diz o narrador. A voz da narrativa ataca essa mudança de mentalidade de Soares, criticando a fugacidade de valores. Essa crítica se estende a todos aqueles radicais que se intitularam revolucionários, mas mudaram de teoria sem pudor algum:

---

<sup>2</sup> Peter Burke (p. 103) chama o processo de globalização todas as mudanças tecnológicas e econômicas que ocorrem ao redor do mundo.



Se observarmos bem, todos os dias nos deparamos com uma quantidade considerável de radicais que, na prática, renega as suas próprias teses ou então – o que constitui o outro lado da moeda – passa a defender com mesmo radicalismo teses diametralmente opostas. (MELO, 2008, p. 17)

Por não entender a felicidade como momentos, mas como um bem a ser conquistado, o protagonista se envolve em uma rede de frustrações, observada por ele mesmo como um trajeto humilhante. Nesse contexto, a felicidade atende ao jogo mercadológico, no qual o vitorioso é aquele que alcança os bens materiais necessários para se ter uma vida plena e cheia de prazeres. Ao tentar corresponder a essa obrigação, o personagem se vê como falho e incapaz de se encaixar em tal meio, instalando-se nele o mal-estar.

Dentro de um meio tão rico em diferenças e problemas, as imagens da felicidade são raras e irônicas. Na obra do autor, a ironia presente pode ser caracterizada como marca de um discurso que beira o ceticismo. Por meio dessa falta de credibilidade nas pessoas e no sistema, a ironia se revela como uma forma de contrariar o tempo presente; pois este é devastador, incômodo e constrangedor. Destacam-se, no texto, as imagens raras e contraditórias de Luanda, em meio ao caos. Dentro desse contexto, a felicidade se reveste nas pedras dos ricos edifícios e no poder aquisitivo dos poucos que podem comprá-la.

Ao mesmo tempo, a pobreza reina em outros pontos, que apenas ficaram com o sonho de redenção através de um socialismo que não floresceu. Diante desse quadro, o leitor fica entre duas possibilidades. Por um lado, o texto, com suas críticas às hibridações nas práticas políticas e econômicas, pode indicar o rompimento do contista com a esperança. Por outro lado, a narrativa se manifesta como uma forma, encontrada pelo autor, para suscitar novas posturas. Essas são questões que tornam a leitura dos textos de João Melo ainda mais desafiadora ao leitor.

### 3- IRÔNICAS HERANÇAS DOS FILHOS DE UM ESTADO HÍBRIDO

#### 3.1- Faces híbridas e mentes confusas

“O homem que nasceu para sofrer” apresenta a história de um cidadão angolano, de meia idade, em meio a conflitos gerados por dificuldades financeiras e pelo seu total despreparo para lidar com tais problemas. Desse modo, José Carlos Lucas já estava próximo dos quarenta, entretanto não construíra algo que lhe garantisse segurança para o futuro. O início da história apresenta o homem em sua situação limite, a partir da qual o narrador revela uma série de falhas cometidas pelo próprio personagem, que se deixa levar pela desconcertante dinâmica de um sistema incerto e excludente.

O personagem do conto está inserido em tal sistema, no qual a incerteza é uma constante e alcançar o topo da pirâmide social é seu atual dever. Essa exigência põe José Carlos Lucas numa situação limite de frustração. Ele é declaradamente um homem insatisfeito com o mundo ao seu redor, nem sua própria aparência escapa da autocrítica:

Tenho quarenta anos e toda gente me pergunta quando é que faço sessenta. Nem se quer sou mulato, mas tenho uma cor parda, tipo papel de embrulho. Além de acinzentados, os meus cabelos são ralos e frágeis, como penas de galinha velha. Os meus olhos parecem estar sempre escondidos no fundo destas espessas olheiras. Mas, sobretudo, o que eu sou mesmo é um azarado!... Por mais que tente, nada dá certo comigo!... (MELO, 2008, p. 75)

Pela autodescrição do personagem, nota-se que a caracterização tanto física quanto psicológica desse é de extrema fragilidade e indefinição. Ele é, sem dúvidas, um homem negro; porém seu tom de pele “de papel de embrulho” o faz se sentir indefinido dentro de sua possível “identificação” racial. Por apresentar uma configuração indefinida e aparentemente débil, a ironia se destaca na descrição do personagem. Ele se protege através de sua voz, colocando-se à margem, antes que o narrador ou o leitor o faça.

O trecho observado se relaciona à faceta autoprotetora da ironia (HUTCHEON, 2000, p. 80-81). Esse aspecto do irônico se destaca como um meio de defesa, através do qual a autodepreciação é usada para apresentar um ponto de vista. Por meio desta característica, a ironia é entendida por uns como um método insinuante; para outros, é vista como uma forma arrogante e defensiva. Através da autodepreciação, o personagem

defende o ponto de vista da narrativa, aberta às diversidades, revelando que a pele classificada “negra” pode apresentar diversos tons que fogem a uma definição determinada.

Diferente da descrição de José Carlos Lucas, o narrador se atém à caracterização bem detalhada sobre Maria de Lurdes, motivação das alegrias e dos riscos vividos pelo homem acinzentado no decorrer da história. No texto, a questão do hibridismo voltado à etnia é amplamente direcionada a essa personagem, por quem José Carlos se apaixona. Maria é uma angolana, nascida em Cabinda. Entretanto, é filha de um cabo-verdiano com uma congoleza. O narrador inicia sua descrição, desestabilizando o leitor a respeito da ligação entre nacionalidade e características físicas fixas correspondentes a tal. O pai de Maria era filho de portugueses nascido em Cabo Verde, sendo um sinal da diversidade nesse país, mostrando que cabo-verdianos são aqueles que nascem em Cabo Verde, sejam negros, mulatos, brancos etc.

Segundo o narrador, a personagem é mulata, por isso infere-se que sua mãe era uma negra congoleza. Ao destacar a mistura que gerou Maria de Lurdes, o texto aponta mais um desvio de pensamento para um lugar comum, pois o narrador sugere que o fato de a personagem ter sangue português e congolês não implica, necessariamente, que ela tenha tais culturas enraizadas. Conforme afirma o narrador, seus laços com Portugal e Congo são remotos:

Nascida em Cabinda, filha de pai cabo-verdiano e mãe congoleza, possui ainda remotos laços que a ligam, pelo lado paterno, à região das Beiras (...) e outros, mais remotos, para não dizer remotíssimos (...), pelo lado materno, na região dos Grandes Lagos, entre o Uganda, o Ruanda e o Burundi.” (MELO, 2008, p 79)

A distância que Maria possui em relação às origens de seus pais reforça a hibridez na formação dessa personagem. Ela foi fruto de uma mistura, de um encontro, que gerou um ser com uma nova configuração não só física como também cultural, por ter maior parte de sua formação em Angola, não só naqueles outros países. Ainda, na descrição da personagem, o narrador questiona a negação de tal hibridismo. Desse modo, usando os fios da ironia, ele abre a discussão sobre a importância de falar sobre as misturas étnicas e culturais na literatura:

(...) É verdade que os defensores da autenticidade (angolana, tutsi, lusitana ou qualquer outra) não gostam muito dessas misturas, mas o que se há de fazer, se os escritores e outros seres marginais teimam em

lembrar que elas existem e, inclusive, são muito mais numerosas do que supõe a vã ilusão tradicionalista? (MELO, 2008, p. 79)

Nesse trecho, nota-se que o narrador apresenta o discurso de autor, usando a ironia como autoproteção. A voz se posiciona como um ser marginal, para revelar seu ponto de vista a favor da abertura de mentalidades. Com estratégia irônica, o narrador/autor declara a inegável existência das hibridações culturais no mundo atual.

Usando o mesmo termo que White (1973), Linda Hutcheon (2000, p. 26) afirma que a ironia é naturalmente “transideológica”, pois ela pode atender a variados posicionamentos políticos, defendendo ou contrariando os mais diferentes interesses. Considerando esse caráter da ironia, observa-se que nesse, como em muitos outros contos de Melo, ela mostra seu aspecto didático. Através de ataques contra determinados vícios, erros e problemas, a narrativa conduz o leitor à percepção de tais desconsertos pelo viés irônico. No conto em questão, o narrador desvela pensamentos suspeitos a respeito das questões étnicas e das práticas políticas e sociais por meio da ironia.

### **3.2- O Estado híbrido e suas práticas irônicas**

As igrejas não são a única forma de organizações híbridas. Governos também foram descritos nestes termos (...) (BURKE, 2003, p. 29).

João Melo, ao abordar o tema do socialismo em Angola, mostra a transição da luta armada, em comunidade, para a luta diária, individual. Como ocorre com o protagonista do conto “O elevador”, o protagonista de “O homem que nasceu para sofrer” também padece com tal mudança. Entretanto, o sofrimento do personagem, sugerido pelo próprio título do conto, é mais agravante, pois José Carlos Lucas não fazia parte das classes média ou alta, como o personagem da outra estória. Por esse motivo, com o fim do socialismo no país, José se tornou mais um excluído entre tantos homens no mundo, que vivem em situação de pobreza:

(...) mais de 60% de habitantes do nosso planeta (...) sobrevivem com um dólar diário [se desses, como cruelmente ensina o chamado senso

comum, não reza a história, por que há de rezar a literatura?], qualquer estatística minimamente isenta demonstraria que a maior parte da humanidade que tem a pretensão de ter alcançado a felicidade já desistiu de lutar e de sofrer (...) (MELO, 2008, p. 77)

O conto, ao relatar as desventuras de José Carlos Lucas, apresenta as modificações das práticas políticas e econômicas de Angola como Estado/Nação. Percebem-se, nitidamente, resquícios da mentalidade do sistema colonial e do socialista na formação do neoliberal. Trata-se, portanto, de um sistema híbrido, em algumas práticas políticas, sociais e culturais. Tal configuração, exposta pelo texto, destaca as ironias que permeiam essas práticas.

O personagem principal mergulha em uma rede de desencontros ao longo de sua vida. O narrador irônico, de forma cética, aponta caminhos que levam à percepção do caráter de estagnação de José Carlos, um homem que se deixa levar pelas forças externas, sem nunca se posicionar como sujeito de sua própria história. Infere-se que tal personagem se configura como a personificação da vulnerabilidade. Essa caracterização de José se aproxima do retrato econômico, político e social de Angola.

O homem havia engolido pedras de diamante que conseguira trabalhando nas Lundas, em Angola. Ele pretendia portá-las em seu aparelho gastrointestinal até chegar a terras lusitanas. Todavia, dentro de um avião da TAAG, a caminho de Portugal, o personagem é acometido por um desarranjo intestinal que o faz ver desaparecer, pelo sistema de esgoto da aeronave, seu lote de diamantes:

José Carlos Lucas olha novamente para as mãos, ainda sujas de merda. Volta a espreitar para baixo, mas a sanita está limpinha, tal como, supõe ele, a fabricou um operário qualquer, que jamais poderia adivinhar que precisamente aquele exemplar seria, um dia, testemunha de um drama terrível (...) (MELO, 2008, p. 93)

No passado, José perdera a chance de se tornar general, como muitos de seus amigos da juventude; pois dormira demasiadamente, perdendo o horário combinado pelo grupo do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) para adentrar na floresta do Mayombe, nos anos de 1970. Muitos que estiveram à frente da luta pela independência, sustentando ideais socialistas, ocupavam, no presente, os cargos de poder nas forças armadas. Entretanto, José, tomado pelo sono, privou-se de uma possível ascensão social:

Em maio de 1974, mais ou menos um mês depois do 25 de Abril, tinha tudo acertado com um grupo de amigos para se juntar ao MPLA, no Mayombe, mas (não pediram fatos inverossímeis?) acordou tarde e acabou por não ir, perdendo, talvez, a oportunidade de ser hoje mais um general, como todos os seus amigos. (MELO, 2008, p. 82)

Desse modo, estabelece-se uma forte crítica sobre aqueles que participaram das lutas pela independência de Angola na época referida. Inicialmente, o objetivo do principal grupo nacionalista, o MPLA, era libertar o país do regime de Salazar e fazer florescer uma Angola socialista, baseando seu sistema político, social e econômico no modelo marxismo-leninismo. Não obstante, após 1975 (ano da independência de Angola), os métodos usados pelas autoridades apresentavam contornos do autoritarismo colonial, monopolizando a política e reprimindo qualquer movimento contrário ao governo.

Conforme tais parâmetros, o poder estava nas mãos dos militares, aqueles que conquistaram posições de prestígio na sociedade, como todos os amigos de José Carlos. Esse desencontro do personagem revela a ironia de eventos (MUECKE, 1995), pois consiste em uma inversão ocorrida no tempo: a involuntária escolha (dormir) o fez perder a “grande oportunidade” de sua vida. Por sua vez, a oportunidade imperdível também se caracteriza como uma grande ironia observável (MUECKE, 1995), ou seja, não-intencional; pois muitos daqueles que abraçaram tal oportunidade, tornaram-se os agentes da repressão no país.

Nesse aspecto, o sistema que deveria se basear na intervenção do Estado, em busca da quebra de desigualdades, converteu o lema do igualitarismo em um modo de oprimir o povo e alargar ainda mais as diferenças, subvertendo as práticas socialistas com a violência da prática colonial. De acordo com Nelson Pestana, cientista político angolano, a disputa interna pelo poder gerou uma grande guerra civil, afastando ainda mais o povo do projeto de nação pacífica e igualitária:

A proclamação da independência de Angola (1975) foi feita num clima de crise e de instalação da ordem nacional num contexto de disputa armada do poder, tendo por isto o país sido rapidamente mergulhado numa guerra civil que já germinava entre os movimentos de libertação durante a guerra anti-colonial. (PESTANA, 2004, p.6)

Na mesma época, período de partido único e estatização econômica, José Carlos recusou o convite de um primo para trabalhar nas recentes estatais. Iniciou a carreira de funcionário público, mas logo abandonou o cargo, porque a visão revolucionária considerava tais funcionários “pequeno-burgueses contra-revolucionários” (MELO,

2008, p.82). Entretanto, o passo seguinte de José destaca, ironicamente, sua postura auto-traidora (MUECKE, 1995, p.109), causando conflito entre a falsa imagem que o personagem projeta sobre si e aquela que ele mesmo induz o leitor a imaginar.

José não queria ser visto como um “contra-revolucionário”, parecendo ser um inflamado nacionalista; Todavia “(...) começou então a dar aulas numa escola primária, onde se manteve até aos anos 90, tendo tido, pelo menos, a vantagem de não ter ido à guerra. Como nunca foi de fazer ondas, não se queixou.” (MELO, 2008, p. 83).

O período de fé no partido único começou a abrir espaço, ainda tímido, para críticas ao sistema vigente, já que os “intelectuais, dentro do movimento nacionalista, não possuíam autonomia para livre expressão de seu pensamento crítico sobre o governo” (PESTANA, 2004, p. 11). Nessas alturas, o poder socialista angolano estava cada vez mais próximo do capitalismo.

No início dos anos 1990, o personagem decide “começar a cuidar da vida” (MELO, 2008, p. 83). Nesse período, a configuração política e econômica passou por mudanças em Angola. O país adota o multipartidarismo e a economia de mercado. José Carlos Lucas aproveita o impulso neoliberal, aceitando o convite de um primo para estagiar em uma petrolífera americana que acabara de abrir. Inicialmente, a entrada da petrolífera soa como elemento de avanço para o país, porque diziam que esta iria “começar a angolanizar paulatinamente o seu quadro de pessoal.” (MELO, 2008, p. 82).

Nesse momento, José Carlos se envereda na perigosa e paradoxal<sup>3</sup> ideia em voga na mentalidade capitalista. Ele queria ser feliz, esse pensamento torna-se uma exigência e, para cumpri-la, ele precisava atender aos interesses do mercado. Antes ele não havia vislumbrado a possibilidade de alcançar a felicidade; mas diante das novas promessas mercadológicas isso seria viável. Entretanto, o personagem não percebe que está pisando em um terreno movediço, de práticas híbridas mal executadas, no qual a insegurança e a corrupção reinam.

A vida parecia conspirar para que José Carlos Lucas alcançasse algum sucesso. Contudo, o narrador revela verdades que o personagem ainda não descobrira. A mulher que, finalmente, conhecera não era o que ele pensava. Ela se servia dele apenas para sair de uma vida miserável e dar um pai para o filho que esperava (José imaginava ser dele o filho, mas era de um francês).

