UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

EMILIANO AUGUSTO MOREIRA DE LIMA

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*

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

EMILIANO AUGUSTO MOREIRA DE LIMA
(emil.sofista@gmail.com)

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*

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos
Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre.

Orientadora: Prof. Dr. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

São Paulo
2013

*Aos triturados, formal e informalmente, pelas
engrenagens da Universidade*

Agradecimentos

Aos meus pais, Ligia e Jurandir, que me possibilitaram fazer o que eu mais gostava com conforto e segurança;

Ao meu irmão, Frê, que quando pequeno queria ser mais velho do que eu, e hoje talvez nem saiba mas admiro como um irmão mais novo admira o mais velho;

À Quéroul, minha bombinha de atrapalho, que me afagou nas horas em que eu precisava de descanso e me apoiou durante os arrastados momento de trabalho;

Ao Zé, à Eliana e à Camila, que sempre mantiveram as portas abertas;

Ao Edoardo, que me acalmou no dia da prova teórica;

À Camila e ao Gabriel, que me deram casa onde morar e gatos onde descansar;

À Tatiane, ao Rodrigo e ao Fábio, companhias de sala, corredor, café, cerveja e luta. Fontes de inspiração, cuja ausência teria tornado este trabalho completamente diferente, certamente pior;

Aos companheiros de viagem à Serra do Cipó, especialmente minhas companheiras de quarto Karla, Stela e Louise, que me trancavam no banheiro;

Às professoras Vima Lia e Rosangela Sarteschi, porque foi numa mesa em que aquela coordenou que esta me apontou pela primeira vez a questão da voz em “O feto”;

À professora Betty Salum, responsável pela minha primeira bolsa e por me ajudar a cortar a gordura do meu texto;

À Nayra e ao Abner, que tomaram conta do meu abstract;

À CAPES, pela minha segunda bolsa;

À professora Rejane, que acolheu este aluno de ficha sem atrativos;

Aos companheiros de mãos levantadas, de distribuição de jornal panfletos, de reuniões leves e reuniões tensas, de assembleias e atos cheios e de eleições chatas.

Resumo

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. 120 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Este trabalho procura estudar as noções de pós-modernidade e pós-modernismo no livro de contos *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006), do escritor angolano João Melo, sob o viés do materialismo histórico. Parte das relações entre fetiche da mercadoria e literatura para estabelecer uma ferramenta de análise que permita ver que o estético não é um campo isolado do conhecimento. Entende que para definir se há ou não uma época pós-moderna é necessário estudar as condições materiais de produção contemporâneas, fá-lo seguindo o que Harvey chamou de acumulação flexível, e vê o pós-modernismo como tratamento estético dessa matéria histórica. Analisa a organização do livro relacionando-a à atual lógica da mercadoria, e compara-a com a organização por tema do livro *Filhos da Pátria* (2001). Estuda o arranjo das vozes dos contos “Tio, mi dá só cem” e “O feto” e a estrutura de “Ngola Kiluanje”; a lógica do fetiche em “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”, o arranjo das vozes em “O Canivete agora é branco” e o campo de refugiados como espaço paralelo de construção de Angola em “Angola é toda terra onde planto minha lavra”.

Palavras-chave: João Melo; materialismo histórico; pós-modernidade; pós-modernismo; teoria do conto.

Abstract

LIMA, Emiliano Augusto Moreira de. **João Melo, Postmodernity, postmodernism:** global contemporary conditions in the production of *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. 2013. 120 f. Dissertation (master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2013.

This work aims to study the notions of Postmodernity and postmodernism in Angolan writer João Melo's short-story book *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) from a historical materialist perspective. The work begins analyzing the relations between commodity fetishism and literature to establish an analysis framework that allows understanding aesthetics as not segregated from other knowledge fields. The work assumes that, to define whether or not there is a Postmodern Age, it is essential to examine the material conditions of contemporary production. This is done by following what Harvey has called flexible accumulation, and ultimately understanding postmodernism as the aesthetics approach to this historical material. The work analyzes the book structure by correlating it to current commodity logics, and compares such structure to the thematic organization provided in the book *Filhos da Pátria* (2001). It also studies the narrators voices arrangement in the short stories “Tio, mi dá só cem” and “O feto”, and the structure of “Ngola Kiluanje”; the commodity fetishism in “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”, the narrators voices arrangement in “O Canivete agora é branco”, and the refugee camp as a parallel space of Angola's construction in “Angola é toda terra onde planto minha lavra”.

Keywords: João Melo; historical materialism; Postmodernity; postmodernism; short story theory.

Sumário

1 Considerações iniciais.....	p. 9
2 Questões de Método.....	p. 15
2.1 Análise estética e fetiche da mercadoria.....	p. 15
2.2 Análise estética e seus limites.....	p. 24
3 Pós-modernidade e pós-modernismos.....	p. 31
3.1 Condições materiais contemporâneas.....	p. 33
3.2 Estéticas do pós-moderno.....	p. 38
4 Enfim, o livro.....	p. 46
4.1 Por um princípio formal de organização.....	p. 51
4.1.1 O princípio do princípio: antes em Filhos da Pátria.....	p. 52
4.1.1.1 Narrativa, lírica e vozes em “Tio, mi dá só cem” e “O feto”.....	p. 59
4.1.1.2 As falhas de estrutura em “Ngola Kiluanje”.....	p. 72
4.1.2 Princípio formal de desorganização.....	p. 80
4.2 Ponto em ponto de conto em conto.....	p. 90
4.2.1 A calcinha <i>causa sui</i>	p. 90
4.2.2 As vozes escritas em “O Canivete agora é branco”.....	p. 96
4.2.3 Uma chave de ouro que aponta para o devir.....	p. 105
5 Considerações Finais.....	p. 110
6 Referências	p. 117

1 Considerações Iniciais

Quando os temas deste trabalho começaram a ser definidos, a crise mundial de 2008 continuava (como continua ainda hoje) a dar muitos sinais de aprofundar-se, e poucos de possibilidade de reação popular a ela. O momento pareceu propício para abordar a crise das utopias e atacar o discurso que via nas democracias liberais do hemisfério norte o fim da História, e os contos de João Melo eram (e são) muito interessantes para isso. O que se chamava de pós-modernidade, questão pós-moderna, pós-modernismo, etc., estava umbilicalmente ligado aos discursos de fim da História, e a obra desse autor encarna uma leitura crítica dessas nomenclaturas e considerações; portanto, pareceu-nos uma escolha propícia e terreno fértil para a pesquisa. Além do mais, no início de 2010 quase não havia publicações disponíveis que tratassem da obra em prosa de João Melo. Um levantamento, realizado então, nas bases das bibliotecas das universidades estaduais (USP, UNESP, UNICAMP) não revelou trabalhos sobre o autor. Assim, pareceu-nos interessante empreender uma pesquisa que apresentasse já na escolha do tema algo muito próximo do que supúnhamos ser inédito.

Passados dois anos, as mudanças gerais acabaram por produzir uma realidade diversa da anterior, não só porque floresceram trabalhos sobre o autor, mas também pelo investimento na informatização e digitalização do conhecimento produzido nas universidades agregados ao furioso desenvolvimento de sistemas online de busca que tornou possível o acesso a esses trabalhos a qualquer um que tenha uma conexão à internet. E tais mudanças, inevitavelmente, acabaram por ser um golpe poderoso na ilusão de algo inédito, ao menos se pensarmos na escolha do objeto de estudo. Para além das questões em torno do *corpus* definido para esta dissertação, há também que se considerar nesse contexto de mudanças dinâmicas - que, sem dúvida, incidirão sobre o tema geral proposto para a pesquisa - a série de revoluções que impactaram os países árabes, derrubaram regimes e geraram uma intensa efervescência que resultou em importantes mobilizações no coração do capitalismo mundial, por meio de movimentos de ocupação e de indignados que tomaram de assalto praças públicas e passaram a pensar nas reais possibilidades para uma verdadeira democracia. Mais ao sul, estudantes exigiram a reforma do sistema de ensino que fatalmente demandará a reorganização da estrutura econômica daquele país. Enfim, quer isso tudo dizer que rebater o fim da História deixou de ser questão teórica a ser debatida em altos círculos e passou a ser questão de olhar pela janela.

Antes de lamentar o momento histórico, devemos saudá-lo e dar graças. Passa a ser um dos motores desta dissertação fazer da necessidade qualidade, transformar as pré concepções derrubadas em matéria e guia para um trabalho relevante. Derrubada a ilusão de ineditismo, devemos lembrar que a construção do conhecimento é sempre um ato coletivo; por mais que a forma que tomamos obscureça isso, este trabalho não seria possível sem uma série de relações sociais. É preciso aproveitar o que já foi dito, encontrar pontos inexplorados, e sugerir outras possíveis leituras. O método deve ser aquele que estabeleça os melhores focos de luz sobre o objeto estudado, e não aquele que leve cegamente à conclusão que o autor da pesquisa espera chegar antes mesmo dos primeiros esboços do projeto. Portanto é fundamental testar seus limites para além daquela tentativa de usá-lo para apurar uma conclusão pé-fabricada. Se formos capazes de superar essas falhas iniciais, a resposta estará nas página que seguem.

