JOÃO MELO: HUMOR E AMOR EM TEMPOS DE CÓLERA

JOÃO MELO: HUMOR AND LOVE IN THE TIME OF CHOLERA

Robson Dutra
UNIGRANRIO

RESUMO:
Este texto tem como objetivo analisar a utilização da ironia em alguns contos de João Melo, mais especificamente em *O homem que não tira o palito da boca* (2009). A partir de temáticas recorrentes nesse autor, como a eleição de espaços periféricos de Luanda, a abordagem de questões de literatura e de estética e considerações sobre erotismo e relações afetivas, constataremos como ele utiliza o riso para refletir criticamente sobre a ficção, a literatura e a trajetória de Angola, seu país natal.

PALAVRAS-CHAVE:
Ironia, periferia, erotismo, história, ficção

ABSTRACT:
The aim of this text is to think about the use of irony in the narratives of João Melo, especially in O homem que não tira o palito da boca (2009). From the recurring themes of this author – such as the option for peripheral spaces of Luanda, the broaching of literary and aesthetic issues and some considerations on eroticism and the relationship between man and woman – we will observe how he critically reflects upon fiction, literature and the trajectory of Angola, his home country.

KEYWORDS:
Irony, periphery, eroticism, history, fiction

A literatura, através do comprometimento com a construção identitária de uma nação e dos indivíduos que a constituem, adquire, em países africanos, traços de um processo de descolonização empreendido de diversas maneiras. Neles, a utilização sistemática de estratégias discursivas a contrapelo do cânone europeu vem assinalando um percurso que abrange a (re)leitura do imaginário popular destes países, sobretudo nas últimas décadas.

A literatura "engajada", de acordo com Jean-Paul Sartre (1993), caracteriza-se por traços fundamentais, como a escolha ética, a referência, a responsabilidade, a premência ao tempo presente e aos interesses sociais e políticos de sua época, revelando um escritor preocupado com o sentido político de seu fazer literário, bem como a abrangência obtida por sua escrita. Ao qualificar a linguagem como um prolongamento dos sentidos humanos, Sartre questiona a finalidade da escrita para, em seguida, afirmar que ela serve para desvendar o mundo, de modo que um escritor é engajado quando

trata de tornar mais lúcida e integral essa autoconsciência, isto é, "quando faz o engajamento passar para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido" (SARTRE, 1993, pp. 61- 62).

Um texto literário notadamente articulado em torno de questões sociais tem sido produzido em Angola desde meados do século XX, através da pena de Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Pepetela, Manuel Rui, João Melo e Ondjaki, entre outros. Tais escritores não deixam de refletir sobre a pós-modernidade e suas implicações no âmbito das culturas africanas, de modo que esses textos são construídos numa perspectiva convexa que não deixa de lado a mundividência angolana, tomando-a como referência no diálogo com outras literaturas e culturas dentro e fora da África.

Essa tem sido a premissa da escrita de João Melo, nomeadamente através de contos que, aproximando-se bastante da crônica de costumes, refletem constantemente sob o cotidiano expresso em *loci* enunciativos como a cidade de Luanda, seus bairros periféricos, bem como o *modus vivendi* de seus habitantes. Essa escrita híbrida oscila entre a literatura e uma curiosidade jornalística decorrente da formação profissional, política e da visão pessoal do escritor, por intermédio de uma linguagem bem-humorada e coloquial que o aproxima de seus leitores e da realidade urbana da capital de seu país.

Considerado por Inocência Mata "uma das vozes inovadoras do panorama literário angolano" (MATA, 1999, p. 2), Melo é membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA), aliando sua escrita a um criterioso trabalho de linguagem a partir da reelaboração verbal, por intermédio de dimensões político-sociais inerentes ao cotidiano angolano. O próprio Melo, em diversas entrevistas concedidas no Brasil e em Portugal, distingue temas de sua predileção: inquirir a arte poética, a literatura, seu processo de construção, bem como sua função na sociedade.