O período de esperança durou pouco, José não obtivera êxito como estagiário, sendo dispensado pela companhia. Ele estagiava na petrolífera americana, esperando

---

<sup>3</sup> Lipovetsky (2010) chama de paradoxal a ideia de felicidade baseada no hiperconsumo.

ocupar o cargo de chefe do armazém geral. Recorrendo à ironia, o narrador inicia o episódio da demissão do angolano com a expressão: “Contando, ninguém acredita”, para denunciar a exclusão dos filhos da terra em cargos que oferecessem maior projeção social e financeira:

Contando, ninguém acredita: Contra todas as previsões e garantias, a direção da petrolífera decidira dar por findo o estágio de José Carlos Lucas e dispensá-lo, por falta de aptidões para o lugar. O relatório final foi categórico: apesar de algumas indicações favoráveis demonstradas no início, o candidato acabou por revelar uma total inadequação às funções para as quais estava a ser treinado, dentro da perspectiva de angolização dos quadros da companhia, pelo que não se pode, lamentavelmente, recomendar a sua admissão, tomando desde já o signatário a liberdade de sugerir, a fim de impedir a criação de vazios na cadeia hierárquica da empresa, que o atual chefe do armazém Geral seja mantido no seu lugar, até a contratação de um quadro nacional realmente capaz de substituí-lo. (MELO, 2008, p. 88)

José era um estagiário promissor; porém, por motivos obscuros, foi desligado da empresa. Segundo o próprio chefe do armazém, um português, ainda não existia angolano capacitado para substituí-lo na função. Deve-se ressaltar que o mesmo português havia, até então, renovado contrato por três vezes consecutivas

A concepção de globalização e de um processo natural e pacífico de hibridação cultural é contestada pelas situações trazidas à luz por João Melo. Os conflitos étnicos e culturais, em África, apontam fortes questões sociais e econômicas, que por serem inconciliáveis, são mascaradas pela ideia apenas de choque civilizatório. Há, claramente, diferenças de classes que se estabelecem nessa dinâmica de encontros de culturas, como revela o conto de João Melo:

Não é a primeira vez que um trabalhador promissor se revela, posteriormente, um autêntico capadócio, sendo legítimo, portanto, que as empresas, sejam elas americanas, angolanas ou japonesas, se queiram ver livres desses pesos-mortos, independentemente, também, da respectiva nacionalidade (...). Apreciando-se esta situação concreta mais de perto, pode concluir-se, inclusive, que a dispensa de José Carlos Lucas não significou uma ruptura da política da companhia petrolífera em questão de começar a recrutar mais quadros angolanos, pois a sugestão do responsável do estágio a que o mesmo foi submetido foi perfeitamente clara: o atual chefe do Armazém Geral, um português de Freixo-de-Espada-à-Cinta (...) seria mantido no lugar apenas até o recrutamento de um angolano realmente capacitado para substituí-lo. (MELO, 2008, p. 89)



Encontrando-se em um momento crítico, sem emprego e abandonado pela mãe de seu suposto filho (ela partira para Portugal), José Carlos precisava enriquecer rapidamente. Por isso decide se arriscar na “imensidão fantástica das Lundas, no nordeste de Angola, região onde floresce um dos mais extraordinários garimpos de diamantes do nosso planeta (...)” (MELO, 2008, p. 91). O plano quase perfeito de José era passar seis meses no garimpo, despistando a fiscalização e tomando posse de alguns diamantes. Assim, ele teria o suficiente para recomeçar sua vida com Maria de Lurdes, em Portugal.

O conto apresenta mais uma vez a mistura nas práticas políticas e sociais, ao mostrar que o país em processo de desenvolvimento capitalista, nos anos 1990, ainda permitia uma realidade trabalhista que beirava a exploração do período colonial: o garimpo nas minas de diamante. Observa-se a sujeição dos da terra a trabalhos braçais, voltados para a exportação da cobiçada matéria prima. As condições de violência e maus tratos são uma constante no garimpo.

A narrativa mostra o personagem como uma espécie de alvo voluntário das incongruências geradas pelos sistemas de poder ao longo da história. O conto traz à tona as denúncias sobre os problemas e contrastes sociais que fazem o angolano ser visto como parte de uma terra de valiosíssimos recursos naturais, como o petróleo e o diamante. Porém, ao mesmo tempo, ele é designado como membro de um povo “ignorante localizado a sul do Equador e que se está a matar por meio século (...)” (MELO, 2008, p. 77)

Logo no momento de guinada do personagem, o desencanto mostra sua temida face. O final do texto retoma o início, estratégia narrativa própria do conto, no qual José procura desesperadamente os diamantes que engoliu. O início de pós-independência, em Angola, representou um período curto de euforia e esperança de um futuro melhor. Da mesma maneira, as pedras perdidas por José, depois de seu desarranjo intestinal, caracterizam-se, no texto, como a materialização de uma felicidade fugaz, conforme se observa na fala do personagem: “Olha, Maria de Lurdes, olha para onde foi a nossa felicidade! Espalhada no espaço, misturada com merda, a não sei quantos milhares de quilômetros de altura!...” (MELO, 2008, p.76).

Ao chegar a Portugal, o personagem se vê sem os diamantes, sem notícias sobre Maria de Lurdes e sem qualquer possibilidade de retornar a Angola. Ele se lança, sem ter dúvidas, da ponte para o rio Tejo. Desistindo de lutar e de sofrer, põe fim na própria vida. Como componente de uma imensa parcela humana, José Carlos não foge à

estatística apontada pelo narrador do conto. A história revela a fragilidade e o despreparo de grande parte da população angolana para lidar com a crueldade que um Estado híbrido e suas práticas mal orquestradas oferecem a um filho tão desorientado como José Carlos Lucas.

A leitura do conto obriga o leitor a buscar os fatos históricos e refletir sobre a influência que a hibridação das práticas políticas, sociais e culturais exercem no Estado angolano. Pela trajetória do personagem José Carlos Lucas, nota-se o ceticismo do autor quanto ao sistema econômico e político atual. Entretanto, observa-se a sensibilidade deste diante das desigualdades vividas pelos filhos de uma pátria sem autonomia, insegura e deflorada inúmeras vezes por agentes externos e internos.

## 4- VESTÍGIOS SHAKESPEARIANOS NA REINVENÇÃO DA HISTÓRIA ANGOLANA

### 4.1- O intertexto como pretexto

(...) África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios de africanistas. O nosso continente é o resultado de diversidades e de mestiçagens. Quando falamos de mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos ‘pura’. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. E se nos mestiçamos, significa que alguém mais, do outro lado, recebeu algo que era nosso. (COUTO, 2005, p.60).

O conto “Shakespeare ataca de novo” apresenta dois jovens angolanos, Luvualu Francisco Helena e Inês Faria, que se apaixonam e, assim como na peça de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, sofrem com a desaprovação de suas famílias em relação a tal união. Semelhantes aos personagens de Shakespeare, Luvualu e Inês são de “linhagens” distintas, essa é a causa da reprovação das famílias de ambos em relação ao namoro. A estória do enlace direciona as atenções à irônica formação da sociedade e da cultura de Angola.

As misturas, os conflitos étnicos e sociais estão presentes na temática desse conto. Este é construído a partir da intertextualidade e da multiplicidade de personagens e espaços, dando ênfase à ironia pela ambiguidade e pelo conflito na estória e, até mesmo, na construção textual. Através da observação desses aspectos, deseja-se captar os vestígios da história angolana impressos na construção ficcional do conto “Shakespeare ataca de novo”.

As palavras do escritor moçambicano Mia Couto, citadas acima, reivindicam um olhar plural, aberto e de caráter provisório sobre o continente africano. Observar provisoriamente sugere a necessidade de estar atento a algo que não é e jamais será compreendido em sua totalidade, pois de quantas “áfricas” (histórias, culturas, etnias) é formado tal continente? O olhar de Mia Couto é o resultado de um constante repensar sobre a África e a necessidade de dar uma nova semântica a sua história. Essa urgência se origina a partir dos anos 1930, fomentada pelos estudos da Escola dos Annales. No capítulo introdutório de *A escrita da história: novas perspectivas*, Peter Burke afirma

que tal contribuição estabeleceu o rompimento com a historiografia tradicional do século XIX.

Essa mudança de mentalidade exigia a presença da interdisciplinaridade e da problematização da historiografia. No artigo “Histórias de além-mar”, presente na obra organizada por Burke, Henk Wesseling diz que, desde o surgimento da nova história social e econômica (1920-1930), o desenvolvimento da história africana é o campo que mais apresenta vivacidade, dinamismo e inovação na área da historiografia. Conforme afirma Wesseling, a escassez das fontes e a falta de materiais escritos encorajaram os estudiosos a buscarem técnicas e métodos novos, ou seja, outros meios de recorrer ao passado.

Deseja-se, através do conto “Shakespeare ataca de novo”, discutir a presença da História no texto ficcional de João Melo. De acordo com Hutcheon (1988), o pensamento pós-moderno considera tanto a ficção quanto a história construções linguísticas que apresentam a narrativa como forma, sem transparência de linguagem ou de estrutura. Ambas são espaços abertos à intertextualidade, desvelam os textos do passado com propriedade e complexidade textual. Esses são os princípios da metaficção historiográfica, pois a ficção pós-moderna evita a conclusão ou a limitação do passado. Ela o conduz ao presente, através da contextualização dos fatos sucedidos.

O escritor angolano Zetho Cunha Gonçalves <sup>4</sup> ressalta que na poesia e na ficção angolanas atuais há uma forte presença da história produzida e vivenciada no país. A fusão entre ficção e história é, para esse autor, um processo que melhor caracteriza a produção literária em Angola, essa particularidade é encontrada na obra de João Melo.

De acordo com as palavras de Linda Hutcheon (1988, p.164), se uma obra literária fosse considerada original, seu leitor não captaria o sentido desta. Um texto só adquire sentido e prestígio por ser parte de discursos preexistentes. O conto “Shakespeare ataca de novo” se inicia com o narrador confessando sua não originalidade a respeito do tema que irá apresentar. Isso revela a presença da intertextualidade na composição, como se observa no seguinte trecho:

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, então, 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

---

<sup>4</sup> Disponível em <[http://setorlitafrica.lettras.ufjf.br/mulemba/download/opinioao\\_8\\_4.pdf](http://setorlitafrica.lettras.ufjf.br/mulemba/download/opinioao_8_4.pdf)>

trama que se repete desde os primórdios da humanidade ainda poderá surpreender alguém... Entretanto, e pensando bem, eu é que me estou a sentir incomodado, pois acho que já utilizei este recurso em qualquer parte (...). (MELO, 2008, p. 117).

Ao antecipar que irá se apropriar de um discurso anterior, o narrador sinaliza sua estratégia irônica. Isso ocorre porque a arte pós-moderna, segundo Hutcheon, toma os textos do passado literário e histórico para que seus vestígios sejam reconhecidos através dos limites do discurso. Dessa forma, a paródia se estabelece como uma repetição do passado, mas se distancia criticamente deste, estabelecendo uma distinção entre ele e o presente, a partir da semelhança que eles possuem.

A tal “incômoda sensação” expressa pelo narrador está no fato de o conto em questão levar ao contexto angolano *Romeu e Julieta*, uma obra mundialmente conhecida e revisitada inúmeras vezes na história da literatura universal. O narrador afirma que sua pretensão, ao relembrar a tragédia romântica de Shakespeare, é mostrar como a humanidade conserva, em alguns casos, preconceitos que a acompanham desde tempos remotos. A voz da narrativa ressalta que muitas sociedades teimam em chamar seus preconceitos de tradição, sem qualquer espaço para a contextualização de suas práticas de acordo com o passar do tempo:

Aliás, o que é uma tradição senão a forma, seja ela uma prática, um rito ou um tabu, de que se reveste uma determinada situação social? Na verdade, as tradições dos diversos povos só podem ser comparadas se devidamente contextualizadas, em função do estágio de desenvolvimento de cada um deles, assim como do tipo de sociedade então existente. (MELO, 2008, p.118).

Nos séculos XVI e XVII, os acordos políticos e culturais prezavam a estabilização da ordem pública tradicional e a segurança das pessoas e dos patrimônios, fazendo com que o poder bélico da nobreza não perdesse sua moderação. Isso se estabelecia para que tal poder não caísse em guerras particulares. Nota-se, através desses preceitos, o caráter didático da peça de Shakespeare; pois os Capuleto e os Montéquio, como detentores do poder em Verona, mantiveram contendas entre si, alimentando a rebeldia e os desejos de liberdade de seus familiares e subordinados. Isso mostra que a “a tragédia (...) cumpre a regra clássica da catarse teatral, ou seja, punir o vício e exaltar a virtude” (VIANNA, 2009, p. 2).

Semelhante à estória de Romeu e Julieta, os personagens Inês Faria e Luvualu Francisco Helena vivenciam “um amor socialmente condenado” (MELO, 2008, p. 119). Entretanto, a diferença se estabelece no momento em que é revelada ao leitor a inadequação do advérbio “socialmente”. Trata-se de uma generalização, pois tal reprovação ocorre apenas no

seio familiar de ambos. Nesse sentido, a desaprovação se distancia da tragédia de Shakespeare, na qual o drama familiar desencadeia uma guerra.

Percebe-se, no conto, a paródia provando seu caráter político e histórico, através do distanciamento crítico em relação ao passado. O narrador de Melo afirma que o conto também possui sua função pedagógica, herança das tradições africanas. Entretanto, no decorrer da estória, a voz indica ao leitor a necessidade de reformular tal pedagogia, tomando como obsoletos alguns aspectos da moralidade nas tradições humanas. Nota-se que o intertexto, o clássico de Shakespeare, é usado como pretexto para problematizar questões ainda não resolvidas no presente.

#### 4.2- O mosaico angolano

Romeu Montéquio e Julieta Capuleto eram impossibilitados de se casar pelo fato de suas famílias estarem, há gerações, envolvidas em uma guerra particular. Esse conflito era movido pelo ódio generalizado e inflamado com o passar dos tempos. No conto de João Melo, o narrador adverte que o amor vivido por Inês Faria e Luvualu Francisco Helena era condenado por razões semelhantes, por um “segmento bastante limitado” da sociedade: a família. Entretanto, em se tratando de África, mais especificamente de Angola, os motivos dessa restrição se baseavam nas diferenças étnico-culturais entre os apaixonados.

Os grupos étnicos, segundo a teoria de Barth (1998), são comunidades que compartilham os mesmos traços biológicos e culturais, cada categoria possui um campo de comunicação e interação. Assim é feito o reconhecimento entre membros do mesmo segmento e a diferenciação desses em relação aos membros de grupos distintos. Vale ressaltar que, para Barth, os mesmos traços, que diferenciam uma categoria étnica de outra, não são imutáveis ou atemporais, eles podem sofrer mudanças ou até mesmo perder significações com o passar do tempo.

Luvualu era um *bakongo*, grupo etnolinguístico angolano que ocupa Cabinda e a margem esquerda do rio Congo. Na formação étnica do personagem não havia, ao menos aparentemente, qualquer sinal de mistura. Entretanto, Inês era fruto do encontro entre um *boer* (descendente de colonos europeus na África) com uma mulher *tchokué*, grupo étnico de origem Lunda<sup>5</sup>. Trata-se, portanto, de um segmento híbrido, um

<sup>5</sup> Lundas e tchokwes constituíam um único povo, possuem a mesma origem. Todavia, os Lundas permaneceram no mesmo território e os tchokwes converteram-se em um grupo de intenso deslocamento, percorrendo todo o a Angola a partir do século XVI. Tal mobilidade se desencadeia pelo fato de serem caçadores e comerciantes à procura de marfim, borracha etc.

processo de mestiçagem no qual duas configurações humanas, de etnias distintas, unem-se e originam uma nova caracterização, como descreve o narrador:

O resultado dessa ligação – que só espanta quem não conhece a natureza humana em todos os seus complexos e ambivalentes meandros- foi autenticamente espetacular: Inês era uma mulher belíssima, de um moreno a tender para o caramelo, mas não muito carregado, tinha uns olhos inusitados, que ora pareciam castanhos, ora esverdeados, fruto de todas as misturas que nela se tinham encontrado (...). (MELO, 2008, p. 120).

Curiosamente, a voz da narrativa faz a descrição física de Inês apenas. Isso é um possível sinal da ironia abrindo espaço para algumas avaliações a respeito dessa passagem do texto. O trecho sugere a urgência de explicitar a presença do mulato como uma das faces que constituem Angola. No fragmento destacado, nota-se a função reforçadora (HUTCHEON, 2000, p. 77), utilizada para destacar algo, sendo enfática e precisa naquilo que deseja sinalizar. Assim, a questão dos mulatos angolanos é enfatizada e de problematizada. Não obstante, nas páginas seguintes, o narrador revela que não só os mulatos, mas também outros grupos de misturas menos óbvias (negros de etnias mistas), sofrem com conflitos de identidade étnica:

É verdade que muitos dos mulatos angolanos, principalmente os nascidos no litoral, são tentados a reduzir o conceito de angolanidade à sua própria realidade de indivíduos destribalizados, fruto de misturas óbvias, relutando em reconhecer, assim, que pode haver outros homens e mulheres que se identifiquem, ao mesmo tempo, como membros de um grupo mais restrito e também como angolanos. Mas essa não é uma especificidade exclusiva desses mulatos, pois os pretos que nasceram e viveram nessa área e que passaram por uma experiência similar possuem a mesma ideologia. Como os primeiros, estes também foram fruto de misturas, embora menos óbvias ou, mais adequadamente, menos visíveis a olho nu (...). (MELO, 2008, p. 124).

Conforme afirma Canclini<sup>6</sup>, a sedimentação das identidades é um traço marcante e próprio das conexões oferecidas e estabelecidas pelo mundo pós-moderno. De acordo com o narrador, a família de Inês era do interior, onde, segundo a tradição, ainda há alguma consciência étnico-cultural. Entretanto, a voz revela que vivendo na atual Angola, modernizada, urbanizada, essa família passou pelo processo de hibridização, misturando seu substrato étnico ao de outras culturas:

<sup>6</sup> “Em um mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitárias organizadas em conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran em medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales.” (CANCLINI, 2009, p. vii).

(...) desconfio muito daqueles que, nas cidades, se arvoram em grandes defensores da cultura tradicional como única base (digo bem: única) da identidade, pois essa cultura, que tem um substrato étnico, perde-o ou pelo menos transforma-o necessariamente, quando em contacto com as demais culturas presentes no mundo urbano. (MELO, 2008, p. 125).

Através do trecho destacado, observa-se o caráter distanciador (HUTCHEON, 2000, P.79) da ironia que, como já mencionado, insinua uma perspectiva diferente sobre determinado ponto de vista. Logo, revela-se uma nova visão a respeito da configuração étnica e cultural angolana. Esse discurso propõe que todos os olhares se desnudem das certezas pré-estabelecidas sobre as origens étnicas na Angola atual. Deve-se compreender que é inevitável a interpenetração de culturas, quando essas são postas em um mesmo espaço. Uma vez realizada essa fusão, não há meios de desfazê-la, voltando ao substrato étnico de cada uma. Não há como voltar ao marco inicial; depois do encontro, há espaço, somente, para o surgimento do novo.