Salvo falhando lograr esse objetivo, esta dissertação insere-se no que tem sido chamado de “renascimento” do materialismo histórico. Como tudo mais, em uma das mãos esse fenômeno também está umbilicalmente ligado à atual situação de crise: na tentativa de entender o funcionamento do capitalismo global, buscar soluções para a crise e alternativas ao modelo que até agora era imposto como único e final, pesquisadores de várias áreas e de diversos matizes ideológicos e políticos ou reforçam ou voltam mesmo a pedir auxílio aos pais-fundadores do método.

Na outra mão, esse fenômeno não pode ser compreendido em sua totalidade sem que se leve em consideração os dois colapsos do bloco soviético: o colapso como projeto alternativo e desejável construído ao longo da transformação dos acertos das Revoluções Russas na catástrofe política e econômica que configuraram os países alinhados ao bloco; e o próprio colapso político e econômico que, entre outro fatos históricos, resultou no desmantelamento de algumas estruturas que possibilitavam a manutenção da hegemonia do pensamento alinhado ao bloco soviético nos debates dentro da esquerda. Isso resultou no enfraquecimento daquelas formas de pensar que Raymond Williams classificou como marxismo vulgar.

Esse marxismo vulgar, além de adotar formas fixas de explicação do mundo, e matar justamente a maior contribuição do materialismo histórico, a possibilidade de enxergar uma realidade em constante movimento, vê manifestações como a cultura, a filosofia, a religião, o direito, por exemplo, como simples reflexos superestruturais do desenvolvimento de uma base econômica, essa sim de suma importância e único fator determinante para criação de toda a

superestrutura.¹ Assim, manifestações culturais, como a produção literária, teriam importância limitada, e bastaria expor os fatores econômicos das quais ela seria reflexo, para desvendar seu funcionamento.

Uma maneira de responder a isso seria exagerar a independência do campo literário, inclusive de suas condições materiais de produção; outra, exagerar sua importância e efeitos. “Nada mais importante para chamar atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro”, disse Antonio Candido (2010, p. 13). Mais racional seria seguir os passos daqueles que vieram antes, e resistiram ao canto de sereia estandardizante do pensamento central. Esta dissertação, portanto, sem abandonar o método materialista, também procurará meios para evitar ser a reação exagerada àquele marxismo, enquanto espera fazer parte, agora que surge a possibilidade de um novo equilíbrio nas relações de força, do embate justo entre os antigos equívocos, os antigos acertos, os novos equívocos e os novos acertos, e assim contribuir, ainda que minimamente, para a terceira volta dialética do método que renasce ou se fortalece.

O método materialista parece-nos o mais indicado para abordar a questão que o objeto impõe, a saber, aquele pós-moderno que se apresenta com incômodo no subtítulo do livro de João Melo – 18 histórias quase pós-modernas. Mesmo esse quase deverá ser investigado com atenção, e devemos pensar suas relações com a paródia, o extremamente efêmero e fugidio, método e características muitas vezes atribuídos ao pós-modernismo e à pós-modernidade.

O que se entende por pós-modernidade está aberto a debate ainda hoje. Há que se “enfrentar o pós-modernismo como um componente do estágio atual da história”, como disseram Cevalco e Costa (1996, p. 5), mas definir exatamente os contornos desse componente não tem sido tarefa fácil. A retórica do pós-moderno se apoia na volatilidade e na efemeridade para evitar definições mais concretas. “Volatility and ephemerality similarly make it hard to maintain any firm sense of continuity” (HARVEY, 1990, p.291), e portanto não raro dentre tantas polêmicas que o assunto desperta, está a relação com o passado e com a História.

O assunto é sensível, porque repetidamente, no afã de combater em nome da

¹ É certamente curioso que tal engano tenha se perpetrado por tanto tempo. Isso só ajuda a demonstrar o papel fundamental que as estruturas centralizadoras, como partidos estalinistas, desempenharam na manutenção da hegemonia do marxismo vulgar, a ponto de conseguir que mesmo as explicações de Engels fossem ignoradas. Como ele disse em correspondência a J. Bloch: “According to the materialist conception of history, the *ultimately* determining element in history is the production and reproduction of real life. Other than this neither Marx nor I have ever asserted. Hence if somebody twists this into saying that the economic element is the *only* determining one, he transforms that proposition into a meaningless, abstract, senseless phrase.”
Acessível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90_09_21.htm>

permanência da História, ouviu-se e leu-se mal o que os pós-modernos realmente disseram – e houve reação igual e contrária: entendeu-se mal o que o materialismo propõe. O resultado mais comum tem sido uma argumentação construída sobre espantalhos retóricos. Um trabalho que pretenda uma análise que siga além dos estereótipos deve obrigatoriamente perceber com atenção as propostas do pós-modernismo, analisar com cuidado sua forma e conteúdo, para só então refutá-las, se necessário for. Por exemplo, é necessário ouvir o que Hutcheon diz, quando afirma que “it does not deny the *existence* of the past; it does question whether we can ever know that past other than through its textualized remains” (1988, p. 20, *itálicos da autora*). É uma colocação interessante, porque por um lado, teoriza o problema sem parodiá-lo ou simplificá-lo; contudo, por outro, assume as categorias do objeto de estudo sem criticá-las. A resposta mais adequada é resgatar a proposição de Raymond Williams (1979) de encarar a de linguagem como atividade material produtiva, e a partir daí perceber a separação radical entre linguagem e realidade que emana da sentença de Hutcheon.

Da mesma maneira, será preciso definir com precisão o contexto e os movimentos que possibilitaram esse componente histórico; só assim é possível evitar obscurecimentos sobre sua verdadeira natureza:

The intensity of time–space compression in Western capitalism since the 1960s, with all of its congruent features of excessive ephemerality and fragmentation in the political and private as well as in the social realm, does seem to indicate an experimental context that makes the condition of postmodernity somewhat special. But by putting this condition into its historical context, as a part of a history of successive waves of time–space compression generated out of the pressures of capital accumulation with its perpetual search to annihilate space through time and reduce turnover time, we can at least pull the condition of postmodernity into the range of a condition accessible to historical materialist analysis and interpretation.²

Assim, nos juntaremos àqueles que perceberam que as estratégias discursivas construídas sobre a efemeridade, sobre a flexibilidade não são respostas a um sistema que também se torna efêmero e flexível, mas justamente o contrário: a condição pós moderna é filha de estruturas de poder cada vez mais totalizantes do capitalismo global:

O capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar “fora do sistema”, como a natureza (dada a destruição de formas antigas de produção agrícola) ou o Inconsciente, constantemente bombardeado pela mídia e pela propaganda.³

Voltamos assim à importância de encarar que mesmo o texto literário não é um lugar fora do sistema, e melhor análise será aquela que conseguir levar isso em consideração. Por

² Harvey, David. *The condition of postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Malden: Blackwell Publishing, 1990, p. 306

³ Cevasco, M. E. ; Costa, I. C. “Para a crítica do jogo aleatório dos significantes”. 1996, p. 5.

isso a importância de considerar o texto não como apenas um local de resistência – e pensar meios para evitar isso – mas em relação ao momento histórico e nas condições em que é produzido. Poderá surgir daí não só uma chave de leitura para o *quase pós-modernas*, como para a figura do próprio Pato Donald. Será necessário levantar por que caminhos ela tem passado, que relações ela mantém com o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação (vale notar que ela faz a jornada impressão-cinema-internet), e se há um significado para sua adoção e subversão. Ainda há que se lembrar as palavras de Walter Benjamin, “os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente” (p. 190), e verificar se é o caso aqui.

E, se quisermos uma boa análise materialista, deveremos saber identificar a dialética de como o externo torna-se interno na obra literária. Não se pode falar, nem pretendemos, em simples reflexo da estrutura na superestrutura, mas é preciso saber identificar o que é formalização estética da experiência contemporânea, o que é a forma literária historicamente determinada – quais os conteúdos sociais sedimentados na forma, se podemos falar assim ainda – e de que maneira esses polos se retroalimentam.

Assim, ao falarmos da forma que os contos de João Melo assumem, embora sempre se deva lembrar as palavras de Cortázar (2004, p. 120) sobre as leis do conto (“não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável”), também será necessário lembrar que o seu desenvolvimento moderno é fortemente influenciado pelo avanço do capitalismo, que passa a imprimir um ritmo de vida muito mais veloz com sua nova divisão do trabalho. Vamos às palavras de Poe:

Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enable to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control.⁴

Raramente se encontra um exemplo onde as diversas forças que regem o texto literário estão interagindo tão claramente logo à superfície. Aqui, interação de maneira dialética os impulsos individuais do autor – seu método rígido, sua vontade de controle –, as formas narrativas recebidas historicamente – o romance, o conto – e as condições materiais que fazem com que uma forma seja mais adequada ao momento e a determinado intento do que outra – no novo mundo do trabalho que surgia, havia cada vez menos tempo para ler uma narrativa longa de uma única vez. Com as enormes mudanças que temos experimentado, é oportuno que essa discussão volte à tona, e deveremos perguntar o que quer dizer escolher

⁴ Poe, Edgar Allan. The Short Story. In The Portable Edgar Allan Poe. New York: Penguin Books, 1977, p. 566

escrever contos hoje.