Articulando-se, portanto, a partir desse eixo, o painel humano delineado por suas personagens é composto pela "gente da terra", isso é, por angolanos que, oprimidos pelas forças sociais resultantes de situações extremas como a guerra, foram expulsos para as cidades, ocupando zonas periféricas e dando origem a imensos bairros novos compostos por casas de lata, os chamados *musseques*. É nessas zonas que se aloja uma nova massa de "deslocados", representantes das diversas etnias que integram o todo da nação. Desse modo, vivendo à margem do sistema enquanto buscam novas formas de sobrevivência, tornam-se personagens privilegiadas das narrativas de Melo, fazendo vir

à tona, através do hibridismo resultante da prosa de ensaio e a prosa literária, uma profunda indagação sobre o presente e o futuro angolano a partir de forças de deslocamento situadas no passado.

As denúncias e críticas enunciadas centram-se nos momentos em que a situação desses deslocados os obriga a práticas marginais na emergente sociedade capitalista, a fim de garantirem a sobrevivência. Tais temáticas são explicitadas em contos contidos em obras como *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1999), *Filhos da pátria* (2001), *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004), *O Dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O Homem que não tira o palito da boca* (2009), narrativas que atuam como exemplos de uma historicidade que permeia diversos tempos históricos que, por sua vez, representam uma faceta do produto periférico das relações instituídas no país nas últimas décadas.

Como elemento subjacente a elas, o tema da miséria é associado ao *musseque*, de modo que a enunciação revela algumas das incoerências e contrastes políticos do atual sistema e a segregação resultante da passagem de uma economia razoavelmente planejada para o capitalismo neoliberal e os drásticos efeitos causados no país. Ademais, a recuperação do contexto periférico relaciona-se com outras obras relevantes da literatura angolana, mais especificamente a denominada "prosa do *musseque*", cujas imagens, temas e personagens demonstram a opção de seus autores em focalizar os excluídos do círculo privilegiado da sociedade e das produções culturais. João Melo reformula e atualiza essa abordagem estética iniciada nos anos 50, época em que os textos centrados na periferia passaram a referenciar o universo do colonizado, já nessa época um excluído na periferia de Luanda. Nessa literatura, os limites do asfalto, as representações da natureza dentro da periferia, as relações sociais em Luanda com o universo do *musseque* e o sofrimento alegorizado por múltiplas formas de violência refletem diversos tipos de violência e de injustiça social, como as perseguições da PIDE – a polícia política salazarista –, num momento em que a própria nação angolana se configurava através da utopia que resultou na Independência.

Dessa maneira, o posicionamento literário através desse *locus* enunciativo nos remete à representação e à discussão dos valores dos excluídos, através, por exemplo, da resistência ao colonizador referenciada por Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Jofre Rocha, Manuel Rui, Jorge Macedo, Antonio Cardoso, Pepetela entre outros. Nelas, as

imagens da periferia luandense e as situações revividas recuperam o espaço das areias como o da luta pela vida e no qual a morte é ameaça constante. Esse tipo de narrativa desconstrói a visão da literatura do colonizador, revelando a escolha política de reconstruir a faceta do povo através de uma outra espacialidade e cultura encenadas através dos excluídos de uma sociedade ainda colonial.

Com efeito, tendo em mente o pensamento crítico de Pires Laranjeira de que o discurso literário traz em si o discurso social, "a narrativa impunha-se como tessitura de vozes de um coro desafinado, alegoria do ruído comunicacional de fundo entre homens pretensamente dominantes e mulheres desesperada e orgulhosamente revoltadas" (LARANJEIRA, 2005, p. 196). Desse modo, tanto os escritores citados quanto João Melo exemplificam essa situação ao apresentarem não apenas homens, mas também personagens femininas, simultaneamente vítimas e vingadoras, como centro de narrativas enunciadas por um narrador que não poupa críticas ao comportamento masculino e ao todo social.

Elemento principal desta crítica, a ironia – tropo que João Melo maneja com maestria – propõe uma reconfiguração da sociedade através de uma crítica acirrada aos desvios políticos e ao clima de degradação social nos tempos encenados, tendo em vista uma função pedagógica que faz com que Melo a utilize como forma eficaz de conscientização dos rumos trilhados por seu país. Assim, de acordo com Muecke,

> a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável.
>
> (MUECKE, 1995, p. 19)

A ironia torna-se, então, uma voz que expressa um ponto de vista insustentável, que difere da voz do enunciador ao subverter o que é e o que não é assumido por este. Semelhantemente, para Maingueneau (MAINGUENEAU, 1997, p. 77), a diegese assume palavras, mas não necessariamente o ponto de vista do que elas representam no contexto, tornando-a, assim, portadora de novos sentidos. João Melo lança mão desta ambiguidade estrutural para produzir significados simultaneamente distintos, já que a utiliza como veículo de questionamento da História.