#### **4.3- Traços da história na face da ficção**

Um tipo de discurso literário híbrido, diretamente concebido na escrita, seduzido pelo enraizamento na memória das tradições e profundamente aberto à inscrição dos abalos da História, fez a sua aparição, impondo-se como um gênero amado pelos autores africanos de língua portuguesa: o conto literário africano. (AFONSO, 2004, p. 98).

Uma forma de narrativa privilegiada em África, assim Maria Fernanda Afonso afirma ser a projeção do conto no continente. Como gênero aberto à escrita da história, ele revela as impressões e os impactos desta na sociedade através da ficção. O conto “Shakespeare ataca de novo” imprime facetas tanto da história da literatura universal quanto da sociedade angolana. Ao mencionar a peça de Shakespeare, o conto traz para a discussão questões políticas, sociais e culturais atuais sobre o país, mas também faz com que o leitor reflita sobre até que ponto essas questões se atualizaram ou se perpetuaram no mundo desde que o clássico inglês foi escrito. O conto de João Melo sugere uma semelhança, com certo distanciamento, dos personagens Romeu e Julieta.

As divergências entre as famílias dos apaixonados Luvualu e Inês são ressaltadas, trazendo à tona a história sobre a formação cultural e étnica de Angola. Ao explicar a genealogia de Inês Faria, o narrador insere o leitor no contexto histórico,



apresentando a trajetória de dois grupos étnicos: os *boers* e os *tchokués*. O primeiro grupo, ao qual pertencia o pai de Inês, era representado por descendentes de colonos calvinistas, de origem francesa, alemã e, principalmente, holandesa. Migraram, primeiramente, para a África do Sul, desde 1652, devido à perseguição religiosa sofrida em outros países. Os *boers* eram fortes na agricultura e nos transportes, também desenvolveram uma língua própria, o *afrikaans*.

Como diz o narrador, “pouca gente sabe, mas, em tempos que já lá vão, os *boers* andaram pelas Lundas (...)” (MELO, 2008, p. 120). Entre os séculos XVIII e XX, alguns grupos de *boers* se fixaram no sul de Angola; porém, muitos se retiraram do país após a independência. Foi nas Lundas que o pai de Inês encontrou uma filha da terra, uma representante do grupo *tchokué*. O grupo era parte do Reino das Lundas, entretanto se emancipou deste, estabelecendo um reino com língua e costumes próprios. A família de Luvualu contestava a existência de mulatos naquela região. Não obstante, o conto subverte tal afirmativa, advinda de ideias fixas e fechadas que negam a inevitável hibridização na atual sociedade angolana:

Será que, ao proclamar a inexistência de um dos elementos do problema, (...) pretendia, no fundo, anulá-lo automaticamente? Se assim for, isso prova que a psicanálise tem os seus buracos, pois a verdade é que, e tal como na Lunda há muito tempo que há mulatos, a Inês existia realmente (...). (MELO, 2008, p. 123).

O amado de Inês, Luvualu Francisco Helena, era um *bakongo*, grupo que fazia parte do território conhecido como “Reino do Congo”, no período colonial. O narrador chama atenção para o nome de Luvualu, cujo sobrenome nome, Helena, caracteriza um aspecto peculiar de sua etnia. Entre os *bakongos*, os filhos recebem o primeiro nome da mãe como último nome. O sistema familiar nesse grupo etnolinguístico se baseia na prevalência da matriarca. Dentro desse princípio matrilinear, quem desempenha o papel de pai é o tio materno.

Antes da independência de Angola (1975), os *bakongos* não se diferenciavam muito dos outros angolanos, como explica o narrador. Falavam português e a sua língua local, o *kigongo*. Suas características físicas eram um dos pontos que os identificavam como parte do grupo étnico, pois possuíam pele mais escura (fator ressaltado pelo narrador como não determinante ou de grande importância). O essencial a ser salientado sobre esse grupo é que mesmo com suas pequenas diferenças, eles eram identificados como angolanos pelos demais.

A partir de 1961, o povo *bakongo* começou a se deslocar, devido à repressão colonial contra a rebelião da UPA<sup>7</sup>. Vários representantes dessa origem se refugiaram na República Democrática do Congo e no Zaire. Depois da independência, quando muitos retornaram a Angola, levaram com eles características e práticas que provocaram o questionamento sobre a tão prezada autenticidade angolana:

Depois da independência, porém, começaram a chegar ao país enormes vagas de indivíduos provenientes do Congo e do então Zaire, mas eram tão diferentes que muita gente começou a questionar se muitos deles eram mesmo angolanos.

Em primeiro lugar, muitos deles eram de um preto claro, meio esbranquiçado. Isso devia-se ao uso, vulgarizado pelo menos no Zaire, de um creme destinado a clarear a pele (...). O outro problema era a língua, pois a maioria não se sabia expressar em português, mas também não recorria ao kikongo: comunicava-se em francês e sobretudo em Lingala, uma língua desconhecida até então pelos angolanos (parece que se trata de um crioulo criado no Zaire). (MELO, 2008, p. 126-127).

O conto, ao trazer o contexto histórico dos *bakongos* em Angola, desencadeia a ironia como reflexão sobre as práticas e pensamentos preconceituosos absorvidos pela sociedade. Isso porque a família de Inês Faria usava a transformação dos *bakongos* refugiados para justificar seu preconceito contra tal grupo, pois já não eram mais considerados angolanos, eram “regressados”, “zairenses”, “lingalas”. A narrativa apropria-se da ironia como meio de contestar pensamentos dominantes, usando-a como oposição (HUTCHEON, 2000, p. 83). O narrador contesta tal mentalidade generalizada, subvertendo o juízo sobre os *bakongos* exilados, através de uma experiência baseada no convívio com esses:

A verdade é que eu conheço muitas dessas pessoas regressadas do Congo e do Zaire, onde estavam exiladas, e (...) não tenho naturalmente a mínima dúvida de que se trata de angolanos. Alguns deles, inclusive, que, quando chegaram, não sabiam praticamente uma palavra de português, hoje, além de dominarem com perfeição essa língua – alguns deles tornaram-se até extraordinários poetas! -, estão perfeitamente integrados neste vasto mosaico que é o nosso país. (MELO, 2008, p. 129).

A situação, o lugar e o tempo nos quais se dá o encontro dos personagens desatualizam qualquer tipo de guerra ou conflito gerado por questões étnicas. Eles se conhecem no Lubango, no sul de Angola, aonde foram cursar o ensino superior.

<sup>7</sup> União das Populações de Angola. (HODGES, 2001, p. 42).

Portanto, diferente de *Romeu e Julieta*, Inês e Luvualu não eram adolescentes, eram dois jovens adultos bem informados e, provavelmente, distanciados de qualquer sentimento de ódio tribal. A escolha da cidade de Lubango sinaliza essa abertura dos personagens a novas perspectivas. O narrador situa o leitor a respeito das circunstâncias históricas de Lubango, que desde o século XIX vem sofrendo uma série de processos de hibridação:

Originariamente, a região era habitada pelos chamados mumuïlas, pertencentes ao grupo nhaneca-humbi. No século XIX, fixaram-se ali os primeiros brancos, na sua maioria originários da Madeira, em Portugal, aos quais é de acrescentar os boers (...). Hoje, por exemplo, há brancos na cidade do Lubango e em toda a região que estão tão integrados que mal falam o português, mas, ao invés, dominam perfeitamente a língua local, o nhaneca. Entretanto, no século XX, assistiu-se a um movimento migratório de ovimbundos, idos principalmente do Huambo, e, como resultado disso, a administração é praticamente dominada por funcionários originários desse grupo étnico-cultural. Finalmente, nos últimos anos, e tendo-se transformado numa cidade estudantil, o Lubango começou a acolher jovens vindos de outras regiões do país, inclusive da capital.

A minha tese é que, não só devido às suas características físicas, mas sobretudo humanas, o Lubango é aquilo a que se pode chamar uma cidade aberta (...). (MELO, 2008, p. 122).

Logo, o trágico final de *Romeu e Julieta* não cabe ao atual contexto desses jovens que se apaixonam em tempo, lugar e situação tão diversos, mesmo havendo a desaprovação familiar. Devido ao fato de ambos terem esclarecimento sobre suas posições no mundo em que vivem, pouco se importaram com as opiniões familiares. Por essa razão, deram continuidade ao enlace, sem nenhum tipo de objeção. O narrador afirma que os dois “borrifaram-se” para suas respectivas famílias, esse ato se destaca como uma forma irônica de desestruturar os antigos preconceitos.

Observa-se que tanto Inês quanto Luvualu, através da escrita ficcional, funcionam como pontos de partida para uma viagem por alguns aspectos da história angolana. Suas identidades são contextualizadas de acordo com o tempo no qual ambos se inserem, desestabilizando qualquer ideia sólida ou predeterminada. Desse modo, o conto oferece ao leitor o “benefício da dúvida” (HUTCHEON, 1988, p. 81), apresentando características de metaficção historiográfica.

Tanto os discursos da história da literatura quanto os da história da formação da sociedade angolana são formas narrativas enriquecedoras usadas por Melo na ficção. Na obra desse autor, o próprio discurso historiográfico se permite ser questionado e repensado dentro de um contexto estabelecido. É provada a possibilidade de abrir um

diálogo híbrido e irônico com o cânone, a obra de Shakespeare. Portanto, são notados vestígios shakespearianos na reinvenção da história angolana através da escrita ficcional de João Melo.

## 5- “ABEL E CAIM”: DO SAGRADO PARA TERRAS HÍBRIDAS

### 5.1- Ecos das escrituras nas linhas contemporâneas

A época, o meio social, o micromundo – o da família, dos amigos e conhecidos, dos colegas – que vê o homem crescer e viver, sempre possui seus enunciados que servem de norma, dão o tom; são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apóiam e às quais se referem, que são citadas, imitadas, servem de inspiração. (BAKHTIN, 1997, p. 314)

A Bíblia Sagrada, pensada como uma obra aberta, oferece múltiplas possibilidades de interpretações e reflexões sobre seus personagens. Muitos escritores da pós-modernidade usam esse tipo de intertextualidade para revisitar obras do passado e problematizá-las em novos contextos. Como já visto em Hutcheon (1991), esses textos ficcionais são considerados paródias pós-modernas e funcionam como forma irônica de romper com o passado. Isso ocorre porque, de modo ambíguo, essas histórias afirmam, através da imitação, o vínculo com o passado. Torna-se evidente, então, o diálogo entre textos de gêneros, épocas e lugares distintos.

Já, segundo a teoria de Bakhtin (1997), a respeito de todo enunciado se formar a partir de enunciados anteriores, podemos considerar a escrita literária como profundamente mesclada ou híbrida. Na escrita de João Melo, essa característica é patente, como se observa no conto “Abel e Caim”. O narrador inicia a história dando seu parecer a respeito da estratégia de usar textos passados, como os textos bíblicos, na ficção pós-moderna. Dessa forma, ele apresenta uma visão irônica sobre tal estratégia, levantando uma discussão subversiva sobre o próprio fazer literário:

(...) Como se sabe, a Bíblia é uma obra-prima da ficção universal e, por conseguinte, é perfeitamente natural que autores de todas as épocas e lugares, surgidos depois da aparição desse livro no mercado, caiam na herética tentação de, irresponsavelmente, imitar os seus apócrifos autores, dando a esse ignóbil procedimento designações pomposas, mas profundamente hipócritas, tais como intertextualidade e outras do mesmo tipo. (MELO, 2008, p. 151)

O conto apresenta a história de dois homens angolanos, os amigos Miguel Ximuto e Adalberto Chicolomuenho. Diferentes dos personagens bíblicos, os amigos são considerados irmãos pelos laços afetivos e históricos que os unem. Entretanto, o

fato de pertencerem ao mesmo espaço, não garante a solidez dessa amizade. Por motivos ideológicos, políticos e étnicos esses homens se separam na juventude, seguindo caminhos opostos.

Tomando uma abordagem sociocultural do termo etnia, assim como Barth, Hall (2006) concebe etnia como características culturais que um povo compartilha, conforme costumes, tradições, língua, religião etc. Por esse motivo, muitos se enganam com a tentação oferecida pelo termo de unificar povos pertencentes a um mesmo espaço. Valendo-se da irônica diferença entre os iguais, o conto revela a etnia de cada um dos personagens. Adalberto é considerado etnicamente puro, por ser filho de pai e mãe ovimbundos, grupo étnico que ocupa o território angolano.

Por outro lado, Miguel é filho de pai catetense e mãe biena; é, portanto, fruto da mistura entre kimbundu e ovimbundo. O texto desestrutura o reconhecimento comum e simplório de mestiçagem apenas entre negros e brancos. Torna-se discutível, mais uma vez, a questão de pureza étnica na união entre pessoas com características físicas semelhantes, como revela o narrador ao ressaltar sua preferência por personagens híbridos:

(...) revelo sem qualquer espécie de pudor a minha preferência por personagens resultantes de encontros e cruzamentos espúrios, que se recusam a permanecer apegados aos lugares onde as suas raízes foram pela primeira vez lançadas ao chão, mas, antes pelo contrário, as espalham pela terra angolana inteira, disseminando assim o profícuo sonho de uma angolanidade aberta e dinâmica, para a infelicidade geral dos que acreditam na existência de uma suposta <<psicologia étnica>> e numa identidade baseada no sangue e não na cultura. (MELO, 2008, p. 153)

O narrador, como observador da experiência dos personagens, posiciona-se de forma contrária à ideologia daqueles que se separam pela marca da diferença étnica. Adalberto e Miguel, foram guiados por opiniões separatistas advindas de divergências tribais reforçadas, em tempos de luta contra o domínio colonial, pelas diferenças existentes entre compatriotas. Os amigos caíram na armadilha da cisão étnica e, por esse motivo, tornaram-se inimigos, compraram uma guerra que repercutiria durante anos.

O narrador, fazendo uma comparação com a estória bíblica, com a qual o conto dialoga, mostra a dimensão da tragédia ocorrida entre os amigos/irmãos em relação à ocorrida entre Caim e Abel. Neste fratricídio, a disputa ocorreu entre dois irmãos. Não obstante, naquele, ocorrido em tempos mais atuais, o mundo assistiu a “angolanos

matando angolanos, tal como na parábola bíblica que insistiu, explicitamente, em assumir o título desta estória, mas numa escala muito mais massiva e sangrenta.” (MELO, 2008, p.160)

Diferente do contexto bíblico, o bem e o mal, na narrativa, são considerados elementos opostos que se unem ao mesmo tempo, no mesmo ser. Isso gera o que Muecke (1995, p. 26) chama de “Dupla Ironia”, que não nos permite identificar qual dos dois lados tem a razão absoluta. A visão maniqueísta desenvolvida pelo texto bíblico é desfeita pelo distanciamento crítico que a paródia propõe. A narrativa não pretende impor uma moral através da oposição do caráter de um personagem em detrimento ao de outro. A voz irônica do narrador sugere uma reflexão sobre a mistura de “boas” e “más” atitudes na composição do caráter de um indivíduo:

Hipocrisia por hipocrisia, esclareço, no entanto, que o meu plano é recusar-me até o fim a identificar qual das duas personagens principais desta estória deverá atender pelo santo (alegadamente) nome de Abel e qual delas deverá ser inapelavelmente execrada com o ignominioso rótulo de Caim. Oxalá, portanto, consiga eu resistir aos terríveis encantos da simplificação e do maniqueísmo, não deixando jamais de ter presente, como diz o outro, quem quer que ele seja, que entre o preto e o branco, afinal, existem várias tonalidades de cinzento. (MELO, 2008, p. 157)

Através da observação do conto, fica claro que o texto não propõe uma única possibilidade sobre a verdade. A própria narrativa sugere que lancemos um olhar questionador sobre aquilo que pode ser considerado verdade absoluta, seja no texto bíblico, seja no texto histórico. O narrador dá indícios de suas suspeitas sobre a veracidade nas estórias bíblicas, no seguinte trecho: “Como católico batizado, crismado e comungado, não só acredito na existência de Abel e Caim, mas em todas as descrições e relatos contidos na Bíblia Sagrada, verdadeiros ou não” (MELO, 2008, p.159).

Valendo-se da ironia como oposição, para subverter a mentalidade dominante e o senso comum, a voz da narrativa dá ao leitor a possibilidade de duvidar. Assim o texto corrobora as palavras de Hutcheon (1991, p. 165), cuja teoria afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo (...), esse é o paradoxo pós-moderno.”. Desse modo, Melo capta os ecos do discurso legitimado pela tradição como sagrado. Assim, a voz da narrativa levanta reflexões a respeito das ironias desencadeadas pelas questões sobre “a verdade” em tempos nos quais valores, atitudes e pontos de vista são múltiplos e intercambiáveis.

## 5.2- O fratricídio e as fraturas do tempo

El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional (...). (CANCLINI, 2009, p. VI)

Conforme a visão de hibridismo defendida por Canclini, enfatizar tal processo, é uma maneira de combater as noções de purismo e autenticidade. O narrador do conto observado pensa a identidade angolana como um processo inacabado, que ultrapassa a questão racial. A formação da identidade nacional se dá de forma muito mais complexa, envolvendo diversas trocas que, constantemente, atualizam a cultura.