Claro que se deve lembrar sempre o que diz Norman Friedman (2004, p. 226), a respeito do problema de transformar descrições de fenômenos mais gerais sobre prescrições para como o conto deve ser escrito “nossos princípios devem ser abrandados a cada detalhe pois [...] estamos lidando com um conjunto de variáveis independentes.” Levaremos isso em conta, mas nos aproveitaremos de certo impulso normativo do modelo de Cortázar e Poe, porque também há linha de força nas transgressões, principalmente quando se adota o modelo para modificá-lo.

Enfim, chamamos atenção para essas últimas palavras. Pode ser que esse seja o tropo atribuível a João Melo.

2 Questões de método

A aplicação e exposição de um método são também a defesa da persistência desse método. Esta dissertação procura manter o materialismo histórico em seu horizonte, e ter a dialética como sua ferramenta. Entretanto, não enxergamos esse método como mais um dentre as demais opções disponíveis no mercado acadêmico da análise cultural, mas como aquele horizonte sem o qual a análise não estará completa: não se trata de procurar um método que, tomando os elementos textuais e extratextuais, concentre-se mais sobre um ou sobre outro, mas seja capaz de nos ajudar a perceber como os segundos são interiorizados no texto literário a ponto de se tornarem os primeiros.

Claro, cumprir essa tarefa é trabalho árduo. Se houve críticas sobre o que pareceu ser uma ênfase sobre o extratextual, nem sempre o motivo foi re-encobrir aquilo que o método revelava: devemos admitir que muitos falharam em fazer a operação acima enunciada, e por isso o cuidado deve ser sempre dobrado. Atenção às palavras de Jameson:

Rightly or wrongly, a totalizing criticism has been felt to be transcendent in the bad sense, or in other words to make appeal, for its interpretive content, to spheres and levels outside the text proper. We have seen that such apparently extrinsic operations are then drawn back into the dialectical framework as the latter expands and is systematically totalized. Thus, it can be argued that this type of interpretation, while containing a transcendent moment, foresees that moment as merely *provisionally* extrinsic, and requires for its completion a movement to the point at which that apparently external content (political attitudes, ideological materials, juridical categories, the raw material of history, the economic processes) is then at length drawn back within the process of reading.⁵

O leitor verá que ao longo desta pesquisa, esse movimento de procurar o que é extrínseco ocorrerá diversas vezes, e isso tem um motivo. Como disse Benjamin Abdala Jr. (2007, p. 45), “Quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele.” Passemos, então, ao primeiro passo no extratextual.

2.1 Análise estética e fetiche da mercadoria

Pedimos licença para iniciarmos, num primeiro momento, abordando termos bem técnicos sobre o conceito de fetiche da mercadoria mas que na estrutura proposta para esta dissertação indicarão os passos fundamentais para uma leitura cuidadosa do texto literário. Há

⁵ Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Imprensa Ithaca: Cornell University Press, 1988, p. 57.

três motivos para isso: o primeiro deles é para delimitar a autonomia relativa do texto escrito, e lembrar ao pesquisador as possibilidades e limites da literatura. O segundo é começar a fornecer a base para a análise sobre as condições materiais a serem analisadas no capítulo 3.1 (p. 33). O terceiro é fornecer uma chave de leitura para o conto que dá título ao livro, O dia que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida, como se verá no capítulo 4.2.1 (p. 90). Para tal, julgamos melhor nos aprofundar um pouco no conceito de fetiche, deixando claro aqui o que é e como funciona, ainda que num primeiro momento soe por demais extratextual. Entremos propriamente no assunto.

Se falaremos em fetiche, é necessário partir de onde o fetiche é produzido na sociedade capitalista. E o ponto de partida é o duplo caráter da, ou a contradição interna presente na mercadoria. Não à toa o início da exposição sistêmica d'O Capital é justamente este: a mercadoria, valor de uso e valor.

Para entender o valor de uso, devemos ter em mente que “a commodity is, in the first place, an object outside us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort or another.”⁶ Manteremos por ora afastados os diferentes tipos de necessidades humanas que as mercadorias se destinam a satisfazer; este ponto nos será útil mais à frente. Por agora, vale perceber que, tendo todas as mercadorias um valor de uso, não podem ser trocadas com base neste valor. O valor de uso é qualidade da mercadoria, e qualidades não são (pelo menos no nível mais básico de troca de uma mercadoria por outra) comparáveis. Mais ainda, qualidades não são mensuráveis – medida sendo aqui o conceito chave –; portanto, não são trocáveis. Então, embora a princípio se adquira e se consuma mercadorias por causa de seus valores de uso, o princípio que rege as trocas – logo, estamos no campo do primeiro verbo da frase, adquirir⁷ – é outro.

Se não é possível basear o processo de trocas em qualidades, há que se encontrar um princípio quantificável que possa servir de medida. E, para tal, é preciso deixar o valor de uso de lado e procurar algo que toda mercadoria tenha em comum: “If then we leave out of

⁶ Marx, K. “The Two Factors of a Commodity: Use-Value and Value (The Substance of Value and the Magnitude of Value)” in Capital, Vol. I in <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#S1>>, acessado em 4 de dezembro, às 19 horas. Pela facilidade técnica de transpor passagens de texto, e por ser uma transcrição da edição editada por F. Engels, todas as citações d'O Capital foram retiradas da cópia online de Marx & Engels Collected Works presente em <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/cw/index.htm>>. Como se verá na bibliografia, também foram consultadas as edições da coleção Os Economistas e da editora Civilização Brasileira. A versão online chama de volume o que nós convencionamos chamar de livro. Assim, Vol. I se refere ao Livro 1, e assim por diante.

⁷ E, se estamos falando em trocar, adquirir é só um dos lados de um processo que possui duas faces simultâneos, algo como uma figura cubista. Toda troca apresenta, de um lado, uma apropriação, e de outro, uma alienação: o objeto adquirido se torna propriedade no lugar de um objeto que era propriedade e se torna alheio. Não podemos falar ainda em contradição, mas é interessante notar como essas dualidades estão presente nos níveis mais elementares das relações de uma sociedade capitalista.

consideration the use value of commodities, they have only one common property left, that of being products of labour.” O problema reside no fato de que o trabalho usado como medida não é o trabalho realmente empregado na produção daquela mercadoria, mas uma abstração do tempo de trabalho social necessário para a produção dela. Conforme disse Marx:

If we make abstraction from its use value, we make abstraction at the same time from the material elements and shapes that make the product a use value; we see in it no longer a table, a house, yarn, or any other useful thing. **Its existence as a material thing is put out of sight.** Neither can it any longer be regarded as the product of the labour of the joiner, the mason, the spinner, **or of any other definite kind of productive labour.** Along with the useful qualities of the products themselves, we put out of sight both the useful character of the various kinds of labour embodied in them, and the concrete forms of that labour; there is nothing left but what is common to them all; all are reduced to one and the same sort of labour, human labour in the abstract.⁸

Se atentarmos para os trechos grifados, perceberemos lançada aqui a base para que se entenda o fetiche da mercadoria. Importante notar que não é do valor que se origina o fetiche: “The mystical character of commodities does not originate [...] in their use value. Just as little does it proceed from the nature of the determining factors of value”, mas da abstração necessária para a definição do valor de troca, e portanto da própria forma da mercadoria:

Whence, then, arises the enigmatical character of the product of labour, so soon as it assumes the form of commodities? Clearly from this form itself. The equality of all sorts of human labour is expressed objectively by their products all being equally values; the measure of the expenditure of labour power by the duration of that expenditure, takes the form of the quantity of value of the products of labour; and finally the mutual relations of the producers, within which the social character of their labour affirms itself, take the form of a social relation between the products.⁹

Então, de um lado temos o encobrimento da mercadoria como fruto de trabalho humano, de maneira tal que há um obscurecimento da própria materialidade dela; e de outro lado a relação social dos diferentes produtores aparecendo como a relação social entre os produtos de seus trabalhos. Como o trabalho é encoberto, as relações sociais tomam forma, portanto, de relações não entre pessoas, mas entre mercadorias.

O dinheiro também é uma mercadoria, cuja função é medir os valores das trocas nas relações comerciais. É da relação entre as mercadorias, e não entre as pessoas, que surge a forma dinheiro. Não tem nada de especial em si mesmo, não é, pelo menos a princípio o seu valor de uso que determina sua especialidade, mas pela reiteração das práticas sociais. Porém,

⁸ Marx, K. “The Two Factors of a Commodity: Use-Value and Value (The Substance of Value and the Magnitude of Value)” in Capital, Vol. I in <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#S1>>, acessado em 4 de dezembro, às 19 horas. Grifos nossos.

⁹ Marx, K. “Section 4. The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof” in Capital, Vol. I in <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#S4>>, acessado em 5 de dezembro, às 0 horas.

num mundo onde todas as relações sociais se dão mediadas pelas relações entre mercadorias, aparece como especial a mercadoria que compra todas as outras; posse de dinheiro se torna expressão de prestígio social, e o fetiche atinge um nível mais complexo.