Outra característica relevante da ironia e do riso que dela resulta é o nível de sutileza que requer um destinatário hábil em desvendá-los, assim como de uma enunciação que se permita fugir às normas de coerência impostas pela argumentação. Pode-se, portanto, afirmar que a ironia requer, do produtor do texto e do seu destinatário, uma competência discursiva para compreendê-la ou resgatá-la e, assim, captar os sentidos subjacentes da narrativa.

Esse pressuposto foi assumido por Freud ao definir esse tropo como uma representação pelo contrário, tendo em vista que

> a ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não pode deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em conseqüência dessa condição, a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar dificuldades de expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária. (FREUD, s.d., *site*)

Sendo assim, para que o efeito irônico se realize, torna-se necessária a decodificação que faz com que o leitor atue como co-produtor de significação do texto, instaurando-se como interlocutor.

São essas as razões por que Melo usa a ironia através de uma dimensão ideológica, social, cultural e histórica, que também se associa à subjetividade autoral. O texto irônico serve, assim, a uma maior conscientização político-social, ao esclarecimento e desmonte de discursos hegemônicos, do mesmo modo que ratifica e instaura conceitos, descrevendo, em termos valorizantes, uma realidade posta em xeque e desvalorizada.

Ademais, como característica inerente ao homem, o riso pode relacionar-se com o modo como ele organiza e se inscreve em seu universo. Daí resulta a função social e educadora a que nos referimos anteriormente. Como afirma Schopenhauer (SCHOPENHAUER, 1991, p. 80), a comédia ridiculariza pela sátira a transgressão e o desrespeito às normas sociais, posto que serve a um poder estabelecido que reafirma a crítica social através da ironia. A função ideológica do riso torna-se útil aos questionamentos da sociedade, a partir de onde se pode constatar a falência de seus valores e a busca por sua reabilitação. Tal representatividade – a que se pode também

chamar "conveniência" – é denominada "riso cômico significativo" (BAUDELAIRE, 1991, p. 37), desvelando sua dupla base: a da arte e a da idéia moral.

Outra relação a ser considerada é aquela que se estabelece entre riso e morte. Ao se valer dela, o escritor cômico se reveste de traços "fúnebres", já que, tendo sempre em mente a morte – embora com a técnica do distanciamento que a apresenta como novidade –, ele se revela capaz de provocar um riso inquieto, inquietante e ambíguo, além de indicar o ceticismo que resulta dessa antevisão de fim. Ao questionar deliberadamente o caos e a morte, permite-se o fugaz consolo que o projeta para um outro momento improvável e perdido num futuro incerto que pode vir a ser alterado por uma maior percepção do presente que se enuncia. Pode-se também, em outro nível e servindo como elemento atenuante, expor apenas o Outro e não mais o eu.

Em última instância, ironizar é dizer algo de forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas que estabelecem um contraste entre o real e o aparente que pode ser encontrado na mentira, na hipocrisia, nos sofismas, nos equívocos. O que irá diferenciá-los é o fato de o ironista não querer ser acreditado, mas entendido como tal, de modo que o que não está explícito pretende-se entendido e não sonegado.

Por essa razão, a crítica aos costumes se faz presente na obra de João Melo a partir dos próprios títulos, como *Filhos da Pátria* e a duplicidade de sentido aí contida, *The serial killer e outros poemas risíveis ou não* e *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida.* Em *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, a ironia demanda a participação ativa do leitor para sua decodificação, uma vez que João Melo cria um horizonte de expectativas, surgido através dos diversos planos que se coadunam com uma tendência pós-moderna e anticolonial. Uma vez que é impossível encontrar-se Sartre e de Beauvoir na sociedade angolana, o que se revela a partir do título é o existencialismo e a reflexão inerentes a essas personagens através da (re)construção de uma memória literária, filosófica e cultural que se viabiliza ironicamente na impossibilidade de pensar tais escritores em um contexto africano. Por outro lado, ao constatarmos a importância dessas personagens na história e na filosofia, tendo em mente o pensamento de Pires Laranjeira a que nos referimos anteriormente, temos um questionamento eficaz tanto da condição feminina quanto da de outros excluídos da história e do próprio *status quo* angolano.