A Guerra que aliena e massacra cada vez mais o povo, levando um grupo ao fratricídio, é ferozmente criticada pela voz do narrador. Segundo essa voz, a tradição bélica rompe toda e qualquer importância entre laços de amizade e perspectivas de evolução humana. Ironicamente o texto apresenta o conflito de ideias, chamando atenção para as contradições da sociedade angolana:

Diga-se, pois, e para recorrer à linguagem popular, que a guerra, seja ela legítima ou ilegítima, é um atraso de vida, expressão que, apesar de muito vulgarizada, talvez não reflita devidamente o cortejo de desgraças e horrores provocados por toda e qualquer guerra, nos tempos hodiernos ou remotos. Mortos, feridos, mutilados, destruição de infra-estruturas, degradação moral, oportunismos de toda a sorte e, sobretudo, separação dos homens e mulheres em barricadas mortalmente antagónicas são alguns exemplos dessas desgraças e horrores. (MELO, 2008, p. 155)

De acordo com o narrador, os verdadeiros semeadores da identidade angolana não são aqueles que se limitam a reluzi-la à questão étnica, mas sim aqueles que se permitem deslocar de forma física ou ideológica para “absorver todas as cores, sons, cheiros, lembranças e fluidos emanados desta terra vasta e generosa (...)” (MELO, 2008, p.153). Não obstante, no lugar de plantar sementes frutíferas, capazes de gerar novos elementos culturais, Adalberto e Miguel aderem à luta armada.



O primeiro, por questões ideológicas e étnicas foi lutar a favor do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola). O segundo, pelos mesmos motivos, enveredou-se na UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Esses grupos armados constituíam os partidos políticos divergentes. Ambos lutavam pela libertação colonial de modo contraditório, pois desejavam realizá-la através do conflito entre os filhos da terra. Assim, era proclamada a diferença entre os iguais.

A ficção pós-moderna abre espaço aos fatos históricos, recriando-os e discutindo as suas incongruências. Ao atuar por meio de outras experiências transformadas em texto (nesse caso a bíblica e a histórica), pode-se notar a interdiscursividade na escrita de Melo. Linda Hutcheon (1988, p. 169-170) chama de interdiscursividade a atuação da escrita através de outras experiências textualizadas. Segundo a teórica, o termo “intertextualidade”, em alguns casos, parece limitado para explicar esse processo que une modos coletivos de discurso dos quais, de acordo com Hutcheon, os pós-modernos se alimentam parodicamente. Essa interdiscursividade reafirma o aspecto híbrido da narrativa do conto. Isso ocorre quando o narrador deixa claro o hibridismo presente na construção da ficção, trazendo a questão histórica das guerras em Angola:

Alguns historiadores (por que que, de repente, pensei em escaravelhos, quando pronunciei a palavra 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 (...). Mais ou menos quatro décadas depois, começou a luta armada de libertação 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 (...). (MELO, 2008, p. 160)

Os personagens centrais da narrativa apresentam características étnicas, comportamentais e culturais ambíguas, conflitantes e complexas, por isso, híbridas. O narrador revela que o reencontro dos ex-amigos só se deu muitos anos mais tarde, depois que ocorreram os acordos de paz em Angola, as eleições e a abertura da “tímida e contraditória” democracia. Miguel e Adalberto se reencontraram no funeral de um amigo, a morte fez com que suas vidas se cruzassem novamente, mais uma ironia observável, ocasionada por um evento.

A narrativa se despede com os abraços calorosos dado entre os personagens. O narrador encaminha o leitor a fazer suas próprias considerações sobre esse reencontro,

afirmando o caráter inacabado do texto. Desse modo, o conto sugere que a estória contada pelo texto bíblico - revisitada pela narrativa - e a história de Angola devem ser deixadas em aberto, para que haja a oportunidade de reflexão sobre suas diversas possibilidades.

Através da paródia, a narrativa evidencia o contexto histórico da guerra fratricida em Angola. Por meio da presença do passado, da revisitação dos personagens bíblicos Abel e Caim, as relações humanas, em meio à guerra, são problematizadas, expondo o hibridismo e a ironia do texto. As fraturas do tempo sobre Angola e sua sociedade são expostas pela narrativa, que desvela os prejuízos de uma guerra entre irmãos em uma proporção alarmante e devastadora. O conto mostra que, no meio desse tipo de guerra, não há vencedores, apenas perda de tempo, de vidas e de esperanças.

## 6- “NATASHA”: ENTRE O CAOS E A DELÍCIA DA MISTURA

### 6.1- Encontro de corpos no desencontro de vozes

Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. Há muitos outros exemplos a serem descobertos. (HALL, 2006, p. 89)

O conto “Natasha” apresenta um exemplo curioso sobre a necessidade de lidar com várias identidades culturais, pois a personagem principal é uma imigrante Russa que se instala em Angola, formando uma família e uma história nesse lugar. Por razões inicialmente inexplicáveis e questionáveis ela resolve se aventurar em terra desconhecida. A eslava é encontrada, em solo angolano, pelo narrador, que surge como um investigador dentro de tal contexto.

O narrador, conhecedor do espaço, está surpreso, mas não pelo fato de ver uma mulher carregando um *bidon* de água na cabeça, essa era uma prática comum entre as mulheres angolanas. O que o intrigou foi a presença de Natasha, com características físicas tão dessemelhantes as das outras mulheres que a acompanhavam. A naturalidade da eslava, naquele contexto, era tão latente que o narrador a tomou como uma alucinação. Ele imaginou presenciar uma cena cinematográfica, como se estivesse em um filme italiano; entretanto, o cenário era pouco provável.

Natasha se posiciona como um elemento díspar, contrastando com as outras mulheres do lugar. A imagem da eslava desempenhando uma prática comum às mulheres angolanas desequilibra a visão uniforme que se pode ter sobre os habitantes daquele espaço. Isso faz com que o aspecto irônico do conto se revele a partir da descrição que o narrador faz da personagem. Desse modo, o olhar do leitor é direcionado para a diversidade étnica, muitas vezes não compreendida ou aceita em Angola.

O conto levanta questões étnicas e culturais sobre a sociedade angolana no que diz respeito à relação inter-racial, a visão do imigrante europeu em África e a do africano na Europa. O narrador, por meio de relatos, busca os diversos ângulos da verdadeira estória de Natasha. Assim, o leitor é convidado a ter uma visão ampliada

sobre a estória contada, apresentando não apenas uma, mas três versões: a do narrador/personagem, a de Natasha e a de Adão.

Essas vozes tentam, desde o início da narrativa, buscar motivos que justifiquem a união de Natasha com Adão e a permanência da escrava dentro de situações caóticas em um país africano. Natasha Pugatchova, quando ainda estudante na Europa, conhece o angolano Adão Kipungo José. Ele, também estudante universitário, vivera na União Soviética desde seus onze anos de idade. Entre dilemas e contrastes culturais e raciais, Adão e Natasha se aproximam.

O encontro sexual é dado pelos personagens como o principal elo que mantém tal relação, logo a temática do sexo se estabelece no discurso de ambos. Eles tentam explicar seus pontos de vista sobre o que os fez permanecer juntos e se fixarem em Angola. Entretanto, ao relatar o encontro de corpos que gerou a relação amorosa, nota-se o desencontro entre as vozes de Natasha e Adão, mediado pela voz de um narrador com pretensões jornalísticas.

Adão, por sua vez, estava inserido no cenário europeu, adaptado aos costumes e práticas, mas distanciado do convívio social pelo forte preconceito racial dentro de tal cultura. Natasha surge como uma válvula de escape, através da qual ele poderia descarregar a suas aflições de forma tão oportuna. Logo, a narrativa aponta o lado dúbio da visão do exótico: Natasha, metaforicamente, desbravava novas terras, ao ter contato com Adão, ou era ele quem se deixava intencionalmente se desbravar, para afirmar o papel estereotipado que ela esperava dele, apoiando-se no “mito sexual – a procura da carne branca – veiculado por consciências alienadas”, conforme postula Frantz Fanon<sup>8</sup>?

Essa situação entre os personagens pode ser identificada como ironia provisória (HUTCHEON, 2000, p. 81). Citando Thomas Mann, Hutcheon afirma que essa manifestação irônica olha para os dois lados, estabelece um jogo secreto e sem responsabilidade, entretanto, benevolente em relação a ambos. Não se importa em tomar uma decisão. Dessa forma, o conto propõe o questionamento sobre as verdadeiras intenções de cada personagem. Não se pode, nem se quer definir quem enganou e quem foi enganado. Ao mesmo tempo em que Natasha usava as potencialidades sexuais de Adão a seu favor, ele se sabia usado e retribuía tal atitude.

---

<sup>8</sup> Fanon (2008, p. 82), em *Pele negra máscaras brancas*, discute os conflitos psicológicos que podem ocorrer em um relacionamento no qual um homem negro, alienado sobre sua condição, pode estabelecer com uma mulher branca.

A voz do angolano revela o caráter irônico e dúbio das intenções dele e da escrava, quando ele mesmo conta as atitudes dela e os pensamentos dele nos momentos íntimos: “Ai, que coisa preta!, dizia ela, utilizando uma expressão que eu sempre achei meio racista, mas há momentos em que determinados pruridos não têm qualquer sentido...” (MELO, 2008, p.45).

O narrador, inicialmente, culpa Adão pelas desventuras vividas por Natasha em Angola, professando a seguinte indignação: “mais um angolano que enganou uma filha alheia!...” (MELO, 2008, p. 45). Não obstante, a ironia outra vez mostra seus fios, através dos relatos dos personagens, revelando que cada um possuía seus motivos para permanecer unidos e em solo angolano. Natasha inicia seu relato atribuindo a Adão uma potência sexual extraordinária. A virilidade do africano e seus atributos físicos são postos pela escrava como o principal motivo de sua união com o angolano. O órgão sexual de Adão surge como metáfora do exótico, do território desconhecido a ser explorado:

Ele tem uma coisa preta que me deixa louca, tão diferente de tudo o que eu conhecera e até do que eu esperava, as minhas amigas sempre me tinham dito, parece que os negros têm uma pila inacreditável, temos de experimentar (...) (MELO, p. 42)

A narrativa destaca essa visão exótica do africano, descortinando a violência simbólica<sup>9</sup> presente nesse tipo de caracterização. A voz da personagem avalia o olhar exótico europeu sobre o africano como um reforçador de padrões pré-estabelecidos. Natasha diz que “(...) todos nós avaliamos os outros com base em determinados estereótipos que, não se sabe bem como, são forjados ao longo do tempo (...)” (MELO, 2008, p. 39). De acordo com a personagem, os comentários de suas amigas a respeito da virilidade dos homens africanos contribuíram para tal visão estereotipada.

Todavia, a voz feminina de Natasha desestabiliza outro julgamento de senso comum, dominante e cruel: a sobreposição da potência, virilidade e domínio sexual do homem sobre a mulher. De acordo com Bourdieu (2002), a virilidade como “vir, virtus”, no sentido de honra, virtude, não se dissocia da virilidade física. Isso é esperado da atitude de um homem para ser qualificado como tal. Sim, Adão, metaforicamente era

---

<sup>9</sup> Segundo Pierre Bourdieu (2002, p.6), esse tipo de violência se estabelece por meios simbólicos, como a comunicação ou o conhecimento, reforçando uma lógica de dominação, através de um domínio simbólico conhecido e autorizado tanto pelo dominador quanto pelo dominado. De acordo com o antropólogo francês, essa violência se caracteriza como “suave, insensível e invisível a suas próprias vítimas”.

um guerreiro viril, guardião de “uma lança africana” como órgão sexual. Porém, ele pouco conhecia sobre as táticas da missão a qual foi simbolicamente destinado:

(...) quando conheci Adão, eu já estava pronta a ser surpreendida, se é que isso não é uma contradição... Aliás, eu apercebi-me rapidamente que o estranhamento era mútuo, pois ele era muito pouco imaginativo em termos de, digamos assim, alternativas amorosas, pelo que – posso dizê-lo – eu é que lhe ensinei muitas coisas que hoje fazemos normalmente. (MELO, 2008, p. 39).

A voz de Natasha desautoriza a concepção do homem como o condutor do corpo feminino. Mesmo com toda virilidade latente, emanando poder e força, Adão precisou aprender a se posicionar como parceiro sexual. Foi necessário passar pela experiência, pelos ensinamentos daquela mulher. Mais uma vez a ironia mostra seu lado transgressor, de oposição, indo contra um pensamento dominante. Assim, Natasha assume o papel de domínio sobre o corpo de Adão, confundindo o leitor na definição do conquistado e do conquistador em tal relação.

Ainda por meio do relato das atividades sexuais entre o casal, mais uma questão surge, a complexidade e diversidade do continente africano. A voz de Adão revela que Natasha só conhecia a África como um continente distante, exótico e informe. Em um lampejo de sanidade, dentro do vertiginoso relato dos encontros sexuais que tinha com a eslava, Adão divaga sobre as diversas faces do continente e sobre as peculiaridades de seu país de origem:

(...) desatava a dizer, freneticamente, uma série de coisas que meu domínio da língua russa não abarcava na totalidade, mas entre as quais eu captava claramente a palavra África, África. Ainda pensei dizer-lhe que Angola não é bem África, ou melhor, que Angola é uma outra África, que a África, na verdade, não é uma massa informe e grotesca (...). (MELO, 2008, p. 43).

Adão havia sido mandado pelo MPLA para Rússia aos onze anos para estudar. Por questões políticas, o partido angolano e tal país mantinham acordos que permitiam esse intercâmbio. Mesmo tendo sido criado naquele país, o angolano, como muitos outros que iam para países europeus, não estava livre dos ataques racistas, sendo vítima do ódio e do preconceito. Para contra-atacar tamanha depreciação, Adão passou a resgatar uma memória forjada a respeito de suas origens angolanas, revelando ao narrador/jornalista o seu desconhecimento sobre as mesmas e o quanto elas o ajudavam

na hora de impressionar as mulheres. Essa foi a maneira pela qual ele convenceu Natasha a ir para Angola:

(...) ele disse-me que o pai tinha sido um grande caçador numa província no leste de Angola, cujo nome não fixei com clareza. Na realidade, eu desconhecia completamente o próprio país (...). Confesso que, naquela altura, pensei que tudo isso não passava de gabarolices juvenis, mas quando ele disse que os angolanos, pelo valor de uma grade de cerveja, podiam viajar até Katmandu e outros lugares tão misteriosos como esse, não resisti e comecei-lhe a pedir para me trazer para Angola (...). (MELO, 2008, pp. 48-49)

Logo após esse relato de Natasha, a voz de Adão entra para justificar sua atitude. Segundo ele, as mentiras que contou foram piedosas. A essa altura, o narrador/entrevistador já estava bombardeando o personagem com suas críticas ácidas, quando Adão lhe faz a seguinte pergunta: “(...) queria que eu lhe dissesse que Angola é uma merda? (...)” (MELO, 2008, p. 49). O personagem responde a sua própria pergunta, fazendo uma crítica direta ao poder, em tom irônico de ataque: “(...) Angola não é bem uma merda, vocês, os que mandam, é que a fizeram assim!... (...)” (MELO, 2008, p.49).

Para a russa, o casamento com Adão seria uma grande oportunidade de fugir dos problemas econômicos e sociais pelos quais a União Soviética passava. Com as dificuldades encontradas em seu país, a eslava passou a desconfiar do socialismo, achando que encontraria melhores condições em Angola. Por sua vez, Adão desejava voltar para a terra dele e se vingar das humilhações sofridas por ele na Rússia, tirando a mulher dos eslavos. Para convencê-la, mentiu sobre a sua origem.

Portanto, cada personagem possui interesses que os tornam responsáveis por seus dilemas. Cada lado conta sua versão da verdade, mas a narrativa não nos permite captar qual dos dois personagens possui a razão. Nem mesmo o curioso narrador se habilita a dar um veredicto a respeito das razões que levaram Natasha para Angola. Apesar de tantas especulações, o conto deixa nas mãos do leitor a resposta para o porquê de a eslava permanecer em Angola e de Adão continuar ao lado dela.

## **6.2- Reconhecimento do desconhecido**

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada

do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

Ao fazer considerações sobre a arte de narrar, Walter Benjamin (1994) fala a respeito da contribuição do jornal, da notícia, do texto informativo, para o desaparecimento da narrativa. Segundo o autor, o aspecto extraordinário e miraculoso do ato de narrar é substituído pelo caráter explicativo e objetivo da informação. Para Benjamin, a narrativa foi tomando contornos diferentes com o passar dos tempos, pois antes, com o narrador clássico, ela se baseava na troca de experiências entre este e o ouvinte. Com o surgimento do Romance, o narrador passa a não ser responsável por compartilhar suas próprias experiências.

Ao chegarmos à era da informação, a narrativa toma aspectos jornalísticos, através dos quais são narradas as experiências dos outros. Ao estudar o narrador pós-moderno, Silviano Santiago (2002, p.47) afirma que Benjamin chama atenção para o contraste da beleza que se esvai através das mudanças na arte de narrar com o passar dos séculos. Todavia, isso não deve ser entendido como força negativa e cerceadora da criatividade narrativa, mas sim como ponto de mudança no qual os problemas (a narrativa do romance) são mais visíveis que a beleza (a narrativa clássica).

Pensando em um sentido mais amplo de narrador, Santiago declara que o narrador de hoje, pós-moderno, surge como ainda mais problemático. Ele explica que o interesse desse narrador está no outro, ele olha a sua volta, captando os seres, os fatos, as situações. A ação que narra não se baseia em sua própria existência, mas sim na observação das vidas ao seu redor. Desse modo, a narrativa ganha ares de notícia e o narrador se apossa da máscara de jornalista.

Assim se caracteriza o narrador de João Melo, como pode ser notado pela voz que apresenta o conto “Natasha”: “O presente relato pretende dar conta aos leitores, o mais objetivamente possível (logo sem qualquer espécie de envolvimento emocional) das vicissitudes que a levaram a empreender essa viagem absurda (...)” (MELO, 2008, p.37). Nesse ponto, o próprio narrador expõe seu lado emocional sobre Natasha, quando considera absurda a escolha da escrava de viver em Angola.