Para a nossa pesquisa, interessa outro nível, ainda mais descolado da forma mercadoria; não se mostra ligado a esta forma, embora esteja. Para pensar nele, é necessário voltar à base da produção capitalista: se um dos pés da base é a produção de mercadoria, o outro é a exclusão da força de trabalho da propriedade dos meios de produção. Não há como entender qualquer sociedade sem entender a relação entre os proprietários dos meios de produção e os produtores:

It is always the direct relationship of the owners of the conditions of production to the direct producers — a relation always naturally corresponding to a definite stage in the development of the methods of labour and thereby its social productivity — which reveals the innermost secret, the hidden basis of the entire social structure and with it the political form of the relation of sovereignty and dependence, in short, the corresponding specific form of the state.¹⁰

Assim, é impossível falar em fetiche sem entender as bases da e a própria estrutura social da sociedade que se deseja analisar, no nosso caso, a sociedade capitalista. Se as relações se dão mediadas por mercadorias, cuja característica comum é a quantidade de trabalho abstrato congelado em si, então maior prestígio social consegue aquilo que é capaz de comandar a produção de mercadoria; num mundo em que tudo é trabalho, o poder social aparece como a capacidade de comando de trabalho. Logo, a falta de poder aparece como incapacidade de comando sobre a própria força de trabalho, e portanto, sobre si mesmo. Guardemos esta última afirmação para ser usada num momento mais oportuno, e nos voltemos sobre o comando da força de trabalho.

Quando se fala em poder social através do comando da força de trabalho, é necessário dar um passo cuidadoso, ou corre-se o risco de cair no puro julgamento moral dos proprietários, de fazer críticas à imoralidade da propriedade privada. Não é o interesse deste trabalho, nem nos parece que seja o interesse em O Capital. A investigação será mais interessante se voltarmos nosso estudo ao fetiche como elemento estrutural da sociedade capitalista, que atinge desde o mais excluído lumpen até o maior proprietário.

Então, para evitar esta armadilha, vamos nos voltar para um tipo de mercadoria que nas sociedades capitalistas aparece como sendo ainda mais especial que o dinheiro. Um tipo de mercadoria que é capaz de ativar o trabalho, de comandar o trabalho, de fazer o trabalho funcionar, seja pagando e empregando força de trabalho, seja ou esteja fixa nos meios de

¹⁰ Marx, K. “The Trinity Formula” in Capital, Vol. III, in <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1894-c3/ch48.htm>>, acessado em 17 de novembro às 12 horas.

produção: este tipo especial de dinheiro e este tipo especial de mercadoria são capital. Muito mais que os proprietários, quem aparece como comandante do processo produtivo é o próprio capital.

Como o fetiche do capital perpassa todo o processo produtivo, ele é não só é requisito da produção, como dialeticamente ele também é produto do processo produtivo. Isto é fundamental para entender a produção da ideologia e a produção da aparência. Uma aparência descolada da realidade, ou uma aparência que encubra o processo, não é simplesmente um olhar errado sobre a realidade, ou pura manipulação dada por ma-fé, mas é resultado de um processo produtivo fetichista.

Assim, quando, por exemplo, na contabilidade do setor industrial deixa-se de se levar em conta que quem cria valor substancialmente é o trabalho, e que a condição necessária para a apropriação do valor por ele criado é a quantidade de trabalho não pago na mercadoria, é porque para o processo de reprodução do capital o encobrimento é necessário, e o processo está encoberto para todos os agentes envolvidos. O capitalista não inclui em sua contabilidade a produção de mais-valia porque para o capitalista, tanto quanto para os trabalhadores, a mais-valia também está encoberta.

Antes de avançarmos sobre esta capacidade do capital de gerar e manter as formas fetichistas necessárias à sua produção e reprodução, vamos voltar às contradições internas do capital que possibilitam e são necessárias ao fetiche. Como vimos acima, na base do fetiche da mercadoria está a oposição entre o valor de uso e o valor, e na base da sociedade capitalista, a exclusão da força de trabalho dos meios de produção. Essa exclusão é necessária à inclusão da força de trabalho dada pelo capital. Em resumo, a inclusão é necessária à exclusão; a exclusão é necessária à inclusão. E a lógica da exclusão não se aplica apenas à força de trabalho, mas também funciona em toda cadeia da produção e da circulação. Assim, por exemplo, há a possibilidade de um capitalista quebrar e outros capitalistas se apropriarem de seu capital. Mantenhamos essas contradições internas sempre em mente; embora elas possibilitem o fetiche do capital, nelas também residem os problemas de realização do capital como senhor de si.

Senhor de si é um termo forte, e proposital aqui. As relações de produção e as relações sociais passam a ser mais que mediadas – passam a ser pautadas pelo verdadeiro sujeito do processo, que é o capital. A subjetividade torna-se atrelada à reprodução social do capital. E excluindo e comandando a força de trabalho, o outro necessário a si, podemos apontar o capital tornando-se o sujeito hegeliano:

It must supersede this otherness of itself. This is the supersession of the first

ambiguity, and there is therefore itself a second ambiguity. [...] it must proceed to supersede the *other* independent being in order thereby to become certain of *itself* as the essential being.¹¹

O capital torna-se aquilo que se basta por si, quer-se por si e comanda o seu próprio processo de produção; é *causa sui*. Tem valor em si mesmo, como nada ou ninguém mais na sociedade capitalista. Essa inversão entre sujeito e objeto é a própria realização do conceito de fetiche, e inclusive há uma forma social para essa realização mais bem acabada do fetiche, que é a forma do juro:

Thus we get the fetish form of capital and the conception of fetish capital. In M — M' we have the meaningless form of capital, the perversion and objectification of production relations in their highest degree, the interest-bearing form, the simple form of capital, in which it antecedes its own process of reproduction. It is the capacity of money, or of a commodity, to expand its own value independently of reproduction — which is a mystification of capital in its most flagrant form.¹²

O juro é um dos processos de distribuição da mais-valia, embora essa não seja a forma com que ele aparece. Como vimos, o encobrimento é resultado do processo de produção, e aqui, de reprodução também. Mas, como a estrutura do capital é contraditória, as leis da produção não são as mesmas da distribuição. Assim, o capital pode não se apropriar de toda a mais-valia que ele gerou, uma vez que a distribuição está apoiada não sobre as leis da produção privada, mas da propriedade privada. No caso do juro, há um proprietário que empresta o seu capital para outro capitalista torná-lo produtivo. O capitalista de posse do empréstimo fica com uma parte do novo valor produzido, e repassa uma parte deste valor, junto com o valor original emprestado, para o capitalista proprietário do capital. Mas há outras maneiras de distribuição, como a autonomização do setor comercial em relação ao setor produtivo, ou proveniente da renda da terra. Poderíamos também analisar em detalhes como funcionam as leis de distribuição nessas formas, mas isso fugiria muito ao escopo deste trabalho. Por ora, basta notar que ainda nesses casos, a lei que rege também é a lei da propriedade – seja pela pura remuneração da propriedade privada, como é o caso da renda da terra, seja através da massa de trabalho improdutivo (aquele que não gera mais-valia) da qual o capitalista comercial consegue colocar em movimento.

Como dissemos no início do parágrafo acima, o capital apresenta uma estrutura interna contraditória. Isso faz com que ele traga o seu oposto dentro de si, e alguns dos conceitos apresentados até aqui podem se realizar se negando, ou até a nunca se realizar completamente.

¹¹ Hegel, G. W. F. “The Master-Slave Dialect”, in From Phenomenology of Spirit, in The Norton Anthology of Theory and Criticism. p. 630. Grifos do autor.

¹² Marx, K. “Externalisation of the Relations of Capital in the Form of Interest-Bearing Capital” in Capital, Vol. III, in <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1894-c3/ch24.htm>>, acessado em 3 de novembro, às 23 horas.

No primeiro caso, temos o conceito de valor, principalmente quando atrelado à composição orgânica do capital, que podemos representar na fórmula $C + V + MV$, onde C é o capital constante, empregado nos meios de produção, como máquinas, equipamentos, instalações, etc.; V o capital variável, usado para pagar a força de trabalho; e MV o trabalho não pago incorporado na produção das mercadorias. Marx demonstra que há três tendências de longo prazo dentro do capitalismo. A primeira delas é o aumento da proporção de capital constante sobre a proporção de capital variável na esfera da produção. Isto é, conforme o capital ganha força, mais força ele tem para reproduzir a exclusão da força de trabalho dos meios de produção. A segunda, é a tendência da equalização das taxas de lucro dentro dos mesmos ramos e entre os diferentes setores. E a terceira é a tendência da queda das taxas de lucro.

Assim, pelas duas últimas tendências, o conceito de valor realiza-se negando-se. Se por um lado a tendência individual é que cada um procure novas técnicas que possibilitem o aumento de valor ou de lucro, ou que o capital e os capitalistas migrem para os setores mais lucrativos conforme o momento, por outro a tendência geral é de desvalorização. A necessidade de valorização é dada pela possibilidade, e também pela necessidade que o capital tem de se desvalorizar.