Sendo assim, é a partir de histórias individuais que Melo alcança a noção de identidade nacional, considerando a nação como um sistema de representação cultural produtora de sentidos, como "comunidade imaginada" a partir de uma discursividade que organiza as ações e concepções do indivíduo acerca de si, a partir de narrativas e memórias que conectam experiências individuais a um destino nacional preexistente. Nesse processo, o escritor leva em consideração as origens, a continuidade, a tradição e a intemporalidade, visto que "os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história" (HALL, 2005, p. 53).

Ao partir do *musseque* luandense para a um discurso irônico sobre a angolanidade, João Melo demonstra sua opção por uma pátria multicultural para a qual concorrem os habitantes da periferia, os brancos, os descendentes das diversas etnias nacionais e os estrangeiros que formam uma pluralidade cultural que se apresenta como característica do todo nacional. É a partir daí que o escritor atribui uma identidade plural à nova nação organizada em torno das diversas etnias, das mestiçagens e da presença de uma cultura eurocêntrica que, quotidianamente, se funde aos valores locais. Nesse sentido, sua escrita viabiliza uma identidade nacional a partir da mestiçagem ou da "crioulização" que representa Angola por meio de diversas etnias, da função que cada uma das personagens ocupa na sociedade e na mobilidade entre as diversas classes sociais no pós-independência (GLISSANT, 2005, pp. 13-30).

No que se refere ao seu último livro, *O homem que não tira o palito da boca* (2009), vemos como a ironia é fundamental para que essas premissas se estabeleçam ao longo de seus quinze contos. Tema comum a quase todos, o narrador não faz distinção entre os bairros, apresentando Luanda como um grande *musseque*, embora "sua pequena burguesia a queira um outro Dubai" (p. 31), mas onde um adolescente defeca "em pleno corredor de um prédio com uma espécie de beatitude no olhar" (p. 51). Como uma "selva metafórica" (p. 64), a cidade é infestada por "palancas de carne e osso e outros atributos que utilizam de forma despudorada a fim de manterem os patrocinadores irresistivelmente atraídos, babando como cachorrinhos, presos dentro do círculo que teciam à sua volta, como aranhas carnívoras" (p. 71). Tal Luanda é também habitada por tubarões que, de posse das "melhores terras, diamantes, comunicação e petróleo, ficam com tudo, não deixam nada para ninguém" (p. 49), como por outras personagens de "um tempo de insegurança geral" em que "o único antídoto para combater o medo

parece ser a necessidade de sucesso a qualquer custo" ou a fuga constante "de um lugar para o outro até descobrirem o verdadeiro entre-lugar, que simplesmente não existe" (p. 31).

Assim, no primeiro conto, cujo título também é "O homem que não tira o palito da boca", João Melo reflete sobre a função social da literatura e o faz através da introdução de uma nova personagem, ou seja, desse homem e de seus costumes, visto que a personagem jamais integrara qualquer texto literário:

> O advérbio "jamais" é aqui utilizado na sua expressão absolutamente literal, sem a menor ambigüidade, ou seja, não se ocultam por detrás do mesmo quaisquer outros sentidos, senão aquele que resulta, imediata e necessariamente, da justaposição dos seis sinais convencionados que o compõem: j+a+m+a+i+s. O que significa que o homem que não tira o palito da boca jamais foi identificado em nenhum relato produzido pela humanidade desde os primórdios, seja como personagem central, seja como personagem secundária, acessória ou até mesmo convencional, fruto, talvez, de alguma distração do narrador ou da má-fé do autor (hipótese que é muito mais frequente do que os leitores imaginam) (MELO, 2009, p. 11).