Ironicamente, o narrador se trai; pois, de forma intencional, ele se mostra como parte do cenário que descreve. Por fazer parte do quadro angolano, ele conhece todas as mazelas daquele espaço. Falando pelo outro (Natasha e Adão), a voz fala indiretamente por si. Através do encontro entre a eslava e o angolano, a narrativa sugere uma série de discussões a respeito da identidade cultural de estrangeiros em Angola e de angolanos que viveram no exterior e decidiram voltar a viver no país.

Discute-se o desconhecimento dos estrangeiros e dos próprios africanos em relação à África e as diversas contradições e belezas que o relacionamento inter-racial, em questão, pôde aflorar. O caráter híbrido do conto se revela em aspectos variados, a começar pelas trocas culturais entre os personagens e as transformações conflitantes geradas por essas permutas. A voz do narrador ressalta essa hibridação, ao descrever o momento em que avistou Natasha pela primeira vez:

Devo confessar aos leitores, aqui, que, quando conheci Natasha Pugatchova, não acreditei, francamente no que estava a ver. Eram sete horas da manhã (...). Ela caminhava a pé ao lado da Estrada de Catete, na direção do bairro da Terra Nova (...), com um enorme bidon de água na cabeça. (...) Se fosse possível deixar de me sentir pessoalmente envolvido por aquele cenário miserável, (...) eu poderia pensar, simplesmente, que se tratava de um filme italiano do pós-guerra, com a diferença que a tez dos figurantes era claramente mais escura (...) do que o habitual na referida cinematografia... (...). Abri bem os olhos e acompanhei a trajetória daquela jovem completamente branca e loira com toda a pinta de eslava (...). (MELO, 2008, p. 44)

O encontro amoroso, que leva a eslava a deixar seu país, constrói-se a partir do total desconhecimento do outro e da curiosidade sobre o mesmo. Esse interesse pelo outro é gerado não só pelos estereótipos sexuais (o grande caçador africano com sua lança – metáfora para o órgão sexual de Adão), mas também pela ilusão de encontrar uma nova terra: “Ele disse-me que o pai dele tinha sido um grande caçador numa província no leste de Angola, cujo nome não fixei com clareza. Na realidade eu desconhecia completamente o próprio país.” (MELO, 2008, p. 52)

Mas, não era só Natasha quem desconhecia Angola, o próprio Adão pouco sabia sobre as suas origens. Ele já estava, há muito tempo, na União Soviética, fora educado em tal lugar; portanto, além dos traços da cultura angolana, o homem já estava adaptado à vida na Rússia. As tradições das culturas autóctones angolanas ele pouco conhecia,

mas tentava reinventá-las em seu imaginário. Em busca de um passado heróico, Adão tentava explicar a formação de seu povo:

Eu vivi na União Soviética desde os meus onze anos de idade. O Éme mandou-me para lá estudar, pois sou órfão de guerra. Só voltei depois da independência, já com vinte e oito anos. Praticamente, fiz-me homem naquele país. Pode não acreditar, mas não me lembro da minha infância... Dizem que o meu pai era caçador, mas, francamente, não faço a mínima ideia acerca dele!... Ainda hoje, quando me falam nas tradições africanas, eu não deixo de fazer coro – sempre com a maior convicção e veemência possível! -, pois sei perfeitamente que isso me pode ser útil, mas a verdade é que não percebo nada desse assunto. (MELO, 2008, p. 46)

Tem-se, no trecho citado, a fragmentação identitária do sujeito, que de acordo com Stuart Hall (2006, p 46) diz respeito ao caráter inacabado e aberto das identidades na pós-modernidade. No conto, Adão, ao mesmo tempo em que se sabe angolano, desconhece a história e a formação de seu povo. Na configuração do personagem, estão presentes elementos das culturas africanas, mas que se mesclaram às influências europeias (no caso do personagem, tanto portuguesa, quanto eslava). Logo, o hibridismo, na obra de João Melo, mostra que a identidade do sujeito nunca está completamente formada, mas dependerá dos encontros que esse estabelecerá ao longo da vida.

De acordo com Bhabha (1998), a identidade, pensada de forma híbrida, é algo inacabado que constantemente problematizará o acesso do sujeito à totalidade de sua imagem; pois essa será sempre constituída por fragmentos. Prova dessa reconstituição fragmentada da imagem pode ser encontrada na caracterização de Natasha já ambientada às práticas culturais angolanas. Isso é captado pela visão do narrador ainda perplexo: “(...) eu, que não sou eslavo, fiquei mais branco do que a estranha mulher que acabara de dobrar a esquina da Estrada de Catete com a Rua dos Congolezes!” (MELO, 2008, p. 41).

Não se sabe até que ponto a alteridade de Natasha é responsável pela constituição de Adão ou até que ponto o angolano constitui a alteridade da eslava, nota-se a ambiguidade na formação cultural de ambos. A partir de tal duplicidade, Adão tenta ocupar, ao mesmo tempo, o lugar do homem europeu (ao se “vingar” desse, possuindo Natasha) e o lugar do africano, ao levá-la para Angola e inseri-la na vida e nos costumes desse espaço.

Mesmo vivendo por tanto tempo na Europa, o angolano não possuía compromisso com a pontualidade, além disso era dotado de uma extrema inclinação para festejar. Essa característica do personagem chama atenção para visões que direcionam ao lugar comum, quando se deseja definir de forma superficial um grupo, uma comunidade ou uma nação inteira. Segundo Todorov (2009, p.79), todo aquele que faz parte de uma sociedade está sujeito a conceitos e crenças pré-estabelecidas.

No conto, Melo faz uso irônico de tais clichês como forma de crítica ao auto-desconhecimento dos angolanos sobre si. Dessa maneira, desencadeiam-se os preconceitos que muitas vezes se estabelecem através dos estereótipos reforçados pelos próprios da terra. Quando Natasha revela ao narrador/jornalista o descaso de Adão com o tempo, as falas do angolano se enchem desses lugares comuns. Através de uma suposta herança africana, ele justifica tal fraqueza, que segundo ele está no sangue, sendo, portanto, imutável:

– É uma questão de ritmo, querida! Ou melhor, de utilização do ritmo... Nós, africanos, usamos o ritmo de outra maneira. Para já, reservamo-lo para momentos especiais: a festa e o amor. São momentos mágicos, quase sagrados, para os quais temos de reservar todas as nossas energias... Não podemos dar-nos ao luxo de desperdiçar o ritmo em actividades prosaicas!... (MELO, 2008, p. 45)

Nas falas de Adão, percebe-se que certas ideologias dominam tanto uma sociedade a ponto de tomar proporções extremas e atravessar fronteiras. O personagem teve toda a sua vida estudantil na Europa, possuía raros contatos com a cultura angolana, pouco conhecia a respeito desta, mas havia absorvido os clichês da mesma por meio, provavelmente, das estórias que ouviu a respeito. Tomando cultura na acepção de Bosi (1992), já mencionada, como cultivo de práticas vivenciadas por uma comunidade, o conto sinaliza a superficialidade e a imprudência de Adão quanto ao reconhecimento de si como africano, sobretudo, angolano:

Onde é que eu aprendi assim a farrar, se fui para União Soviética ainda criança? Ora, isso é pergunta que se faça a um angolano?!... A Natasha também quis saber isso. Eu respondi-lhe sempre com um lugar-comum (Está no sangue querida!), pois, realmente, há coisas cuja dimensão e profundidade só se podem ser alcançadas por lugares-comuns... (MELO, 2008, p 46)

O conto mostra o reconhecimento do território angolano que os personagens experimentaram, a partir do momento em que passaram a viver naquele lugar. Antes de pisarem em Angola, Natasha e Adão apenas conheciam a cultura do país pelas falas dos outros. Os personagens passaram pelo o que Burke (2003, p. 90) chama de adaptação cultural. Tanto Adão, ao ir para Rússia, quanto Natasha, ao imigrar para Angola, descontextualizaram a cultura um do outro e a recontextualizaram em suas vivências. Ambos tiveram que lidar com as dificuldades e facilidades oferecidas por tal processo.

Dentre as dificuldades enfrentadas nessas trocas, a pobreza foi um ponto em comum. A narrativa levanta sua crítica ao socialismo, quando indica a pobreza como herança deixada pela tentativa socialista tanto na União Soviética quanto em Angola. Porém, neste país africano, o cenário de miséria foi ainda mais intensificado. A ligação política estabelecida entre as duas pátrias não foi suficiente para apagar diferenças tão fortes e cruéis como o racismo contra negros africanos que se refugiavam em solo europeu. Dessa forma, a estória sinaliza que o processo de hibridação cultural não se dá de forma simples, sem complexidade ou conflitos.

Após dezessete anos vivendo na União Soviética, Adão resolve voltar para Angola, levando Natasha com ele. A mulher portava consigo toda a fantasia contada por Adão e reforçada pelos amigos dele sobre a vida próspera que o país desconhecido iria lhe oferecer, com suas praias, o pôr do sol, o petróleo, os diamantes etc. Além disso, Adão havia dito que sua família possuía uma nobre ligação com o Reino da Lunda, que certamente passava a distâncias de seu conhecimento.

Adão precisava mostrar a Natasha que “apesar de (...) ser negro, (...) corria sangue aristocrático (...)” (MELO, 2008, p 50) em suas veias. Esse pensamento do angolano expõe a ideia de inferioridade que Adão lança sobre si, com o uso da locução prepositiva “apesar de”, denotando que o fato de ser negro (característica julgada inferior pelo personagem) não exclui sua posição aristocrática. Conforme analisa Fanon (2008, p. 60), a riqueza, a beleza e a inteligência, na mente do negro, foram-lhe relegadas, fazendo parte apenas do universo dos brancos. Logo, de modo inconsciente, Adão precisa se atribuir um título de nobreza como forma de convencer a eslava a acompanhá-lo.

Todorov (2009) salienta que “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (...) a experiência humana.” (p.77). Desse modo, o conto parte da vivência particular de dois personagens ficcionais para se pensar nas trocas entre culturas. O narrador procura saber a razão pela qual Natasha, mesmo depois de ter

chegado a Angola, presenciado tamanha pobreza e percebido que Adão mentira para ela, permanece ao lado dele. Como se isso não fosse o bastante, ela descobriu e aceitou a bigamia do marido iniciada logo assim que esse chegou a Angola. Realmente, Natasha se submeteu à vida que Adão, incorporando o clichê de homem angolano, ofereceu a ela.

Junto a Adão, a escrava ainda firmou mais um laço com esse homem, gerando filhos dessa mistura. A questão da mistura inter-racial como parte da constituição da sociedade angolana fica nítida, no momento em que narrativa traz à tona a questão da mestiçagem. Esta é entendida aqui como mistura de raças, uma das múltiplas possibilidades de hibridação, de acordo com Canclini (2009). Dessa mescla, nasceram dois angolanos: “um mulatinho com o cabelo do pai!...” e “uma menina, bem escurinha, mas com o cabelo lisinho (...)” (MELO, 2008, p. 55).

O hibridismo, no conto, é também reforçado pela construção polifônica da narrativa. As vozes do narrador/personagem/jornalista e dos personagens principais se cruzam e muitas vezes se confundem no decorrer da estória. No meio dessas falas, encontram-se o caos e a delícia da mistura, das trocas e da renovação que uniões, como a da russa com o angolano, podem gerar em uma cultura. A narrativa nos oferece uma visão panorâmica, quase cinematográfica, sobre os cenários e as caracterizações desses personagens.

Ouvem-se vozes que se misturam em alguns momentos, mas se diferenciam em outros e, até mesmo, silenciam-se. Essas vozes relatam seus prazeres, dores, sonhos e decepções estabelecidos pela conexão entre União Soviética e Angola. O jogo das imagens, reveladas através das palavras, reforçam o caráter de relato do conto, dando à narrativa ficcional características de texto jornalístico, reafirmando, desse modo, o caráter híbrido do próprio fazer literário de Melo.

## 7- “O EFEITO ESTUFA”: SOBRE ANGOLANOS PURAMENTE MISTURADOS

### 7.1- Um homem fora do tempo

É ainda mais difícil unificar a identidade nacional em torno da raça. Em primeiro lugar, porque – contrariamente à crença generalizada – a raça não é uma categoria biológica ou genérica que tenha qualquer validade científica. Há diferentes tipos e variedades, mas eles estão tão largamente dispersos no interior do que chamamos de ‘raças’ quanto entre uma ‘raça’ e outra. (...) A raça é uma categoria discursiva. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) (...). (HALL, 2006, p. 62-63)

“Angola é um país de pretos!”, assim afirma Charles Dupret, personagem central do conto “O efeito estufa”. Charles, como observa o narrador, é um homem angolano de nome “anglo-afrancesado” (MELO, p. 61). Entretanto, o personagem é defensor dos valores autóctones. Dupret busca expressar a pureza de tais valores através de sua profissão. Famoso estilista, reconhecido por suas mirabolantes criações, ele considera suas roupas genuinamente angolanas. Atribui isso à pureza de sua origem, devido ao tom de pele que possui, como afirma o narrador:

Estava totalmente à vontade para brandir a referida sentença contra tudo e contra todos, pois não era um desses pretos suspeitos, meio acastanhados, cujo cabelo, quando cortado bem rente, se torna liso e dócil ao tacto (...). Pelo contrário: ele era um preto genuíno, sem qualquer pigmento a mais ou a menos! Um verdadeiro autóctone angolano! (MELO, 2008, p. 59)

O título do conto faz menção ao efeito estufa, fenômeno ocasionado por uma parte da radiação solar. Os raios são refletidos na superfície da terra e absorvidos por determinados gases presentes na atmosfera, gerando tal fenômeno. Na narrativa, o estilista diz que os seus modelos são os autênticos pretos, “os únicos imunes ao efeito estufa!” (MELO, 2008, p.64). O que Charles não sabia era que o efeito estufa é um fenômeno benéfico a todos os homens, sejam negros, brancos, amarelos etc., pois preserva a vida na Terra, mantendo o planeta aquecido. Porém, esse mesmo fenômeno, quando agravado, pode gerar o temido desequilíbrio energético: o aquecimento global.

O narrador, conhecedor do espaço ao qual Dupret pertence, posiciona-se, declarando total antipatia pelo personagem, usando a ironia assaltante (HUTCHEON, 2000, p. 83-84), para atacar os hábitos e os pensamentos de Dupret. A voz que conta a estória do estilista capta as atitudes desequilibradas do mesmo. Charles se sente imune ao efeito estufa; mas, na verdade, está, metaforicamente, tomado por uma espécie de “desequilíbrio energético” que o leva à “alienação global”. Isso se deve à equivocada segregação étnica que Dupret implanta em seu nicho doméstico e social.

Peter Burke fala sobre esse tipo de segregação cultural, através da qual seus defensores acabam “desistindo da ideia de defender o território inteiro e se concentrando em manter parte dele livre de contaminação por influências estrangeiras.” (BURKE, 2003, p. 88). O estilista é alienado por não perceber o quão misturada é a sua formação, a começar pelo seu nome europeu, como já mencionado. Além disso, os costumes, as práticas, as relações sociais do universo de Dupret são inquestionavelmente híbridos.

Como postula Bhabha (1998), a identidade buscada pelo colonizado para se diferenciar do colonizador possui sentido ambíguo, pois terá sempre um pouco do outro em sua formação. O texto dá várias pistas que levam o leitor ao conhecimento do caráter impreciso na constituição do personagem. Inicialmente, a imprensa cega denomina Charles como “The King Of Black Style”. Em outro momento, o mesmo jornal percebe a disparidade entre a teoria e a realidade sobre as criações do estilista:

Esse mesmo jornalista, contudo, teve uma grande maka com Dupret, posteriormente, quando, num raríssimo assomo de lucidez, chamou a atenção para o fato de que os únicos que adquiriam as roupas do estilista eram brancos e, ainda por cima (melhor: inevitavelmente, por serem os mais endinheirados), gringos, pois os autóctones (em especial os de tez escura) não tinham bufunfa para essas extravagâncias. (MELO, 2008, p.63)

O estilista mantinha uma aparente máscara de orgulho quanto à pele negra e à preservação de uma africanidade autóctone. Entretanto, com o decorrer da estória, essa máscara se move no rosto de Charles, mostrando marcas de um complexo gerado pelo processo colonial. Fanon (2008, p 108) declara que tal complexo leva o negro à necessidade de se afirmar como tal. Seguindo essa dinâmica de pensamento, Dupret se faz reconhecer, combatendo a irracionalidade do racismo branco. Para isso, ele usa elementos também irracionais e essencialistas, de uma autenticidade africana imaginada

por ele. Reforçando o tom irônico da narrativa, o narrador, que se diz investigador do caso Dupret, entrega ao leitor mais indícios de disparidade das ideias puristas de Dupret:

O material mais interessante foi, sem dúvida, uma entrevista com um historiador que demonstrava, por a+b, que os trajes apresentados pelo estilista como a prova insofismável da autenticidade do seu estilo não passavam de imitações de trajes de origem árabe, que se espalharam ao sul do Sudão depois de séculos e séculos de trocas. No caso de Angola – notava o historiador –, essa penetração apenas pecou por tardia, pois, por qualquer razão até agora inexplicável, o país sempre esteve fechado a qualquer influência muçulmana mais significativa (...) (MELO, 2008, p. 68).

O narrador expõe a pseudo pureza das criações de Dupret, usando elementos da história para explicar as “invenções” do estilista. Dentro da comparação feita pelo historiador, destaca-se a ironia sobre a autenticidade angolana das roupas de Charles, pois eram produções vindas diretamente da Arábia. Assim, o texto afirma a complexa trama de trocas culturais entre Angola e outros países. Ao mesmo tempo, o conto alerta sobre o desconhecimento dos próprios angolanos em relação a esses intercâmbios. A hibridez da formação cultural e étnica se afirma, à medida que as certezas do personagem se mostram mais incongruentes.