E, pela primeira tendência, o capital é o objeto que, embora tente, nunca poderá se realizar como sujeito de si próprio. Se pensarmos mais uma vez na noção hegeliana de sujeito, o capital é um sujeito que não consegue dar forma à substância, embora assim ele apareça. Ele sequer é substância, embora se aproprie dela. O capital se apropria da substância, mas é a força de trabalho que dá forma à substância. Sendo dependente da força de trabalho, ele nunca se realizará como sujeito; será sempre objeto, embora não se apresente assim agora.

Com isto em mente, passemos à discussão sobre o papel e a forma que a arte toma nas sociedades capitalistas.

Desde as duas últimas grandes revoluções que inauguram a modernidade – a Francesa e a Industrial – a arte e seus teóricos têm pregado a favor de sua autonomia e contra seu status de mercadoria:

From Romanticism to modernism, art strives to turn advantage the autonomy which its commodity status has forced upon it, making a virtue out of grim necessity. Autonomy in the worrying sense – social functionlessness – is wrenched into autonomy in a more productive sense: art as a deliberate turning in upon itself, as a mute gesture of resistance to a social order which, in Adorno's phrase, holds a gun to its head.¹³

É interessante notar a armadilha que se pode cair aqui, quando se atribui um caráter extremamente isolado e autônomo à obra de arte em relação a todas as outras manifestações

¹³ Eagleton, T. "From the Polis to Postmodernism" in *The Ideology of the Aesthetic*. p. 370.

sociais. Quando se defende uma arte extremamente autônoma, um valor que se quer por si só e se basta por si, aproxima-se muito do fetiche do capital. A contradição está posta: para fugir ao poder de assimilação do capital, e evitar tornar-se mercadoria, encaremos a criação artística de maneira fetichista. É sintomático que muita vez ainda se encare a produção artística desta maneira, e de fato é assim que ela costuma nos aparecer: como trabalho pronto de um gênio isolado, o processo encoberto no resultado final. Então, quando esta é a alternativa de tentativa de resistência, ela já foi assimilada, seja pelo processo de produção capitalista, seja pela própria tentativa de resistência.

Assim, preferimos que a análise artística será mais acurada se levar em consideração as considerações benjaminianas:

Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas também é uma pergunta difícil. [...] Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. [...] gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras.¹⁴

Onde, pelo conceito de técnica se entende “aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, a portanto a uma análise materialista” (Benjamin, 1994, p. 122).

A este conceito de técnica, faz-se oportuno adicionar as contribuições de Raymond Williams. Para entender estas contribuições, é necessário partir de sua definição de forças produtivas. Segundo este autor, força produtiva é

qualquer um dos, e todos os, meios de produção e reprodução da vida real. Pode ser um tipo particular de produção agrícola ou industrial, mas esse tipo já é um certo modo de cooperação social e a aplicação e desenvolvimento de um certo corpo de conhecimento social. Em todas as nossas atividades, no mundo, produzimos não só a satisfação de nossas necessidades, mas também novas necessidades e novas definições de necessidades. Fundamentalmente, nesse processo histórico e humano, produzimos a nós mesmos e nossas sociedades, sendo dentro dessas formas em desenvolvimento e variáveis que a “produção material”, em si mesma variável tanto em modo como âmbito, é realizada.¹⁵

O interesse do autor ao resgatar essa definição era combater uma separação e uma abstração rígidas entre “produção material” e base “material” ou “econômica”, bem como demonstrar que “não foi o marxismo, mas os sistemas que ele combateu e continua combatendo que separaram e fizeram abstração de várias partes da totalidade desse processo social” (Williams, 1979, p. 95). E o grande avanço por ele proposto vem de sua negação de

¹⁴ Benjamin, W. “O Autor como Produtor”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1994. p. 122. Grifos do autor.

¹⁵ Williams, R. “Forças produtivas” in *Marxismo e Literatura*. p. 94.

análises literárias que partam das teorias do reflexo ou da mediação:

Se a “realidade” e se “falar da realidade” (“processo social material” e “linguagem”) são tomados como categoricamente distintos, conceitos como “reflexo” e “mediação” são inevitáveis. A mesma pressão pode ser observada em tentativas de interpretar a frase marxista “a produção e reprodução da vida real” como se a produção fosse o processo primário social (econômico) e “reprodução” a sua contrapartida “simbólica”, ou “significativa” ou “cultural”.¹⁶

O avanço consiste em perceber a linguagem, e todas as atividades a ela relacionadas, como atividade material humana. Desta maneira podemos nos afastar de uma concepção de arte radicalmente autônoma, e portanto, de uma concepção fetichista do processo artístico. Como Williams aponta (1979, p. 97), a classificação entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo faz sentido (ou, mais conforme a opinião autor, pode ser revista para que faça sentido fora dos termos da Economia Política burguesa). O problema ocorre ao se transpor os termos diretamente para uma teoria da literatura, ou das artes, quando já se perdeu o sentido de linguagem como atividade material, e o exemplo que o autor nos dá, pensando nesses termos, é esclarecedor: “Assim, um piano é uma mercadoria; a música não é” (p. 97). Perde-se, aqui, inclusive a noção de mercadoria com que Marx abre O Capital. Retomemos um ponto deixado em aberto anteriormente: vimos que uma das propriedades da mercadoria é satisfazer uma necessidade humana. Conforme Marx diz “the nature of such wants, whether, for instance, they spring from the stomach or from fancy, makes no difference”, e, com auxílio de Bourbon: “Desire implies want, it is the appetite of the mind, and as natural as hunger to the body... The greatest number (of things) have their value from supplying the wants of the mind.” (apud. Marx. In <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#2>>)

Williams chega a imputar o erro mesmo a Marx e a Engels, quando discute o conceito de ideologia:

Em Marx, em Engels, e em grande parte da tradição marxista, o argumento central sobre “consciência prática” foi limitado e frequentemente deformado pela incapacidade de ver que os processos fundamentais de significação social são intrínsecos à “consciência prática” e intrínsecos também às “concepções, pensamentos e ideias” que são *reconhecíveis* como seus produtos. A condição limitadora dentro de “ideologia” como um conceito [...] foi a tendência de limitar processos de significado e avaliação de “ideias” formadas, separáveis, ou “teorias”.¹⁷

Embora a crítica seja válida para uma certa tradição marxista, aqui nos parece que o autor foi injusto com os dois grandes materialistas, principalmente quando se leva em consideração O Capital. Como vimos acima, um dos pontos da obra é a produção da aparência

¹⁶ Williams, R. “Do Reflexo à Mediação” in *Marxismo e Literatura*, p. 102.

¹⁷ Williams, R. “Ideologia” in *Marxismo e Literatura*, p. 75.

já no próprio processo de produção capitalista. Nesse sentido, não se pode falar em ideias ou teorias rigidamente separadas do processo de produção. Mais ainda, podemos ver o processo de significação como parte intrínseca do processo de produção. Deixamos aqui uma defesa de Marx, mas deixamos também a crítica de Williams como o lembrete de um erro que não temos mais permissão de cometer.

2.2 Análise estética e seus limites

Desde a ascensão do modo capitalista de produção industrial e seu avanço sobre as demais áreas da vida, as diversas áreas dentro daquele campo que nomeamos estético, dentre elas a literatura, encontram-se num dilema que tem se apresentado como insolúvel – a depender de como a discussão se encaminha. Desde as revoluções Francesa e Industrial, os diferentes campos do saber vêm se apartando, tornando cada vez mais especializados e separados, de maneira tal que o campo estético encontra-se lutando de um lado contra sua situação numa sociedade que não tem mais tempo para ou considera inútil o belo, e de outro para provar sua proeminência sobre os demais campos, usando sua independência abandonada em relação a eles para provar sua importância. E é justamente aqui que reside a insolubilidade do dilema, na excessiva separação das diversas áreas de atividade humana, na incapacidade de relacioná-las, e na perigosa tentação para os analistas de aceitarem a superioridade do campo estético, elevando assim o status de sua profissão.

Seguindo os passos de alguém que já investigou esta questão, vamos pensar num tempo em que, como diz Eagleton em “From the *Polis* to Postmodernism”, as três principais questões da filosofia não eram ainda completamente distinguíveis umas das outras: “what can we know? what ought we to do? what do find attractive?” (p. 366). Assim, os campos do Conhecimento, do ético-político e da Arte encontravam-se muitas vezes indissociados. Podemos pensar nos lugares da retórica latina: *placere*, *docere*, *mouere* – os objetivos do discurso eram agradar, ensinar e convencer. Ou, de maneira ainda mais conjunta, o que era belo era moral e fonte de conhecimento, num vice-versa de três lados, se pode-se dizer algo assim. Com a separação dos campos, cada um deles começa a funcionar de acordo com suas próprias leis autônomas: “Knowledge burst out of its ethical constraints”, “the answers to why we should be moral become non-cognitivist” e “The cultural system had detached itself from the economic and political systems, and thus came to figure as an end in itself. Indeed art had to be an end in itself, because it certainly didn't seem to have much else of a purpose any more” (Eagleton, p. 367).