Ao introduzir a nova personagem, resultado de uma "ciclópica" pesquisa que o fez mergulhar na "prolixa e injustamente desconhecida literatura oral dos povos hoje chamados periféricos" (MELO, 2009, p. 12), o autor acaba por operar novos sentidos que atrelam a literatura à reflexão que faz sobre seu povo e sua cultura, sem, entretanto, deixar de, ironicamente, referir-se a uma emérita professora que alega que "a literatura não pode rebaixar-se a ser uma mera e simples transcrição da realidade" (MELO, 2009, p. 21). Ao referir-se ao palito e sua "utilidade", o narrador afirma a indiferença desse homem à "cara de nojo que lhe fazemos quando ele nos surge pela frente com aquele reles objeto pendurado nos lábios, seja ao centro da boca, como um troféu pornográfico, seja em qualquer um dos seus cantos ridículos, como um resquício perturbador e, por isso, ainda por classificar" (MELO, 2009, p. 17). Ao ignorar as reações desencadeadas pelo uso do palito, esse homem nomeadamente feliz reage com igual diferença aos questionamentos direcionados ao sistema literário e social ainda considerados à margem dos cânones eurocêntricos. Semelhantemente, o palito serve de alegoria à oposição a toda sorte de conteúdos nacionais que integram os textos de Melo e de outros escritores ainda considerados periféricos que se manifestam na alusão a cidades, bairros, paisagens em geral, além de fatos históricos e relações etno-culturais que compõem a

identidade de um país. Dessa maneira, o escritor renova constantemente a ideia de nação como algo reimaginado e sua função na composição deste cenário. Tal concepção vai ao encontro do que afirma Benjamin Abdala Júnior: "quando hoje imaginamos relações entre literatura e nacionalidade, impõe-se-nos como necessário um horizonte figurado como o sonho a se traduzir em projeto, ou seja, relações latentes em nossa situação histórica, expressas pela literatura" (ABDALA JR., 2003, p. 136), bem como, acrescentamos, a uma nova percepção desses elementos por vias, como por exemplo, as da ironia.

Por isso, o riso que dela resulta atua como marca de um estilo particular, construído de forma explícita para que um leitor pouco especializado seja capaz de percebê-lo, assim como seus sentidos subjacentes. Para além disso, a utilização de termos vulgares corrobora a linguagem subversiva e representativa do universo marginal, atuando como uma escrita parafrástica da linguagem dos excluídos postos em cena nos textos de Melo, como em "Porra", o segundo conto do livro.

Nele, há o relato do percurso do mais-velho Zacarias e a imprecação recorrente aos absurdos presenciados numa Angola contemporânea. Através da polifonia, temos um narrador que cede a palavra a outros enunciadores, comentando ironicamente que "ser narrador não é fácil. Somos malvistos por toda a gente" que acredita que temos alguma coisa a ver como o autor, quando este, regra geral, "não passa de um pobre coitado" (p. 22). Assim, através de múltiplos relatos, lê-se o percurso dessa personagem ao longo da trajetória de Angola, como sua prisão pela PIDE por apoiar o movimento revolucionário, o desaparecimento do filho durante a guerra, a independência, a morte da mulher, a expulsão da filha de casa por adequar-se a valores concomitantes com novos discursos que, paradoxalmente, escondiam "as mesmas máscaras de sempre, o que lhe dava uma vontade insuportável de soltar os seus célebres porras" (p. 26).

Por isso, a afirmativa que abre o conto, de que um país em que um *Touareg* é carro de amante não é um país, é concomitante ao momento em que Zacarias assiste de sua varanda, na periferia de Luanda, à prostituta "cafusa, esguia e de tissagem ruiva, boca de romã, óculos escuros, vestido colado no corpo e sapatos altos e finos" desembarcar do "jipe verde-garrafa lustroso como espelho" (p. 21). A constatação é seguida do espanto com que a personagem reconhece nela a filha, aparentemente "bem-sucedida", bater à porta de casa, anos após haver sido expulsa (p. 28).

Explicitam-se assim as maneiras pelas quais ironia e humor marcam a intenção desses narradores em lidar com incertezas e indecisões da Luanda contemporânea, através de estratégias que expõem as convenções sociais e as infrações morais com o intuito de enfatizar a perplexidade que circunda a narrativa e o *locus* enunciador. Pela ironia, podemos associar o radical do nome da filha, "Violante" (p. 28), a uma série de violações ocorridas no seio da nação e que resultam no desconforto pós-moderno. Desse modo, como acentua Pires Laranjeira (1999), os contos de João Melo têm final imprevisto, envolto, nesse caso, numa ironia benevolente que traz consigo um caráter impiedoso e a lição trágica da vida, formulada em atmosfera de choque e surpresas.