## 7.2- O efeito da alienação

Quem tinha acesso às roupas de Dupret eram as pessoas que ele mais rejeitava, já que suas criações eram, teoricamente, feitas para “negros autóctones”. Entretanto, nem os negros, nem os brancos de Angola podiam comprar suas peças caríssimas. Para Dupret, não havia problema em tal situação, pois ele se via realizando um grande feito. Os brancos estrangeiros, que tanto exploraram seu povo, agora compravam suas roupas, pagando-lhe a dívida colonial.

Como forma de combate ao domínio da colônia portuguesa no passado, o personagem fazia discursos tão calorosos quanto equivocados. Nem mesmo a culinária escapava às suas objeções de cunho racial e nacionalista. Em um de seus lapsos, Charles declarou à família: “A partir de hoje, o bacalhau deixa de fazer parte da dieta alimentar desta casa! (...)”. Mesmo sendo alertado pela filha sobre a origem do peixe ser norueguesa e não portuguesa, o estilista mantém sua ordem, sustentando seu discurso incongruente e exagerado:



Como é que um peixe que tem a obrigação de ser civilizado se deixa apanhar à toa pelos portugueses, esse povo atrasado, à beira-mar plantado, essa raça de cambutas, que ainda ontem eram camponeses e, hoje, são pedreiros e carpinteiros e que, sem respeito nenhum pela ordem natural da geografia e dos elementos, sai do seu cantinho junto ao Mediterrâneo e vai até aos mares do Norte à procura desse animal, que depois exporta abusivamente (...). Quer dizer, é com um animal alheio que os tugas nos querem continuar a colonizar e, ainda por cima, pelo estômago, que é nosso ponto fraco, pois todo mundo sabe que somos uma cambada de subnutridos! (...). (...) Acredita no que te digo, o bacalhau é o cavalo de Tróia utilizado pelos portugueses para continuarem a ter os angolanos na mão! (...) (MELO, 2008, p. 66-67)

O estilista se dava ao luxo de saborear pratos à base do peixe norueguês, sem saber de sua procedência. Quando erroneamente pensou que a origem do peixe fosse portuguesa, voltou-se contra o consumo do mesmo. No momento em que a filha do estilista corrige o pai famoso sobre a origem do bacalhau, o conto mostra Dupret sendo traído pela própria ignorância. Pela descabida segregação promovida por Charles, a narrativa ressalta o ressentimento presente no processo de hibridação.

Muitas vezes, esse processo ocorre devido a conflitos alimentados por relações de poder. Assim, a escolha do bacalhau como um dos peixes usados na culinária Angolana, vem de uma prática culinária implantada a partir do colonizador. Percebe-se, por meio do discurso de Dupret, que a dívida moral cobrada pelo colonizado possui valor tão alto, que nem mesmo tantas décadas de independência conseguem pagar. O ódio de ex-colonizado e a alienação a respeito de seu passado histórico tornam confusas e incoerentes a visão do mesmo sobre a formação da cultura de seu país.

Dupret bradava pela liberdade e autonomia de seu povo. Entretanto, em casa, agia como um verdadeiro ditador, assumindo uma atitude manipuladora diante de sua família. Ele se comportava como uma espécie de colonizador em seu próprio lar, “só ele mandava e ponto final.” (MELO, 2008, p. 65). Nota-se a incoerência do personagem em mais um aspecto de seu modo de agir e pensar. Charles prezava tanto os costumes autóctones, mas exigia que sua filha estudasse na Europa. O estilista desconhecia tão bem o seu povo quanto a sua família. Sandra, filha de Dupret, estudava em um colégio londrino, mas o estilista, sem saber do que se tratava, insistia em dizer que a filha estudava na universidade de Oxford.

Charles acreditava na colonização que contrariava os elementos africanos essencialistas (de cor, ritmo, mitos), muitas vezes criados por ele mesmo. Todavia, ele não percebeu que se rendera a uma nova forma de colonização, a um imperialismo

cultural. Essa nova configuração política e social fazia com que um angolano bem-sucedido e endinheirado, como o personagem, mandasse sua filha para estudar na Europa. Em contrapartida, o mesmo sistema, não o impulsionava a lutar por melhores condições de trabalho e educação para seu povo, que o próprio estilista mal conhecia.

A narrativa de João Melo alerta o leitor em relação ao olhar simplista, que tenta reduzir a cultura de uma sociedade, procurando uma pureza inatingível, fechando-se na unilateralidade de um passado mítico. O tom de jornalismo investigativo se estabelece no conto e reforça o caráter híbrido deste pela mistura de gêneros. Usando essa estratégia, o narrador/investigador detecta todos os descompassos das ideias retrógradas e confusas do personagem.

A mensagem que o conto de Melo subentende, corrobora, perfeitamente, o pensamento de Frantz Fanon sobre a importância do tempo presente na transformação do futuro: “Todo problema humano deve ser considerado a partir do tempo, sendo ideal que o presente sirva para construir o futuro. (...) O futuro deve ser uma construção contínua do homem que existe.” (FANON, 2008, p. 29).

O personagem do conto tem o ideal totalmente voltado para o passado, não consegue enxergar as mudanças ocorridas no presente, não percebe que tudo aquilo que considera puro dentro da própria cultura, vem há muito tempo sofrendo vários processos de hibridação. Inconscientemente, até mesmo o trabalho de Charles se enche das influências atuais, externas a seu país. O narrador constata, a partir dos escritos de um jornalista, desafeto de Dupret, que o estilista pecava na escolha de seus modelos. Apesar de essas terem a pele negra, não representam por completo o biotipo mais comum da mulher angolana:

Segundo o ressentido redactor, ao privilegiar os modelos femininos de estatura elevada, magros e, sobretudo, sem rabo, Charles Dupret limitava-se a copiar servilmente os padrões de beleza europeia, “ofendendo criminosamente os cânones estético-carnais da Angola profunda” (...). (MELO, 2008, p. 68)

Essa máscara de autêntico negro angolano, usada por Dupret, é ironizada a todo tempo pelo narrador e pelos outros personagens, revelando o que Muecke (1995, p.109) considera ironia autotraidora, pois o personagem construiu para si uma imagem que difere daquela sugerida pelo texto ao leitor. Desse modo, o caráter dúbio, ambíguo e híbrido se instaura na construção do personagem. Dupret, depois de cometer tantos equívocos em busca de uma pureza étnica irrecuperável, enlouquece. Ironicamente, é

afetado pelo desequilíbrio gerado por sua alienação, tornando-se prova de que nem mesmo o mais autêntico autóctone está imune a tal efeito devastador.

## 8- “O CORTEJO” EM RECORTES FOTOGRÁFICOS DE LUANDA

### 8.1- Da pseudo nobreza à crueza da cidade

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Contemporâneo é aquele que (...) é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63)

Um autor atento a seu tempo, a sua pátria e ao mundo que a cerca, assim podemos descrever João Melo. Em sua escrita, ele consegue, através de suas narrativas, fotografar a escuridão, as desigualdades, as injustiças, imergindo nas profundezas mais sombrias desse presente. O conto que será observado aqui neste capítulo é dedicado a Pepetela, autor angolano também muito atento a seu tempo e ao país a que pertence. Refletindo sobre a história contemporânea de Angola e sobre os problemas sociais vividos por essa sociedade, esse autor nos ajuda a entender a história do país tanto antes quanto depois da independência.

O conto “O cortejo” invoca o autor de *Mayombe, A Geração da Utopia, Os predadores* e de muitas outras obras de extrema relevância, para apresentar um narrador com lentes preparadas para registrar imagens da degradação humana e do abismo social existente em Luanda. Esse narrador segue seus personagens pela cidade em um passeio inusitado. A comitiva mencionada pelo conto era parte de uma das comemorações do casamento entre Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva.

Esses personagens fazem parte de duas jovens famílias que representam a nova elite angolana. O plano dos familiares dos nubentes era seguir um roteiro, previsivelmente turístico, pelos pontos mais famosos e menos nebulosos de Luanda. A carruagem dos noivos e seu séquito partiriam da igreja da Sagrada Família e teriam como destino final “um requintado complexo hoteleiro, escolhido para acolher os mil e quinhentos (...) convidados para a boda.” (MELO, 2008, p. 143). Constata-se a tentativa dos familiares de conferir ao evento uma atmosfera de nobreza. É dessa forma que eles planejam imprimir a memória da família na cidade, como expõe o narrador:

Seja como for, e como certamente os leitores já desconfiam, este não é apenas mais um casamento. Desde logo, a carruagem que conduziu os noivos até a igreja e que depois os levará para o local da boda – não sem

antes tomar parte, em lugar de honra, num cortejo que, de acordo com o desejo expresso dos pais dos nubentes, deverá ficar para sempre nos chamados anais da cidade (...). (MELO, 2008, p. 134)

Entretanto, o narrador adverte que casamentos como aquele não são comuns na cidade de Luanda, a começar pela escolha de transporte dos noivos: uma carruagem. A partir dessa observação, a narrativa lança seu primeiro fio de ironia para atacar o sistema de serviços públicos. Ao usar a imagem do coche, ele questiona as inúmeras importações de veículos particulares, contrastando com a deficiência dos serviços de transportes públicos na cidade:

É verdade que a nossa cidade, de acordo com outras estatísticas, que não aquelas a que me referi anteriormente, é das cidades do mundo que, relativamente (em função do total de população existente, importa mais carros durante o ano, de todas as marcas, modelos, cores e estados de conservação, coexistindo nessa matéria (como em outras) um luxo quase asiático, mas provinciano, e a mais deprimente degradação. No entanto, nem os novos ricos locais, nem os esforçados cidadãos obrigados a calcorrear a cidade a butes, por falta de transportes públicos, importam massivamente carruagens, talvez porque esse tipo de veículo não tem vidros fumados (portanto, não servem para transportar passageiros ou passageiras, digamos assim, ilícitos ou ilícitas...), nem podem ser transformados em meios de transporte informal, para (...) “arredondar o salário”... (MELO, 2008, p. 135)

Nesse ponto, é estabelecida uma crítica às desigualdades sociais desencadeadas pelos processos de hibridação em Angola, em nível de bens de consumo. Conforme afirma Nestor Garcia Canclini, a renovação, possibilitada por meio desses processos, pode acelerar o nível da educação formal, a experimentação artística, dinamizando os campos culturais e sociais através das inovações tecnológicas. Todavia, verifica-se a desigualdade de acesso a esses benefícios tanto na produção quanto no consumo em diversos países, regiões, classes e etnias:

La renovación se comprueba en el crecimiento acelerado de la educación media y superior, en la experimentación artística y artesanal, en el dinamismo con que los campos culturales se adaptan a las innovaciones tecnológicas y sociales. También en este punto se advierte una distribución desigual de los beneficios, una apropiación asincrónica de las novedades en la producción y en el consumo por parte de diversos países, regiones, clases y etnias. (CANCLINI, 2009, p. 330)

Tânia Macedo (2008), ao falar sobre a presença da cidade de Luanda na literatura angolana, confirma o caráter contraditório da capital de Angola, que une três

idades diferentes dentro de um mesmo espaço: a de natureza exuberante e moderno centro industrial, a de características ainda coloniais e a dos mercados livres e da extrema pobreza. Em meio a essa contradição, surge, no conto, uma carruagem “puxada por dois belos cavalos orientados a chicote por um condutor de casaca e calças pretas, chapéu alto, também preto, e luvas brancas (...)” (MELO, 2008, p. 133).

O requinte europeu do veículo e a sua raridade em tal espaço aguçam ainda mais a curiosidade dos transeuntes. As crianças, cuja aparência de miséria contrastava com aqueles elementos cênicos, eram as mais impressionadas com a novidade, principalmente com os cavalos. As incongruências relatadas pelo narrador irônico se fortalecem através da imagem da miséria em Angola. Essa situação agravante é destacada pela narrativa, para apresentar os membros abastados das famílias de Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva, distanciando o estilo de vida desses em relação ao da maioria das pessoas daquele lugar.

As primeiras figuras contraditórias descritas são os pais do noivo, a família Caposso. Rui era filho de um bem sucedido economista com uma empresária, dona de uma boutique de roupas africanas. Ambos tinham uma preferência declarada pela Europa, mais especificamente por Bruxelas, onde o senhor Pedro Caposso concluiu seu mestrado e possuía um apartamento numa área privilegiada. Era para esse mesmo lugar que a senhora Mariquinhas Caposso viajava constantemente em busca de artigos para sua loja.

Ao tecer um comentário que finge uma suposta descrição e imparcialidade da narrativa, o narrador mostra sua mirada irônica sobre esses personagens: “Não questiono, evidentemente, o facto de ela ter de se deslocar a uma capital europeia em busca de mercadorias africanas (e muito menos o detalhe do apartamento), pois já prometi ser estritamente descritivo.” (MELO, 2008, p. 140).

Quando forja uma não intenção de questionar, o narrador levanta a dúvida quanto à legalidade dos meios pelos quais o senhor Caposso conquistou tal apartamento. Da mesma forma, ele coloca em xeque a pseudo originalidade da loja de roupas africanas de Mariquinhas, compradas na Europa. Dando continuidade à descrição crítica das famílias de novos ricos, o narrador apresenta os pais da noiva, Leonilde. Segundo a voz da narrativa, essa família era ainda mais abastada, possuía casas na África do Sul e nos Estados Unidos, além da mansão de Cascais, em Luanda.

O pai da noiva, Júlio Ferreira, fora ministro até meados dos anos 1990. Depois disso, tornou-se inexplicavelmente um grande homem de negócios, dono de uma

empresa que prestava serviços não muito bem especificados. A esposa deste, madrasta de Leonilde, apenas quatro anos mais velha que a enteada, era uma espécie de artigo decorativo pertencente ao senhor Ferreira. A única preocupação da mulher era renovar seu guarda-roupa, sendo obrigada a ir a Paris e a Londres constantemente. Tomando os Caposso e os Ferreira como exemplos, o narrador contextualiza historicamente a formação dessas famílias de caráter ostentador em Angola:

De facto, a família Caposso e a família Ferreira da Silva eram apenas dois exemplos de uma casta (...) que se começou a formar em Angola a partir de meados dos anos 80, primeiro discretamente, mas logo às escâncaras, de indivíduos que, misteriosamente, ostentavam um nível de vida que contrastava, de modo flagrante, com o da esmagadora maioria da população. Não parece necessário detalhar os indícios que comprovavam (e continuam a comprovar...), a olho nu, essa miraculosa mutação, mas talvez valha a pena observar, *en passant*, que os espécimes dessa nova casta se foram tornando crescentemente exibicionistas e arrogantes. (MELO, 2008, p. 141)

A imagem de riqueza das duas famílias é usada como oposição em relação ao quadro real da cidade de Luanda, no qual a maioria vive em condição de pobreza e descaso social. Desse modo, o conto estabelece sua posição crítica a respeito das desigualdades sociais que se revelam na capital angolana, mas que podem servir a muitas outras cidades de países considerados de “Terceiro Mundo”, nos quais uma minoria goza das riquezas, enquanto a maioria padece, tentando sobreviver. A narrativa, através de uma ironia complexa, baseada em uma estratégia ambígua controlada pelo narrador, induz o leitor a refletir sobre as contradições dos espaços e das ações.

## 8.2- Animais fabulosos contra a alienação humana

(...) Bichos de todas as partes!  
Eis a mensagem de esperança,  
No futuro que virá!  
(...) Lutemos todos por esse dia  
Mesmo que nos custe a vida!  
Cavalos, vacas, perus e gansos,  
Liberdade conquistemos! (...) (ORWELL, 2000, p. 16)

Não é novidade que animais de várias espécies sejam, muitas vezes, humanizados pela literatura e circulem livremente nesse terreno. Esopo, Fedro, La Fontaine, George Orwell, entre outros, construíram histórias nas quais os bichos ganham voz e destaque nas narrativas. Através dessas imagens, os defeitos, as virtudes e a

sabedoria humana são apresentados, trazendo sempre um ensinamento moralizante. Jean de La Fontaine (2005), no prefácio da coletânea de suas fábulas, fala sobre a importância da moral nas mesmas, como parte de um apólogo, cujo “(...) corpo é a fábula; a alma, a moral (...)” (p. 39).

Na tentativa de combater os defeitos de uma sociedade e de questionar relações de poder vigentes nessa, ainda hoje muitos autores utilizam o gênero fábula ou aspectos desses em suas histórias. Como exemplo disso, destaca-se George Orwell, com sua obra *A revolução dos bichos* (2000). Nessa história, os animais de uma granja promovem uma revolta contra seus donos e tomam o poder para si, empregando uma nova constituição baseada na igualdade entre os bichos. Entretanto, no decorrer do tempo, alguns animais passam a ter mais privilégios, desencadeando as injustiças geradas na guerra pelo poder.

No conto “O cortejo”, os animais, os dois cavalos que puxavam a carruagem, apresentam papel de protagonistas da história. São eles que expressam o descontentamento com os rumos tomados pela sociedade angolana. Como na obra de George Orwell (uma crítica à ditadura stalinista), o conto de Melo desencadeia uma discussão sobre as distorções causadas pela disputa de poder em sua sociedade, usando os animais como portadores dessa crítica.