O primeiro passo para avançarmos na discussão é não encarar a situação com nostalgia:

why should we presume that the condition in which these three discourses were intermeshed was a positive one? Liberated from cramping theological constraint, knowledge may now steam ahead and probe into what was previously taboo, relying on no authority but its own critical, sceptical powers. Science becomes a revolutionary strike against the statesmen and high priests in the name of human welfare and intellectual independence. Ethical enquiry is no longer exclusively harnessed to the ecclesial apparatus, but is free to raise questions of human justice and dignity beyond this narrow scope. Art, too, can now cease to be a mere lackey of political power, swearing fidelity to its own law;¹⁸

Nossa situação hoje mostra que esses rompimentos se dão mais como possibilidade do que efetivamente. Claro que houve avanços significativos, mas não é raro que aconteçam choques entre tabu religioso e pesquisa científica; é suficiente como exemplo que nos lembremos da polêmica ainda viva nos Estados Unidos entre criacionismo e teoria da evolução. E com o desempenho razoável de uma ala radical do partido republicano nas últimas eleições, o *Tea Party*¹⁹, não será surpresa se houver escalada na intensidade das chamadas do debate. O que nos leva ao seguinte: o conhecimento pode estar relativamente livre do aparato eclesiástico, mas está longe de operar unicamente pelas suas próprias leis internas. A ciência nos ensinou sobre as energias liberadas na combustão; o modo de produção capitalista se apropriou destas energias. A ciência nos ensinou a dividir o átomo; diversas forças políticas transformaram a explosão nuclear em arma. Por meio de investimentos em setores-chave, a ciência é aparato de estado ou dos capitais industriais e financeiros. Com a arte não será diferente, talvez só se possa dizer que sua crise já se manifesta no momento da cisão dos campos:

Art is now autonomous of the cognitive, ethical and political; but the way it came to be so is paradoxical. It became autonomous of them, curiously enough, by being *integrated* into the capitalist mode of production. When art becomes a commodity, it is released from its traditional social functions [...] into the anonymous freedom of the market place. [...] It is ‘independent’ because it has been swallowed up by commodity production.²⁰

¹⁸ Eagleton, T. s.d., p. 367.

¹⁹ Caso o leitor se interesse pelo assunto, indico a análise do Tea Party como um movimento proto-fascista que pode ser lida em <<http://www.ourfuture.org/blog-entry/2010104222/fascist-america-election-next-turn>>. A análise foi feita antes das eleições, mas é interessante e atual. Este trecho foi escrito no final de 2010, e então o Tea Party era o movimento internacional com traços de fascismo que mais chamava atenção. Naquele momento tal movimento não obteve uma vitória acachapante, mas elegeu deputados o suficiente para se credenciar como uma força importante para 2012. Todavia, com a derrota eleitoral de 2012, abre-se uma ainda pequena possibilidade de que o Partido Republicano repense sua relação essa ala. E, enquanto nossos olhos estavam virados para os EUA, na Grécia, com o estourar e o desenvolvimento da crise, um outro partido, o *Χρυσή Αυγή*, algo como Aurora Dourada, tem ganhado proeminência. Tem 7 cadeiras no parlamento grego, há notícias de que a polícia tem delegado funções a ele, e é uma organização mais violenta do que o *Tea Party*.

²⁰ Eagleton, T. s.d., p. 368. Itálico do autor.

Este é o terreno sobre o qual devemos avançar para abandonar a parte estéril da discussão. Enquanto não se pensou a produção artística dentro de suas condições materiais, inclusive feita dentro do modo de produção capitalista, a discussão foi infértil porque se deu de maneira fetichista. Sem que se compreenda o status de mercadoria das obras de arte, não há como prosseguir.

Muito se discutiu, e ainda hoje discute-se, a obra de arte como um objeto imaterial, apartado do tempo, do espaço e de qualquer materialidade. E quando discute-se dessa maneira é que ela se mostra integrada ao máximo ao método de produção capitalista, irremediavelmente abraçada ao seu status de mercadoria: quanto mais se insiste na sua imaterialidade, tanto mais o seu processo de produção está encoberto, e por consequência, tanto mais ela é como qualquer outra mercadoria. Por desconhecer o processo pelo qual se dá o abraço voluptuoso do capital, torna-se incapaz de resistir a ele.

O melhor meio de fazer a discussão seguir é encontrar uma proposta que nos permita discutir a partir das condições materiais sob as quais as obras de arte são produzidas, e Walter Benjamin está entre os pensadores que mais avançaram nesse sentido. O autor nos lembra que “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (p. 171, 1987). Estamos no campo da produção em massa aqui, objetivo de toda produção industrial. Este é o primeiro passo para pensarmos a obra de arte neste campo, e o reconhecimento disso é o primeiro passo para abandonar o conceito fetichista de arte.

Embora provavelmente desde a revolução industrial boa parte da produção e reprodução das obras de arte já estivesse integrada ao modo de produção capitalista, para Benjamin é com o advento da fotografia que a ideia de arte isolada sofre o golpe mais duro. A possibilidade de reprodução infinita da imagem fotográfica rompe a aura de objeto único, e portanto especial, que acompanhava a obra de arte até então, e uma das consequências disso é a possibilidade de uma massificação positiva:

*Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.*²¹

As mudanças que o alto grau de reprodutibilidade e massificação da fotografia, e posteriormente de seu irmão mais novo, o cinema, estão em alta conta para Benjamin. Por um lado, as novas técnicas permitem um passo para além do apartamento e do isolamento, porque

²¹ Benjamin, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1987. p. 170. Itálicos do autor.

“no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (p. 171-172, 1987); por outro, elas permitem uma reorganização da percepção humana:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.*²²

Como nenhuma conquista ocorre sem lutas, diversas teorias estéticas reagiram negativamente à fotografia. De fato, demorou cerca de cem anos para que a nova técnica fosse aceita como arte:

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva.²³

Tornemos mais útil este embate entre os defensores da fotografia e os da arte agora do que foi, lembrando-nos do porque ele já se deu sobre solo estéril:

Aqui aparece, com todo peso de sua nulidade, o conceito filisteu de “arte”, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a nenhum resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado.²⁴

É fácil hoje perceber como as novas técnicas introduzidas pela fotografia e pelo cinema, além de outros meios, ajudaram e continuamente ajudam a transformar nossa percepção, influenciaram e influenciam outros campos da arte, foram e são por eles influenciados. Como diz Cortázar, por exemplo, o romance está para o cinema assim como o conto está para a fotografia (2004, p. 151); a tentativa do conto de criar, retratar ou capturar um único acontecimento impactante de maneira literária é certamente tributária da fotografia. Infelizmente, entretanto, os avanços para além de um conceito fetichista de arte e do estético nem sempre se fazem sentir, e com frequência nos deparamos, dentro e fora das academias, com uma preocupação com a arte pura, separada de qualquer prática social ou materialidade, proibida de olhar para fora de suas próprias leis internas.

²² Benjamin, W. 1987, p. 169. Itálicos do autor.

²³ Benjamin, W. 1987. p. 171. Itálicos do autor.

²⁴ Benjamin, W. 1987, p. 92.

Talvez isso aconteça, e por ora isto é só uma hipótese inicial, porque as diferentes práticas artísticas estão atreladas a outras práticas e conceitos que ainda são entendidos de maneiras fetichistas e ou reificadas. Assim, quando se pensa em literatura, por exemplo, mesmo as correntes marxistas, como nos mostra Raymond Williams, por muito tempo operaram dentro de um conceito pré-estabelecido sem questioná-lo radicalmente. Só a partir de meados do século XX é que o campo teórico no qual essas correntes operavam pode ser seriamente expandido, graças ao rompimento com um conceito muito estático de literatura:

[...] the crucial theoretical break is the recognition of ‘literature’ as a specializing social and historical category. [...] Just because it is historical, a key concept of a major phase of a culture, it is a decisive evidence of a particular form of the social development of language.²⁵

O reconhecimento de literatura como um conceito historicamente mutável de fato é um passo crucial para pensar este campo artístico e estético agregado às demais áreas da vida humana, e não como separado delas. Nenhum campo artístico pode ser afastado do campo da linguagem, e a ligação da linguagem com a literatura é inegável. A principal dúvida que deve surgir quando pensamos no assunto é como, sendo linguagem e literatura tão intrinsecamente ligados, pode sobreviver ainda a crença na existência de uma literatura, aqui como metonímia da arte, pura, isolada? Um dos motivos é porque tratamos também a linguagem como uma área separada do mundo. E por muito tempo o marxismo trabalhou com este conceito enviesado. Conforme diz Raymond Williams em *Marxismo e Literatura* (p. 94), criticando tanto o que ele chama de marxismo vulgar quanto alguns autores da escola de Frankfurt, “se a ‘realidade’ e se ‘falar da realidade’ (‘processo social material’ e ‘linguagem’) são tomados como categoricamente distintos, conceitos como ‘reflexo’ e ‘mediação’ são inevitáveis.”