Tal imprevisão também acontece em "Madinusa", cujo eixo também está nas relações entre homem e mulher, nesse caso, entre uma brasileira e um norte-americano no nordeste brasileiro – uma nova representação do *musseque* – durante a Segunda Guerra Mundial. Nele, o leitor é exposto à lógica dos relacionamentos atuais, em que o amor é banalizado, visto que o que se busca é tão somente a satisfação de uma necessidade material ou sexual imediata:

> Madinusa era uma dessas consequências deliberadamente ignoradas a que, por outras palavras, eu acabei de me referir. Resultado de um ardente, mas fugaz momento de lazer – dizer "foda" poderia ser mal acolhido... – entre Maria Aparecida, brasileira, nordestina, mulata, dona de umas ancas perfeitas, seios volumosos, bunda levemente empinada, mas sem exagero, olhos claros e boca insinuante, sempre pintada de vermelho, prostituta, em suma, e Peter Simpson, negro americano, magro, baixo, mecânico da Força Aérea dos *United States of America*, (MELO, 2009, p. 55)

após uma relação "que demorou apenas dois minutos e meio, num sofá localizado nos fundos da buate onde ela trabalhava", antes de ser enviado às Ilhas Fidji (verificar como está no texto do JM) em nova missão civilizatória (p. 55).

A filha, cujo nome é uma corruptela da expressão *Made in USA* que norteia relações de poder desse país com o restante do mundo, nasce com a cor achocolatado-escuro, o que tornava ainda mais inusitados os dois olhos verdes e o cabelo liso com que tinha nascido, atiçando, por sua vez, o desejo sexual dos homens de sua cidade. Por isso, o corpo esbelto da personagem torna-se expressão concreta dos "benefícios" que a política internacional dos EUA desempenha no mundo, numa compensação irônica de perdas como "a destruição da velha Mesopotâmia, a tortura dos soldados iraquianos em

Abu Ghraib, os voos secretos da CIA sobre a Europa ou a manutenção da prisão em Guantánamo" (p. 58). Imbuído dessa certeza, o próprio presidente George W. Bush – metáfora da presunção e do desconhecido do Outro – decide, após intensa investigação, visitar a pequena localidade onde vive a moça de dezesseis anos e convidá-la a visitar a capital de seu país de modo a revelar o sucesso do "Plano Estratégico para Salvaguardar a Imagem do Império (SPSII, em inglês)" (p. 58), como se pode ler no diálogo: – "*Ei, man*! Introduziu ele. – *Usted sabe onde posso encontrar uma menina chamada Madinusa? A CIA garantiu-me que ela mora aqui, na Ilha da Páscoa..."* (p. 57).

Por fim, descoberta a moça, Bush é surpreendido pelo alvoroço causado pelo riso de Madinusa e o choro de gratidão da mãe que, agarrada a um velho crucifixo, agradece o favor concedido após anos de intensas preces. No entanto, voltando às premissas de Pires Laranjeira, o final não é revelado e o conto termina com a sugestão do narrador para que o leitor interaja com a enunciação, que, mais uma vez, não prescinde da ironia:

> Se estivéssemos diante de uma peça de "literatura interativa" (seja lá o que isso for), os leitores poderiam escolher que destino dar a Madinusa, simplesmente respondendo a um inquérito de opinião. Contudo, isto não é novela da Globo, mas um livro de contos sérios, profundos e responsáveis. Por essa razão, e para ser credível, esta história só pode terminar de uma maneira. Adivinhem. (p. 62)

O conto exacerba como na contemporaneidade as relações sustentam-se debilmente, durando apenas o instante do encontro erótico e sempre em troca de prazeres efêmeros e compensações materiais. Assim, o erotismo pode ser considerado como uma forma de carnavalizar e reivindicar os pressupostos sociais cristalizados, sem ódio ou rancor, visto que a exploração dos meandros por onde ele se revela torna-se uma estratégia que percorre outros caminhos mais ajustados ao tema desses contos e à exploração de tendências típicas da globalização.