Conforme mencionado anteriormente nesta dissertação, segundo Bakhtin (1997), nossos enunciados estão repletos de outros enunciados. Seguindo esses passos, o narrador do conto “O cortejo” põe a fábula de Orwell como uma forte referência. Comprova-se, mais uma vez, o caráter híbrido na própria escrita do texto. Isso ocorre quando a voz do conto de Melo fala sobre momentos nos quais os animais assumem postura crítica, rebelando-se contra as injustiças. A intenção do narrador é associar a atitude dos cavalos do conto à de outros animais revolucionários conhecidos por “toda gente” ou pelo público leitor em geral. Isso pode ser percebido no seguinte trecho:

(...) Ora toda gente sabe que, quando os animais adquirem essa capacidade de comparar estatutos e situações, isso condu-los necessariamente a um estado de indignação tal, que, numa centelha, o mesmo se pode transformar numa autêntica revolução, de consequências imprevisíveis, como gostam de sublinhar certos políticos (o que, ou seja, essa mutação do sentimento de indignação em rebelião violenta, também acontece com os povos). (MELO, 2008, p. 139)

Toda revolta dos cavalos se deu por dois motivos, o primeiro dizia respeito às crianças que se concentravam na porta da igreja, vestidas em trapos, aparentando



extrema pobreza. Elas representavam o retrato do descaso de Angola com seu futuro, ali estavam os homens e mulheres do amanhã, sem perspectiva alguma de uma vida digna. Em contrapartida, o segundo motivo se relacionava à riqueza que a família dos noivos ostentava. Eles faziam parte de um pequeno grupo de afortunados, que pareciam cegos ou, mais cruéis ainda, insensíveis àquele cenário de degradação no qual os outros se encontravam.

De acordo com Canclini (2009, p.37), os títulos de nobreza e superioridade de sangue não existem nas sociedades modernas e democráticas. Por essa razão, o consumo se torna fundamental para instaurar as diferenças entre as classes. No conto, só os cavalos notavam tamanha contradição de um grupo privilegiado que formava a segunda geração de uma elite angolana pós-independência. Entre si, os cavalos se questionavam por esses nada terem aprendido com os erros dos primeiros, os velhos dirigentes, que pouco souberam lidar com o poder de forma coerente, após terem saído das lutas pela independência:

O que mais chocava os dois animais (...) é que, e tal como já foi informado, eram duas famílias relativamente jovens, mas que se comportavam muito pior do que os velhos dirigentes, que em 1975 tinham saído das matas, compreensivelmente eufóricos, deslumbrados, arrogantes e assustados (pois, geralmente, estavam mal preparados), para tomar conta de um país que, na verdade, tinham deixado de conhecer. Os erros e os excessos cometidos por essa geração não eram nada, se comparados com a voracidade dessa casta de jovens educados, treinados e capacitados (não todos, claro) numa elite política, económica e social mais discriminatória e insensível do que a anterior (...). (MELO, 2008, p. 142)

Diante de tamanho contraste social, os cavalos resolvem tomar uma atitude, conferindo ao texto o traço de ironia mais marcante. Após piscarem maliciosamente um para o outro, os animais desviaram o trajeto do cortejo de maneira inusitada, deixando de passar pelas áreas mais nobres da cidade. Levaram os noivos por caminhos jamais imaginados como rota turística de Luanda, conduzindo os nubentes pelos musseques e bairros mais pobres da cidade.

Através desse trajeto, que causava espanto aos noivos, o conto denuncia a miséria e o estado de desumanidade, no qual boa parte da população fora obrigada a viver em Luanda. Em vez das luzes e belezas da cidade, os noivos se depararam com “(...) Moradias a cair aos pedaços, águas podres alagando as ruas esburacadas,

autênticas montanhas de lixo espalhadas por todos os lugares (...), asquerosos animais como ratos, cães esqueléticos e galinhas (...)" (MELO, 2008, p. 145).

Na subversão do caminho, os cavalos subvertem, também, a importância das imagens que realmente precisam ser vistas na cidade, principalmente pelos detentores das riquezas e do poder que ali vivem. Saltando sobre a cegueira ou desconhecimento dos personagens em relação à cidade de Luanda, a ironia mostra seus fios na tentativa de corrigir tamanha alienação. Entretanto, o conto, revelando seu ceticismo quanto àqueles que estão no poder, mostra tal correção sendo feita pelos passos dos animais e pelas mãos das crianças pobres.

Quando o coche chega a seu destino final, o último bairro pobre do trajeto, o Palanca, uma criança toma suas rédeas. Ela empurra o antigo condutor do veículo e se apossa do chapéu alto que o homem usava. Tomemos nesse ponto a teoria benjaminiana de alegoria, afirmando que quando uma "coisa se transforma em algo de diferente, (...) ela se converte na chave de um saber oculto (...)" (BENJAMIN, 1984, p. 205). Deve-se ressaltar que aqui essa definição de Benjamin está sendo interpretada de forma mais generalizada.

As imagens dos cavalos e do chapéu podem, desse modo, ser pensadas como alegorias, representando, respectivamente, a política e o poder em Angola. Dessa forma, a política deve se dirigir aos que realmente necessitam de atenção, as camadas mais pobres da população. Mas, isso não se mostra possível no presente, por aqueles que por ora detêm o poder, os que vestem o chapéu alto. Por tal razão, espera-se que a criança tome esse poder, ou seja, vista o chapéu para mudar os rumos da sociedade.

Assim, já com as rédeas do cavalo, a criança leva os noivos, por decisão dos animais, para serem tratados pelo curandeiro mais famoso do local, o Papá Xitomo. Não obstante, esse curandeiro não realiza seus procedimentos de cura por meio de qualquer tipo de magia. A narrativa, portanto, descarta todo tipo de resolução mágica, mostrando o caráter racional de Papá Xitomo. Os cavalos deixam Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira sob os cuidados da terapia tradicional inventada pelo curandeiro/terapeuta que, conforme diz o narrador, usava métodos criativos contra a alienação generalizada:

(...) Uma de suas terapias mais conhecidas, saudada pela imprensa como uma inovação revolucionária, consiste em amarrar pesadas esferas de ferro nos tornozelos dos pacientes, obrigando-os a viver ao relento e a realizarem praticamente todas as suas chamadas funções vitais num amplo terreiro, juntamente com alguns outros animais desprovidos de

razão, pelo menos os que, após milênios de confrontos, já foram domesticados pelo homem. (MELO, 2008, p. 146)

A alienação dos personagens só pode ser tratada de uma forma: pondo estes no lugar do outro, ou seja, no da maioria que sofre. Assim eles, os afortunados, precisavam experimentar a condição de miséria, com os pés presos pelas esferas do descaso e da corrupção, que não deixam o povo evoluir. Essas esferas o fixam no mesmo lugar, fazendo-o aceitar tal condição inumana de vida. Por meio das críticas e do combate às desigualdades, o conto destaca a função corretiva ou assaltante (HUTCHEON, 2000, p. 84) da ironia, que consiste em atacar erros e vícios, visando à correção desses. Por isso, a narrativa assume sua subversão irônica, gerada pelos animais com características fabulosas. São eles que sinalizam as atitudes e mentalidades controversas de um grupo, para o qual, no caso da estória relatada, a justiça chegou a galope.

## 9- O DIÁLOGO ENTRE CONTOS

### 9.1- O narrador no entrecruzar de estórias

O título *Filhos da Pátria*, mesmo para um leitor que nunca teve contato com uma obra de João Melo, deixa pistas sobre o assunto principal que circundará cada conto do livro. Entretanto, ao passar a capa e a contracapa, não restam dúvidas quanto aos temas. Deparamo-nos com a primeira epígrafe: “Esta é a pátria que me pariu”, trecho de uma letra do cantor de *rap*, o brasileiro Gabriel O Pensador. A inscrição seguinte traz o trecho do poema “Identidade”, do escritor angolano Arlindo Barbeitos, com o verso que diz “A identidade é cor de burro fugindo”. A terceira e última epígrafe é do aclamado autor português José Saramago, que profere: “Saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências.”

Com essas citações, a obra mostra que, sim, a questão a ser abordada se baseia na identidade nacional, nos filhos ou frutos da nação angolana. Todavia, pelos trechos de Barbeitos e Saramago, nota-se que o conceito de identidade não é algo definido, por ser um assunto complexo e contraditório. Infere-se, por meio desses pensamentos, que a intenção é mostrar os filhos da pátria angolana, sem a preocupação de delimitar, classificar ou simplificar os mesmos. Para isso, o narrador intervém na maioria dos contos, expondo opiniões, fazendo esclarecimentos ou reflexões acerca da sociedade angolana. Assim, as ideias entre as estórias narradas se cruzam, como forma de reforçar os pensamentos propostos pela narrativa.

Sobre a questão da felicidade, presente não só no conto abordado pelo segundo capítulo, mas em vários outros do texto, o narrador expõe seu ponto de vista. No conto “Natasha”, ele afirma que “(...) a felicidade não tem um formato standard. Cada um, portanto, tem o direito de escolher a sua maneira de ser feliz...” (MELO, 2008, p. 55). Entretanto, a mesma voz, no conto “O homem que nasceu para sofrer” alerta sobre o perigo de pensar a felicidade como forma de redenção, pois esta é “uma das mais gelatinosas e traiçoeiras palavras jamais inventada pelos homens (...)” (MELO, 2008, p. 76).

As questões étnicas, principalmente os conflitos por essas gerados, destacam-se como tópico fundamental discutido pelo narrador. Ele faz interferências, abre parênteses para discorrer sobre o assunto. A visão purista de uma identidade fixa, imutável e imune

a qualquer elemento externo a esta é subvertida a todo momento pela voz da narrativa. Isso pode ser observado no elo estabelecido entre “Ngola Kiluanje” e “Natasha”, contos em que os protagonistas são caracterizados como brancos. Pretendendo desfazer qualquer previsibilidade, o narrador, em “Ngola Kiluanje”, explica o porquê da escolha desses personagens, usando o tom irônico e provocativo:

Acontece que me acabo de lembrar de um conhecido defensor dos direitos humanos local que abomina mortalmente o facto de certos autores escolherem brancos para serem os principais protagonistas das suas estórias, pois isso, segundo ele, é um despudorado atentado à nossa autenticidade. É claro que, a isso, eu poderia opor alguns comentários levemente provocatórios, como, por exemplo: a verdadeira autenticidade angolana é khoisan e não bantu; os brancos chegaram a Angola antes de alguns grupos bantus, como os ovimbundos; o maior escritor angolano nasceu numa buala portuguesa chamada Lagoa do Furadouro... (MELO, 2008, p. 100)

Ainda sobre as diferenças étnicas presentes no território angolano, a voz explica a necessidade de dar um tratamento mais franco e aberto sobre o assunto, em mais um parêntese de “Ngola Kiluanje”. Desse modo, o narrador chama a atenção do leitor a respeito da inegável pluralidade presente em Angola. Isso não é mostrado por ele como um fator novo, mas como um processo que se renova a cada geração. Entretanto, deve-se ter cuidado em relação à natureza desses processos, porque nem sempre, como foi dito na citação de Canclini (2009), eles se dão de forma harmônica. A voz do conto propõe o caráter complementar que as trocas culturais devem assumir:

(...) estamos perante um assunto – as contradições raciais em Angola – altamente melindroso e que poucos concordam em abordar com franqueza e tranquilidade necessárias. Acontece, porém, que esse assunto não tem nada de especial, pois hoje há contradições raciais ou similares um pouco por todo o mundo, caracterizado, há muito mais tempo do que se imagina, pela existência de sociedades pluriétnicas. O drama é quando essas contradições, ao invés de harmonizadas, são utilizadas por uns para dominar outros, esquecendo-se que o grande factor que tem promovido a transformação e o desenvolvimento da humanidade, desde os seus primórdios, são as trocas e complementaridades e não as exclusões. (MELO, 2008, p. 108)

Pode-se observar, nesse trecho, a narrativa reforçando a noção de uma angolanidade aberta e híbrida, também presente em “O efeito estufa”, “Shakespeare ataca de novo” e “Abel e Caim”. Seguindo caminhos diferentes e envolvidos em outras temáticas, em cada um desses contos, o narrador coloca o leitor em uma encruzilhada,

na qual o conflito étnico é um ponto comum e fortemente questionado por essa voz. As exclusões e as contradições desencadeadas por fatores étnicos são, inegavelmente, indispensáveis à construção dessas histórias. Assim, desvelam-se os abusos, os preconceitos e os atrasos das mentalidades que insistem em estabelecer cisões.

O narrador não deixa escapar sua insatisfação em relação ao sistema político e social vigente, fazendo críticas às práticas desenvolvidas por esse. Os comentários, algumas vezes amargurados, outras vezes incrédulos sobre tal sistema, também se encontram em muitos contos da obra. Em “Natasha”, a voz da narrativa se revolta com o fato de Adão ter levado a mulher eslava para Angola, dizendo: “(...) como é que trazes uma estrangeira para Angola, com todas as makas que o país tem (...)?” (MELO, 2008, p. 51). Depois de sinalizar o caráter problemático do país, o narrador descreve a moradia de Natasha, denunciando o descaso das autoridades a respeito da cidade:

(...) depois de dois dias de investigação, dei de cara com Natasha, no fundo de um beco qualquer da Terra Nova, tortuoso, esburacado, cheio de poças de água e de uma série de montes de lixo coroados por bandos de moscas (...). Quem, como eu, assistiu ao inexorável aviltamento sofrido pela cidade, após sua libertação, já devia estar prevenido, mas mesmo assim consegui sobressaltar-me (...). (MELO, 2008, p. 56)

Dando continuidade à crítica ao mesmo problema de abandono em que se encontra a cidade, a voz da narrativa, no conto “O cortejo”, soma o lixo a outras dificuldades encontradas em Luanda. Exemplo disso é a precariedade de muitas moradias e de ruas de bairros mais pobres, já mencionados no oitavo capítulo desta dissertação. Seguindo o mesmo tipo de censura, em “O efeito estufa”, o narrador também aponta a falta de saneamento básico, como uma das formas de desamparo delegadas à capital angolana:

(...) à primeira vista, a expressão “totalmente repleto” parece uma redundância, mas aqueles que já viram um contentor de lixo em Luanda sabem do que estou a falar, pois, a rigor, o dito cujo [refiro-me ao lixo] não se limita a encher completamente esses recipientes que os serviços camarários, com cansado desvelo, mal conseguem espelhar pela cidade em número suficiente, mas transborda sem hesitações nem pudor até ao chão (...) (MELO, 2008, p. 60)

Diante desse cenário de injustiças, a voz das histórias se revela extremamente cética quanto a uma tomada de atitude daqueles pertencentes à sociedade da Angola descrita pelos contos. Isso porque os cidadãos de todas as classes optam pela

resignação, todos parecem conformados com a dor física ou moral às quais são sujeitados. O primeiro conto do livro, “O elevador”, como já foi visto, inicia-se com o questionamento do narrador sobre até que ponto o ser humano é capaz de aceitar humilhações.

Em “Natasha”, a voz não descarta a possibilidade de a protagonista ter desistido de lutar e ressalta que “isso acontece à maioria dos seres humanos (...)” (MELO, 2008, p.53). Para finalizar, de modo ainda mais agressivo, ao denunciar a pobreza extrema não só em Angola, mas em outras partes do mundo, o narrador relata que muitos não têm outra saída, a não ser se acomodar. Ele usa a seguinte provocação, para despertar as atenções para o problema da miséria: “(...) a maior parte da humanidade (...) já desistiu de lutar e de sofrer, ou seja, não passa de um bando de acomodados.” (MELO, 2008, p.77)

Com comentários irônicos e provocativos, o narrador de Melo estabelece ligações entre os personagens e as histórias nas quais esses se envolvem. Para isso, ele se apropria da ironia como forma de repensar o espaço ao qual se refere e os elementos que o ocupam. Abre-se a possibilidade para que a experiência apresentada em um conto seja refletida em outro. Essas interligações intensificam o aspecto da diversidade de temáticas e de personagens presentes no texto. O caráter fragmentado ou inacabado de uma trama, ou das falas e pensamentos do narrador em um conto, são continuados pela mesma voz em outro. A construção da própria narrativa dá indícios de que a hibridação não está presente apenas nas temáticas dos contos, mas na arquitetura de cada uma das histórias que se completam e se articulam pela voz do narrador.

## 9.2- Personagens e vozes que se completam

Um galo sozinho não tece uma manhã.  
 ele precisará sempre de outros galos.  
 De um que apanhe esse grito que ele  
 e o lance a outro; de um outro galo  
 que apanhe o grito de um galo antes  
 e o lance a outro; e de outros galos  
 que com outros muitos galos se cruzem  
 os fios de sol de seus gritos de galo,  
 para que a manhã, desde uma teia tênue,  
 se vá tecendo, entre todos os galos. (...)

(MELO NETO, 1968. p. 19-20)

Os personagens dos contos de *Filhos da Pátria* são compostos por fragmentos de vivências. Essas experiências são apresentadas de forma compartilhada e representadas pelas histórias entrecruzadas desses personagens. Essa intercomunicação dos contos pode ser observada pela ligação entre a história do conto “O elevador” e a de “O homem que nasceu para sofrer”, ambos narram a incansável busca pelo poder. Seus respectivos protagonistas, Pedro Sanga e José Carlos Lucas, homens com pensamentos, vidas e posição social distintas são tentados pela ambição. Essa gana é fomentada pela corrupção, desenvolvida pelas práticas políticas e sociais, flagrantes dentro da sociedade da qual esses personagens participam.

Os contos “Tio, mi dá só cem” e “O feto” não ganharam capítulos individuais nesta pesquisa, mas devem ser aqui mencionados, devido à ligação temática que estabelecem entre si. Esses contos levantam a discussão sobre os menores abandonados em Luanda. Cada história apresenta um ponto de vista diferente sobre os mesmos problemas: a miséria, a violência e o descaso vividos por essas crianças. Em “Tio, mi dá só cem”, é o menino abandonado, refugiado da guerra, obrigado a sair do campo para a cidade e a furtar para sobreviver, que fala.