O grande avanço de Williams é propor que a linguagem é parte do processo social, que a linguagem também é um processo material. Assim, as diferentes práticas artísticas, desenvolvidas a partir da linguagem, como formas de linguagem, são também processos materiais. Uma teoria estética e um debate sobre a arte deverão partir deste ponto, se pretendem fugir à noção de isolamento que há mais de século volta com mais ou menos força, mas nunca se extingue. Por outro lado, há que se lembrar que as diferentes práticas artísticas são uma parte muito específica de um processo muito maior e complexo. Caso contrário, corremos o risco de, tomando a parte pelo todo, imputarmos poderes a essas práticas muito além de seu real alcance, o que também é uma maneira fetichista de encarar o estético. Uma maneira que nega a visão de seu isolamento na superfície, mas a reproduz em seu núcleo. É o que acontece quando se pensa que um texto literário tem condições de, sozinho, transformar a

²⁵ Williams, R. “Literature”, in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. p. 1574.

realidade. Ele faz parte dela, em relação com diversas áreas e práticas, mas tomado sozinho, portanto isolado, suas possibilidades são limitadas.

A constante revolução tecnológica, que atinge também as tecnologias ligadas à linguagem, transformando meios de comunicação antigos, criando novos meios de comunicação e produção, fez surgir algumas possibilidades. No campo das práticas, o confronto ainda está em aberto, mas parecemos passar por um período em que a relação mais fetichizada com os produtos da linguagem continuará em alta, uma vez que a aposta principal é apenas na capacidade que as novas tecnologias permitem de fazer chegar textos, obras, etc. a quem antes não tinha a possibilidade.

Um pesquisador educado no materialismo histórico interpretará corretamente essas novas tecnologias como transformações nos meios pelos quais a linguagem é (re)produzida:

what has been happening [...] is a profound transformation [...] directly connected with changes in the basic means of production. These changes are most evident in the new technologies of language, which have moved practice beyond the relatively uniform and specializing technology of print.²⁶

Esse texto foi escrito por Raymond Williams em 1977, então ele se refere às inovações pelas quais as transmissões eletrônicas passavam – principalmente as transmissões audiovisuais. Contudo, sem reservas tomamos as palavras do autor para nos ajudar a pensar nos computadores e na internet:

None of these means cancels print, or even diminishes its specific importance, but they are not simple additions to it, or mere alternatives. In their complex connections and interrelations they compose a new substantial practice in social language itself [...]. For they are always more than new technologies, in the limited sense. They are *means of production*, developed in direct if complex relations with profoundly changing and extending social and cultural relationships: changes elsewhere recognizable as deep political and economic transformations.²⁷

É interessante perceber que, embora a base para que a discussão a partir das condições materiais esteja dada, tantas e tantas vezes tenhamos que resgatá-la. Lembremo-nos da primeira frase do manifesto A Declaration of the Independence of the Cyberspace²⁸: “Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel, I come from Cyberspace, the new home of Mind.” Temos aqui tanto um bom exemplo de refúgio no estético e no virtual quanto uma valiosa pista do porquê resiste a tentativa de refúgio num campo apartado da vida.

Primeiro, o texto é construído de maneira solene e grandiloquente, e ao mesmo tempo está colocado na internet. Não só no “lugar” de onde se pretende resistir, mas também o efeito

²⁶ Williams, R. “Literature”, in The Norton Anthology of Theory and Criticism. p. 1574.

²⁷ Williams, R. “Literature”, in The Norton Anthology of Theory and Criticism. p. 1574. Itálicos do autor.

²⁸ Por Barlow, J. P. O texto se encontra na íntegra em <<https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>>

estético é uma tentativa de resistência; é interessante e até inspirador, mas falha na sua própria tentativa de apagar as condições materiais. Sem mãos para digitar, sem os cabos ou os dispositivos sem fio para conectar os computadores em rede, sem a força de trabalho empregada no processo industrial, o cádmio, o zinco, o cobre e os demais metais necessários para produção e transmissão de energia, para a fabricação da bateria e das demais peças do *hardware* dos computadores, o manifesto não seria possível.

Segundo, os “Governments of the Industrial World” estão ali a nos lembrar as condições pelas quais vamos buscar asilo nos campos que parecem estar fora da vida:

Post-Marxism and postmodernism are by no means responses to a system which has eased up, disarticulated, pluralized its operations, but to precisely the opposite: to a power-structure which, being in a sense more ‘total’ than ever, is capable for the moment of disarming and demoralizing many of its antagonists.²⁹

Assim, não é totalmente de surpreender que a maneira de entender o campo da arte de maneira isolada tenha passado por um período de grande força. Com o processo de globalização do capitalismo, e a dominação de diversas áreas pela forma mercadoria, espaços de resistência tornam-se exíguos. É nesse contexto que esse tipo de reação deve ser entendido. Da mesma maneira, se agora as considerações de caráter material e dialético são encaradas com menos ceticismo, é porque as contradições da atual configuração estão mais aparentes. Nosso trabalho nesse momento deve ser o de explorar essas contradições, e evitar que seu poder de desmoralizar antagonistas possa ser reorganizado.

²⁹ Eagleton, T. s.d., p. 381

3 Pós-modernidade e pós-modernismos

Zack Weiner, abril de 2011

Embora existam muitas classificações, nomes e definições, neste trabalho usaremos o termo pós-modernidade. Um dos motivos é porque nosso objeto nos obriga – o subtítulo da obra que pretendemos analisar é *18 histórias quase pós-modernas*. Entendemos que um estudo aprofundado da totalidade da nossa contemporaneidade terá que ir além dessa classificação, lidando com outras, mas isso vai além do escopo deste trabalho. Interessa-nos, por ora, entender as relações materiais que a classificação pós-modernidade implica, e a estética das práticas culturais classificadas como pós-modernas.

Ainda que deixemos de lado outras classificações como os “tempos hipermodernos” de Lipovetsky, ou a “modernidade líquida” de Bauman, a tarefa não se torna menos espinhosa. As palavras de Ihab Hassan “I know less about postmodernism today than I did thirty years ago, when I began to write about it” (2001, p. 1), indicam a complexidade do tema. Hassan aponta que mudaram, dentre outros, o mundo e o pós-modernismo, e parte da dificuldade advém daí. Um ponto de partida adequado, então, nos parece a relação dos termos pós-modernidade/pós-modernismo com mudanças e transformações.

Não são recentes as discussões sobre pós-modernidade. Conforme aponta Salvi (1999, p. 68), o termo é contemporâneo de um certo esgotamento das primeiras fases do modernismo norte-americano, e surgiu para designar uma corrente deste modernismo ou um novo

movimento que pretendia superá-lo. Segundo a autora, “o termo pós-modernismo foi usado pela primeira vez por Federico de Onis, em 1934, para descrever uma reação de menos importância ao modernismo”. Pós-modernidade como designação de “um novo ciclo na civilização ocidental” teria sido introduzido somente em 1947, por Toynbee. A autora ainda mostra como o termo extrapolou o domínio da crítica literária americana e alcançou o *status* que tem hoje quando, nos anos 70, de um lado atingiu o domínio de outras artes e, de outro, migrou para a Europa. De qualquer forma, já perduram há cerca de meio século a discussão e os embates acerca da questão pós-moderna.

A atualidade do tema vê-se reiterada no texto “Tempos pós-modernos”, que Wilman do Valle Barbosa escreveu como prefácio à edição brasileira do livro de Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. Refere, assim, que “o cenário pós-moderno é essencialmente cibernético-informático e informacional” e que nele “predominam os esforços (científicos, tecnológicos e *políticos*) no sentido de *informatizar* a sociedade” (grifos do autor). O que se nota hoje – o prefácio é de 1985 – é um aprofundamento das características então apontadas, um avanço febril da capacidade de transformar informação em dado e seu armazenamento, o sucesso quase total da implementação de um cenário cibernético (ao menos àqueles que têm acesso aos meios necessários). O texto de Barbosa, e este é só um exemplo, revela sua idade não nas características do pós-moderno, mas em pequenos detalhes terminológicos, como a falta do termo *internet*, ou o uso do termo *bit*³⁰. Embora a discussão venha de longa data, não há portanto como negar a atualidade do tema.

Podemos partir da argumentação de Huyssen, que é

based on the premise that what appears on one level as the latest fad, advertising pitch and hollow spectacle is part of a slowly emerging cultural transformation in Western societies, a change in sensibility for which the term ‘postmodernism’ is actually, at least for now, wholly adequate.³¹

Deixaremos de lado, por ora, essas primeiras características apontadas – essas ideias, principalmente as de falta de profundidade e de espetáculo, serão retomadas diversas vezes ao longo deste trabalho – para nos concentrar nessa mudança de sensibilidade: “The nature and depth of that transformation are debatable but transformation it is. I don't want to be misunderstood as claiming that there is a wholesale paradigm shift of the cultural, social and economic order”, continua o autor (p. 8), e temos aí o primeiro entrave a ser explorado. Jameson, seguindo Mandel, pensa que nós entramos em uma nova era do capitalismo tardio, a que ele chega a chamar de “Third Machine Age” (1991, p. 36). Esse capitalismo tardio, ou

³⁰ Não que o termo bit esteja errado, pelo contrário: ele ainda é o termo para a medida mínima de quantidade de informação armazenada. Mas tal é a capacidade de armazenamento, e portando de informatização, que é mais comum nos textos deste séculos encontrarmos as medidas em gigabytes ou terrabytes.