Numa breve consideração ao tema, vemos que, em *O erotismo*, Georges Bataille (1997) analisa aspectos fundamentais da natureza humana, descrevendo o limite entre o natural e o social, o humano e o não-humano. De igual modo, afirma que há uma relação entre morte e erotismo calcada em ideias opostas de continuidade e descontinuidade que fizeram com que este filósofo determinasse três formas de

erotismo existentes no homem: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Nelas, o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, em descontinuidade pelos revezes de seu tempo, por um sentimento de continuidade profunda com o universo. Para tanto, Bataille mapeia o erótico na religião e na filosofia, relacionando o sexo tanto com a vida quanto com a morte. Para ele, a reprodução sexual leva a uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade, já que o espermatozóide e o óvulo são, em estado elementar, seres descontínuos que se unem, estabelecendo-se entre si uma continuidade que leva à formação de um novo ser a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. Por isso, Bataille considera o erotismo como uma experiência que permite ir além de si mesmo a fim de superar a descontinuidade e finitude que condenam o ser humano (BATAILLE, 1987, p. 61).

No que se refere ao conto em questão, com o intuito de dar conta dessa descontinuidade, a linguagem utilizada se apropria mais uma vez de termos vulgares para explicitar a violência inerente ao ato sexual, expressando com isso uma enunciação que expõe a crueza do desejo e não a sua idealização. Tal escolha, paradoxalmente, associa-se ao fato de, neste e nos demais contos, o narrador utilizar um vocabulário rebuscado, valer-se de expressões estrangeiras e também de termos das línguas nacionais angolanas. Tais recursos podem também ser interpretados como uma rasura na língua portuguesa, trazendo à tona uma tendência da chamada "literatura de combate", vertente importante que se aliou aos movimentos de conscientização do povo angolano no período anterior à independência de Angola.

Estes procedimentos também são percebidos em "O meu primeiro milhão de dólares", conto que encerra a obra, cujo protagonista é um dos tubarões descritos anteriormente, visto que sua fortuna resulta da corrupção do "socialismo esquemático".

Com efeito, a narrativa é construída a partir de ditados populares, como "a inveja é uma merda" (p. 163), "vivendo e aprendendo" (p. 164), "ponho a mão na massa" (p. 164), "o poder é para ser exercido" (p. 165), "o segredo é a alma do negócio" (p. 169), "matar a cobra e mostrar o pau" (p. 170), entre outras expressões usadas pela personagem principal que servem para ratificar o lugar comum, sem aprofundar qualquer ato de consciência ou reflexão. O eixo narrativo é construído em torno dos atos dessa personagem sem nome, um angolano que, entre gastos com "catorzinhas" e prostitutas brasileiras, relaxa da tensão causada pela inveja alheia e da monotonia de seu

casamento, amealhando através de recursos escusos o primeiro milhão que "espera multiplicar muitas vezes" (p. 171).

Ao longo da narrativa, João Melo mais uma vez nos conduz ao processo de busca da continuidade desencadeada pelo erotismo ao expor o esvaziamento das relações amorosas característico do processo de "liquefação" das estruturas e instituições sociais. Mostra-nos também como um passado não muito remoto, "sólido" e regido por laços estáveis e estruturas sociais verticalizadas, cedeu vez a uma modernidade "líquida" em que as estruturas e os laços sociais não persistem. Sendo assim, a ironia nesse conto não se expressa apenas no fato de a narrativa em primeira pessoa não aprofundar qualquer ato reflexivo da personagem, mas, sobretudo, ao evidenciar o *nonsense* de seus atos ao não entender, por exemplo, o alvoroço causado pela comemoração do primeiro milhão:

> Não foi nenhuma farra (...) foi apenas um jantarzinho para cem pessoas, alguns familiares, os mais amigos mais chegados e, claro, os meus sócios libaneses que me proporcionaram esse resultado (...). Permanecemos exatamente meia-hora à porta da nossa casa recebendo os convidados com aquele sorriso tipo mola de roupa (aquele sorriso esticado que parece mais um esgar, como se as extremidades do lábio estivessem seguras por molas de prender a roupa). Também contratamos uma dúzia de garçons, todos de calça preta, camisa e luvas brancas e laço igualmente preto. A cereja acima do bolo foi a surpresa que reservamos a todos os convidados à saída; uma garrafa de champagne (champagne mesmo e não esse espumante sul-africano de laço vermelho) individualizada com o nome de cada um e, no rótulo, uma fotografia minha e outra da minha mulher. (MELO, 2009, pp. 171-172)