No conto “O feto”, a voz é de uma menina, também refugiada do campo para a cidade, ela se vê forçada pela própria mãe a se prostituir. Os possíveis ouvintes desses personagens são os leitores. Esses também participam da trama, como as vítimas de um assalto, durante o qual o menino conta sua história, ou como espectadores do programa de televisão, no qual o feto, resultado do aborto da menina, foi exposto. Essas crianças, nas histórias, não possuem nome, nem rosto, apenas a voz do desespero.

A temática do conto “Natasha” pode ser intimamente relacionada à de “Ngola Kiluanje”, outro conto que não recebeu um capítulo em especial aqui. Entretanto, é importante ressaltar que as duas histórias partem do encontro amoroso entre pessoas de nacionalidades distintas. Não é fortuito o fato de, em ambos os contos, os homens da relação serem angolanos de características físicas bem distintas. Adão Kipungo José, do conto “Natasha”, representa o negro angolano. Por outro lado, António Manuel da Silva, de “Ngola Kiluanje”, configura-se como o branco angolano.

As respectivas parceiras desses homens são diferentes entre si e contrastam, também, com as características físicas de seus pares. A companheira de Adão, Natsha, é descrita como uma loira eslava. A namorada de António é caracterizada como uma mulata brasileira. Nos dois contos, os personagens angolanos sinalizam uma crise em suas identidades, talvez gerada pela incompreensão do caráter mesclado dessas. Assim,



esses homens precisam imaginar um passado mítico, fazendo uma associação entre eles e as figuras emblemáticas dos guerreiros africanos. Dentro da temática da diversidade étnica em relacionamentos amorosos e os desdobramentos desses na formação dos sujeitos, nota-se a quebra das expectativas de estereótipos sobre a sociedade angolana e seus sujeitos.

“O efeito estufa” e “O cortejo” são contos que se ligam pela temática da alienação de alguns indivíduos em relação à pátria. O primeiro conto revela o desconhecimento do estilista Charles Dupret sobre suas origens étnicas e, portanto, a formação de ideias desconexas sobre a identidade angolana. O segundo conta a estória do séquito que dá sequência às comemorações das bodas de um casal da nova alta sociedade angolana, Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva, que nada sabem sobre a pobreza que compõe o retrato de Luanda. Os destinos dos personagens sem redenção, nesses dois contos, são os castigos eternos da loucura para Dupret e o da condenação de viver na miséria, para o rico casal.

Os contos “Shakespeare ataca de novo” e “Abel e Caim” envolvem aspectos da história recente de Angola e dos conflitos e misturas étnicas envolvidos nesta. A partir da paródia de textos já legitimados pela tradição, como a obra de Shakespeare e o texto da Bíblia Sagrada, é feita a crítica sobre a própria história angolana e os prejuízos que uma guerra pode gerar durante gerações. A guerra e o ódio, disseminados dentro de uma família ou de uma nação, nunca possui vencedores. Os contos falam sobre a perda de vidas, de tempo e de liberdade que são esses conflitos.

Bakhtin (1997, p. 208) declara que pela palavra o autor trabalha o mundo, mas esta precisa ser superada constantemente para que seja, ao mesmo tempo, “expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo”. Os contos de Filhos da Pátria entrelaçam personagens tão distintos em diversos aspectos, mas que se complementam em determinados pontos de suas experiências. Esses encontros entre as estórias reforçam a importância de cada uma delas para a construção da obra, pois no momento em que um conto retoma o aspecto de outro, nota-se a multiplicidade de existências que precisam ser reveladas dentro do território angolano imaginado.

Assim como no trecho citado do poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, o tecer da obra de João Melo depende de vários rostos, vozes e experiências. Pelo fazer literário, o autor angolano em questão expressa o caráter múltiplo e repleto de ironias que se esbarram, questionando as bases nas quais a pátria angolana se sustenta. O que se pode notar nas construções desses contos que se cruzam é o caráter de

indefinição em seus desfechos e “o desejo de reencontrar uma certa ordem das coisas (...)” (AFONSO, 2004, p. 57). Conforme afirmou Hall (2006), é impossível uma nação unificada, sem elementos mistos. De acordo com essa noção, a obra de Melo sugere a presença de identidades variadas, que se assemelham e se afastam de acordo com as peculiaridades de seus integrantes.

## CONCLUSÃO

Conforme diz Canclini (2009, p. VII), na citação que introduz esta pesquisa, não podemos delimitar as identidades ao estudar os processos de hibridação. Porém, estudá-los torna-se um meio de nos situar no âmbito da heterogeneidade. Só assim é possível compreender as formas pelas quais as hibridações acontecem. Ao fazer recortes da pátria angolana, através de seus contos, João Melo mostra detalhes de vários processos de misturas que constroem esse espaço. As características étnicas, culturais, políticas e sociais do país são descobertas por meio dessas tramas.

À medida que a hibridação é expressa pelos temas dos contos, notam-se os traços da ironia inerentes a tal aspecto misto. Assim, percebe-se que o irônico se manifesta de diferentes formas na Angola redesenhada por esse autor. Através das leituras atentas às questões das misturas culturais e das ironias advindas dessas, este estudo percebeu o caráter transideológico da ironia, postulado por Hutcheon (2000), presente na escrita de Melo. Por meio do irônico, o autor angolano demonstra posições de defesa a determinados elementos de sua sociedade. Em outros momentos, ele sinaliza a necessidade de contrariar alguns padrões, valores, pensamentos e práticas sociais.

Nota-se a ideia de uma Angola fluidamente fragmentada que se reorganiza, pelas linhas de Melo, em meio ao caos. São rostos, tons, vozes, cidades, bairros, sistemas e práticas que se aproximam e se misturam formando as cenas, os cenários, os relatos ficcionais, as histórias de *Filhos da Pátria*. Todos esses fios são conduzidos pela voz de um narrador que olha atenciosamente para cada parte que compõe esses espaços. Assim, foi possível perceber, obviamente não todas, mas algumas ocasiões do “acontecer”<sup>10</sup> da ironia.

Reparamos a manifestação do irônico nas circunstâncias em que alguma característica híbrida da sociedade fora expressa. Dessa maneira, constatamos três momentos cruciais nos quais a ironia se realiza na obra. Esses ocorrem quando há a avaliação da heterogeneidade étnica e cultural na formação dos indivíduos, das misturas de práticas políticas e do próprio fazer literário que se abre à paródia e à mistura de gêneros textuais.

De acordo com Gruzinski (2001, p. 53), a formação de cada indivíduo contém diversas identidades e isso se deve à história trilhada por cada um. Por isso, as “arestas

---

<sup>10</sup> Linda Hutcheon, 2000, p. 20.

avaliadoras” (Hutcheon, 200, p. 63) da ironia, nos contos de *Filhos da Pátria*, podem desencadear diferentes demonstrações emotivas e afetivas quando tocam na questão da pluralidade cultural e étnica da formação da sociedade angolana.

Observa-se, nos contos, a ironia funcionando como oposição (Hutcheon, 2000, p. 83) a pensamentos e hábitos dominantes. Outras vezes, ela se destaca como um ataque direto e mais severo contra essas ideias. Isso ocorre quando os contos abordam as diferenças étnicas entre grupos de características físicas similares, como em “Abel e Caim” e “Shakespeare ataca de novo”. Essas estórias expõem a diversidade étnica como algo mais complexo e passível de discussão, por estar presente dentro de um mesmo território e por ainda ser motivo de disputas entre grupos, aparentemente, semelhantes.

Já em “Natasha” e “O efeito estufa”, a ironia ataca os pensamentos de pureza étnica e resistência cultural contra influências externas. Neles, os personagens continuam cegos, forjando uma angolanidade baseada nos mitos e no senso comum de uma africanidade imutável. Ao destacar a modernização e as trocas culturais diversas sofridas pelos personagens de tais contos, a narrativa, de maneira implacável, torna nítida as mudanças no rumo das vidas desses.

A ironia, como já mencionado, também ocorre na obra de Melo quando esta faz suas avaliações sobre as misturas de práticas políticas. Conforme foi analisado nos contos “O elevador”, “O homem que nasceu para sofrer” e “O cortejo”, o sistema político do Estado angolano é constantemente questionado nessas narrativas. A corrupção, as difíceis condições de trabalho e as desigualdades sociais são temas que afetam direta ou indiretamente os personagens dessas estórias.

Ao usar a ironia como meio de contestar os rumos tomados pelo sistema político, pelos governantes e pelos próprios cidadãos, esses contos sinalizam a vulnerabilidade da pátria nas fases de transição entre colonialismo, socialismo e capitalismo. Assim, apresenta-se um sistema político e social profundamente misto e contraditório, capaz de formar revolucionários que, em um primeiro momento, lutaram ferozmente pela independência do país e por um sistema social igualitário. Tempos depois, movidos por concepções capitalistas e beneficiados pela posição política conquistada na revolução, esses mesmos homens construíram seus impérios individuais.

De forma absolutamente intrigante, a ironia da narrativa ainda aponta que, mesmo dentro de uma Angola industrializada e globalizada, algumas condições de trabalho lembram o sistema de exploração colonial. É no desvelar dessas estruturas e

mentalidades que os contos denunciam, através de facetas irônicas, as práticas, os rumos e as mentalidades geradas pela hibridação na política e na sociedade angolana.

O irônico também acontece, nos contos, nas ocasiões em que estes avaliam o próprio fazer literário e se abrem à paródia e à mistura de gêneros textuais. Os comentários, críticas e observações feitas pelo narrador sobre as formas de narrar, de abordar os temas e de construir personagens conferem ainda mais potencial ao caráter irônico do texto. Em alguns momentos, a voz da narrativa levanta questões, pensamentos e opiniões usando uma autoproteção (Hutcheon, 2000, p. 80-81) depreciativa sobre os processos de criação literária. Essa é uma estratégia irônica de defender as ideias sugeridas; pois através da autodepreciação é apresentado ao leitor outro ponto de vista em relação ao texto.

Os contos de *Filhos da Pátria* abrem parênteses para criticar, positiva ou negativamente, o seu e outros fazeres literários, conduzidos por um narrador que em muitas ocasiões se posiciona como autor. De tal sorte, essas histórias se permitem experimentar diferentes gêneros textuais, isso se confirmou pelas leituras de “Shakespeare ataca de novo”, “O cortejo” e “Abel e Caim”. Como já fora dito, esses contos sugerem o que Linda Hutcheon (1988, p. 169-170) chama de interdiscursividade. Em razão desta, a escrita dos contos, na obra de Melo, atua por meio de outras experiências textualizadas.

Dessa maneira, captamos a ironia desses contos, quando eles se misturam à História de Angola, à fábula, à Bíblia Sagrada e ao drama. Ao contextualizar a História, o conto, como texto ficcional, conduz o passado até o presente através da intertextualidade oferecida por ambos os textos. Além de dialogar com textos que não pertencem à ficção, as histórias de *Filhos da Pátria* carregam vozes vindas de outros textos também ficcionais do passado.

Do mesmo modo, notamos o tom de jornalismo investigativo nos relatos do narrador. Essa característica se evidencia em “Natasha” e “O efeito estufa”, histórias cujo narrador se coloca na posição de jornalista, interrogando diretamente os personagens (em “Natasha”). De forma semelhante, ele segue cada passo do personagem principal de “O efeito estufa”, a própria voz da narrativa denomina essa trama como “investigação ficcional” (Melo, 2008, p. 61).

A partir dessas misturas textuais, a ironia se estabelece nos contos de Melo devido ao caráter metaficcional de uns e paródicos de outros. Eles questionam o passado, rompem suas fronteiras, estabelecem novas possibilidades de concebê-lo no

presente. Segundo Todorov (2009, p. 24), a literatura nos permite desvendar mundos pelas experiências nesses vividas. Assim, ela torna o universo do leitor mais amplo, ao estimular novas maneiras de ordená-lo e compreendê-lo. Por isso, concebemos a ironia, nesta dissertação, como mais uma possibilidade de pensar o mundo por meio da literatura.

O irônico, na escrita de João Melo, se comprovou, aqui, como estratégia de comunicação textual, circundada por relações de poder, conforme a proposição de Linda Hutcheon (2000). A ironia, em *Filhos da Pátria*, confirma-se como um traço incontestavelmente advindo do caráter cultural híbrido de Angola. É por meio dessa configuração mista, que são exteriorizados os mais variados sentimentos e opiniões sobre a pátria angolana e os filhos desta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, Walter ET ali. Textos escolhidos. São Pulo: Abril Cultural, 1980, pp. 194-208.

AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano, Escritas Pós-Coloniais*. Caminho: Lisboa, col. Estudos africanos, 2004, pp. 11- 137.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In.: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emantina Galvão G. Pereira, revisão da tradução Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997. — (Coleção Ensino Superior).

BARTH, Frederik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In.: *Teorias da Etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras*. Trad.: Élcio Fernandes. São Paulo: Fundação da UNESP, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nkolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política*. 7º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

\_\_\_\_\_. “O autor como produtor”, in *A modernidade*. Obras escolhidas de Walter Benjamin, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 271-293.

BERND, Zilá. “O Elogio da Crioulidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe.”. In: *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. Benjamin Abdala Junior (org.). São Paulo: Boitempo, 2004.

BHABHA. H. K. *El lugar de la cultura*. Trad.: César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BIRMAN. Joel. “Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade”. In: *Ser Feliz Hoje: Reflexão Sobre o Imperativo da Felicidade*. João Freire Filho (org). Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 27-82.

BITTENCOURT, Marcelo. “Angola: tradição, modernidade e cultura política”. In: *Tradições e modernidades*. REIS, Daniel Aarão; MATTOS, Hebe; oliveira, João Pacheco; MORAES, Luís Edmundo de Souza; RIDENTI, Marcelo (Org.). Rio de Janeiro:FGV, 2010, p. 129-144.

BLOOM, Harold. “Romeu e Julieta”. In: *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, pp. 124-143.

BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 11-61.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. *Hibridismo Cultural*. Trad.: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CAMARGO, Patrícia. *Luuanda e Filhos da Pátria: leituras em movimento*. Rio de Janeiro. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, 2010.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de La modernidad*. México: Debolsillo, 2009.

CÂNDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

DALI, Salvador. A persistência da memória. <<http://www.virtualdali.com/31PersistenceOfMemory.html>> último acesso em 17 de abril de 2013.

DAVI, Jacques-Louis. A morte de Sócrates. França, Paris, 1787. <<http://www.googleartproject.com/pt-br/collection/the-metropolitan-museum-of-art/artwork/the-death-of-socrates-jacques-louis-david-french-paris-17481825-brussels/648017/>> último acesso em 17 de abril de 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. SALVADOR: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Disponível em <[http://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud\\_o\\_mal\\_estar\\_na\\_civilizacao.pdf](http://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf)>

GEHLEN, Rejane Seitenfuss. *Angola sob a contística pós-colonial de João Melo*, 2010, 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen.

GONÇALVES, Zetho Cunha. “A escrita da história pela literatura”. Disponível em <[http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/download/opiniaio\\_8\\_4.pdf](http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/download/opiniaio_8_4.pdf)>

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.



HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HODGES, Tony. Angola. *Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem*. 1ª ed. Cascais: Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e Política da Ironia*. Trad.: Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

KEHL, Maria Rita. “A Psicanálise e o Domínio das paixões”. In: *Os Sentidos da Paixão*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad.: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, 1991.

LABAN, Michel. *Escritores E Poder Político Em Angola Desde A Independência*. Disponível em <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/119-escritores-e-poder-pol%C3%ADtico-em-angola-desde-a-indep%C3%Aancia>>

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LIMA, Emiliano Augusto Moreira de. **João Melo, pós-modernidade, pós-modernismos: condições contemporâneas globais na produção de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida***. 2013. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LIPOVETSKY. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Edições 70: Lisboa, 2010.

MACÊDO, Tânia. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: UNESP. 2008.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad.: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATA, Inocência. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* ou imitação de amores e encontros narrativos. *Via Atlântica*, Lisboa, n. 3, p. 90-96, 1999.

MELO, João. *Filhos da Pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. “Os livros”. In: *Todas as palavras*. Luanda, Ed. Nzila, 2006, p. 36.

MELO NETO, João Cabral de. “Tecendo a manhã”. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968, p. 19-20.

MITIDIARI, André Luis. Comer a marreca e pagar o pato: narrativas angolanas de João Melo. Disponível em

<[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2008/03\\_artigo\\_andre\\_luis\\_mitidieri.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/03_artigo_andre_luis_mitidieri.pdf)>

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Ed.: Ridendo Castigat Mores, 2000. Disponível em <<http://www.jahr.org>>

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. *Os Bakongo de Angola: religião, política e parentesco num bairro de Luanda*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008. 183f (Produção Acadêmica Premiada).

PESTANA, Nelson. “As dinâmicas da sociedade civil em Angola”. *ISCTE*. Lisboa, Centro de Estudos Africanos, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SALGADO, Maria Teresa. O Conceito de interferência nas relações entre o Brasil e o Império português em África. *Via Atlântica*, Lisboa, n. 8, p. 257- 266, 2005.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In.: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/romeuejulieta.pdf>>

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. **A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades**. 2010. 143f. Dissertação (Mestrado em Ciências e Letras), Universidade Estadual Paulista, Assis.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad.: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VIANNA, Alexandre Martins. *As ameaças à corporeidade estatal em Romeu e Julieta*. Disponível em <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo\\_04\\_Alexander\\_Martins\\_Vianna.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo_04_Alexander_Martins_Vianna.pdf)>

VINCENT, Van Gogh. *Barcos de pesca na praia de Saintes-Maries*, Amsterdam, Netherlands (F413), 1888. Disponível em <[http://www.wga.hu/html\\_m/g/gogh\\_van/08/2maries5.html](http://www.wga.hu/html_m/g/gogh_van/08/2maries5.html)> último acesso em 17 de abril de 2013.