Sendo assim, o conto reforça a superficialidade das relações, a efemeridade e a fluidez que conduzem a personagem à busca do prazer acima de tudo, contrastando, por exemplo, com a utopia de uma Angola livre e mais igualitária que caracterizou o passado não muito remoto a que nos referimos acima.

Tal premência é apontada por João Melo no conto "Amor em tempos de cólera", com o qual concluímos nossa reflexão.

Tendo como cenário o interior do país durante esse tal passado, a narrativa focaliza os diversos movimentos migratórios causados pela guerra civil e o percurso de Ventura Chiteculo, um ex-militar; de Verônica, sua mulher e dos dois filhos do casal, juntamente com outros deslocados "polícias, militares, civis, em especial jovens acusados de desconhecerem as tradições culturais da região" (p. 86), "rumo ao litoral"

(p. 88). “Líder do grupo, Chiteculo vai à frente, vendo, todavia, sua família distanciar-se, vencida pelo cansaço e insensatez de uma guerra que não compreendia” (p. 91). Dividida entre o dever e o cuidado com os que amava, a personagem abriga a família numa gruta, nomeando seu primo, Adão Tchandja, novo líder da caravana:

> O primo ainda tentou protestar, mas Ventura Chiteculo não deixou. Era uma ordem e, como o camarada Tchandja sabia perfeitamente, entre eles, militares, ordens não se discutiam. De igual modo, todos sabiam que, em matéria de amor, as razões são profundamente inexplicáveis. Ainda por cima em tempo de cólera. O grupo já se tinha afastado dois ou três quilômetros, quando se ouviram, primeiro, três tiros e, após um intervalo aparentemente eterno, um quarto e último disparo. Os quatro tiros foram secos, mas o último – segundo disseram eles quando chegaram ao ponto de encontro, onde já estavam os outros fugitivos – pareceu-lhes, além disso, particularmente desesperado. (MELO, 2009, pp. 93-94)

Dessa maneira, vemos como a ironia acutilante une-se à morte e ao trágico, revelando os traços fúnebres a que nos referimos. Através dessa junção, João Melo interroga o caos e a morte, apontando, pedagogicamente, para uma reflexão mais profunda e atenta da realidade, ainda que o tempo de enunciação do conto retome um passado recente da história. É a partir desse questionamento e da proposta de compensação da cólera pelo amor, que o presente se capacitará a nortear o futuro e fazer com que, por meio de um erotismo fecundante e revitalizador, o ser humano alcance sua integralidade.

Ao valer-se da ironia e dos diversos sentidos expressos pelo riso, a escrita de João Melo torna-se transgressora e desestabiliza discursos hegemônicos, indo além das expectativas do leitor ao expor aspectos desse erotismo positivo. De igual modo, inova ao propor um relacionamento entre letra e sociedade que incita seus leitores a buscarem espaços de tensão na literatura.

É através desse processo que seus textos revelam os caminhos pelos quais a linguagem se torna a ferramenta de construção que confere às suas narrativas uma singularidade que as legitima como arte.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-afro-americana em perspectiva”. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs). *Literaturas em movimento*: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas”. *In*: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário;Edusp, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida.* Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LARANJEIRA, Pires. “Para uma sociocrítica da narrativa de João Melo: a violência das relações afectivas, sociais entre homens e mulheres”. *In*: MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso.* São Paulo: Pontes, 1997.

MATA, Inocência. “Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir ou imitação de amores e encontros narrativos”. *In*: *Via Atlântica:* Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP. São Paulo, n. 3, dez. 1999.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHOPENHAUER, A. “*La risa*”. *In*: STEPANENKO, Pedro (seleção, prólogo e notas). *Schopenhauer em sus páginas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Texto recebido em 30 de setembro de 2011 e aprovado em 25 de outubro de 2011.