³¹ Huyssen, A. Mapping the Postmodern. In *New German Critic*, n. 33, 1984, p. 8.

multinacional, ou de consumo

constitutes [...] the purest form of capital yet to have emerged, a prodigious expansion of capital into hitherto uncommodified areas. This purer capitalism of our own time thus eliminates the enclaves of precapitalist organization it had hitherto tolerated and exploited in a tributary way. One is tempted to speak in this connection of a new and historically original penetration and colonization of Nature and the Unconscious.³²

Como críticos de um discurso que saúda a pós-modernidade como celebração das nossas experiências fetichizadas, e se apresenta como ideologia que esconde as partes incomodas dos atuais processos de produção e reprodução, nosso primeiro impulso é se agarrar à posição de Huyssen e negar que haja, a princípio, uma época pós-moderna: ora, se não existe tal época, então fica mais fácil refutar o argumento oponente. Entretanto, as afirmações de Jameson nos mostram que apenas desejar a inexistência de uma era pós-moderna não é suficiente; vivemos sim em tempos de economia globalizada. Se entendemos que as condições materiais são a matéria histórica que vai ser esteticamente tratada, então é uma análise honesta dessas condições, que não procure negar determinadas características antecipadamente, que teremos que empreender.

3.1 Condições materiais contemporâneas

Este trabalho tem levado em consideração aquela máxima que diz que os homens fazem a história, mas não a fazem como querem; pesa sobre nós a História, que as gerações passadas nos legaram. Dessa maneira, de toda a rede de rupturas e continuidades com o passado, parecem-nos centrais para compreender a situação contemporânea a configuração econômica que emergiu após as crises das décadas de setenta e de oitenta – o golpe mais forte no consenso entre o modelo fordista de produção e o keynesiano de macro economia – e a configuração política global que, se não emerge, ao menos se torna plenamente clara com a última invasão do Iraque, marco da consolidação da nova configuração que o imperialismo assume.

Nossa análise se baseará em quem investigou as rupturas e continuidades dos modos de produção industriais que se deram entre os modos pré- e pós- crises de setenta e oitenta tentando desenvolver uma análise que aliasse as considerações do materialismo histórico a uma análise das condições espaciais e ou geográficas: David Harvey. Para entender os processos de modernidade e modernização do início do século XX, esse estudioso se concentrou sobre o modo de acumulação construído sobre o consenso entre o fordismo e o

³² Jameson, F. *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991. p. 36.

keynesianismo. Este, o modo de gestão macroeconômica em que o governo investe pesado e direciona os investimentos de acordo com as necessidades de desenvolvimento nacional; aquele, o modelo de organização da produção adotado pelo setor produtivo. Nos interessa o estudo desse tipo de organização econômica porque ela não foi adotada apenas no que Harvey chama de “mundo capitalista”, provavelmente em oposição ao bloco de países que ficou até os anos 90 sob influência da outra potência de então. Embora as empresas fossem propriedade estatal – ao contrário de privadas, como a maioria das do lado de cá do mundo –, o direcionamento keynesiano e a linha de produção industrial fordista também foram adotados por, guardadas algumas proporções e salvas as devidas especificidades, ou ao menos serviram de inspiração a muitos dos países alinhados ao bloco soviético, como é o caso de Angola.

Nos Estados Unidos, já figurava o consenso fordismo-keynesianismo desde o *New Deal* do governo Roosevelt, mas ele é implantado com força total no resto do mundo a partir do esforço de reconstrução dos países europeus após a segunda guerra mundial. Conforme Harvey demonstra (1990, pp. 125-127), o fordismo se apropria de técnicas utilizadas em outros processos (ramo ferroviário, por exemplo) e as aplica ao trabalho industrial, a cada trabalhador individualmente estacionário na linha de montagem. Mas não só isso, a força do fordismo é a percepção de que a produção em massa tem que vir acompanhada do consumo em massa. Como o geógrafo, seguindo Gramsci, aponta, o fordismo é um modo pelo qual uma nova sociedade e um novo homem são pensados e implantados com velocidade e senso de propósito sem precedentes. Implicações a respeito disso se dão social, política, esteticamente, etc. “Postwar Fordism has to be seen, therefore, less as a mere system of mass production and more as a total way of life” (p. 135).

O novo padrão de produção-consumo foi implantado sobre uma base que tentava equilibrar capital e trabalho (ou pelo menos fazer com que o primeiro não eclipsasse completamente o segundo): de um lado, espaço para empresas crescerem, aumentarem a produção, baseados no crescente investimento em infraestrutura (construção de estradas, por exemplo). De outro, possibilidade de organização em sindicatos e negociação de salários. Esse modelo era necessário porque o crescimento da indústria necessitava ser acompanhado do aumento do consumo.

Além disso, o esforço de reconstrução e a necessidade de crescimento econômico levaram a uma internacionalização do modelo, gerando uma divisão internacional de trabalho, e extrapolando o capital para além das fronteiras nacionais, o que levou ao surgimento de um novo internacionalismo:

The new internationalism also brought a whole host of other activities in its

wake – banking, insurance, services, hotels, airports, and ultimately tourism. It carried with a new international culture and relied heavily upon new-found capacities to gather, evaluate, and disseminate information.³³

Obviamente, nem todos foram incluídos nos benefícios do fordismo. No chamado Primeiro Mundo, as boas condições de emprego eram restritas a alguns, e o consenso tinha uma ideia bem restrita de família branca, chefiada pelo homem provedor:

Fordist wage bargaining was confined to certain sectors of the economy and certain nation states where stable demand growth could be matched by large-scale investment in massive production technology. Other sectors of high risk production still depended on low wages and weak job security. [...] The resultant inequalities produced serious social tensions and strong social movements on the part of the excluded – movements that were compounded by the way in which race, gender, and ethnicity often determined who had access to privileged employment and who did not.³⁴

E por todos os países subdesenvolvidos (como eram chamados antes, ao invés de “em desenvolvimento”), o processo de modernização tinha outra face:

To this must be added all the Third World discontents at a modernization process that promised development, emancipation from want and full integration into Fordism, but which delivered destruction of local cultures, much oppression, and various forms of capitalist domination in return for rather meagre gains in living standards and services (e.g. public health) for any except a very affluent indigenous elite that choose to collaborate actively with international capital.³⁵

É importante frisar isso, porque é um processo muito similar ao processo angolano – embora alguns escritores africanos de língua portuguesa tenham dificuldade em aceitar que no período comunista já houvesse uma burguesia organizada em torno do capitalismo estatal. Enfim, como disse Harvey (p. 138) “denied access to privileged work in mass production, large segments of the work-force were equally denied access to the much-touted joys of mass consumption”, e isso valia tanto para um contexto nacional, em que havia trabalhadores empregados e desempregados, quanto para um contexto internacional, em que havia países em que o consenso fordismo/keynesianismo foi implantado com potencial máximo e países em que houve apenas um arremedo ou caricatura desse consenso.

Embora com essas contradições internas, esse regime de acumulação durou sem muitos incidentes até a década de setenta. Harvey (p. 145-147) aponta que a recessão de 1973, exacerbada pela crise do petróleo, chacoalhou o mundo capitalista, e colocou em movimento uma série de processos que acabaram por minar o consenso fordista/keynesiano. As décadas de 70 e 80 foram um período problemático de re-estruturação econômica, e reajuste social e político. No espaço social criado por esses movimentos e incertezas, foram tentados

³³ Harvey, D. 1990, p. 137.

³⁴ Harvey, D. 1990, p. 137-138.

³⁵ Harvey, D. 1990, p. 139.

experimentos na organização industrial, e novas formas da vida política e social tomaram forma. Nisso tudo estão representados os primeiros passos da passagem para um regime de acumulação inteiramente novo, acompanhado por novos sistemas de regulamentação social e política:

Flexible accumulation [...] is marked by a direct confrontation with the rigidities of Fordism. It rests on flexibility with respect to labour processes, labour markets, products and patterns of consumption. It is characterized by the emergence of entirely new sectors of production, new ways of providing financial services, new markets, and, above all, greatly intensified rates of commercial, technological, and organizational innovation. It has entrained rapid shifts in the patterning of uneven development, both between sectors and between geographical regions, giving rise, for example, to a vast surge in so-called ‘service sector’ employment as well as to entirely new industrial ensembles in hitherto underdeveloped regions.³⁶ (p. 147)

Se “it was primarily through spatial and temporal displacement that the Fordist regime of accumulation resolved the over accumulation problem during the long postwar boom” (p. 185), agora o novo regime de acumulação adotará estratégias para aumentar a velocidade do capital de giro. No lugar da produção em excesso estocada, esperando para ser jogada no mercado nacional ou exportada, agora a produção atende a demandas mais específicas. Ainda há produção em massa, mas ela atende a necessidades mais determinadas do que as necessidades criadas no fordismo. A utilidade dos produtos tem a vida reduzida, fazendo com que a demanda seja constante. A flexibilidade atinge os postos de trabalho, fazendo com que menos força de trabalho seja empregada de maneira fixa, e aumentam os números de postos de trabalho e atividades que não são necessários em todos os momentos do processo produtivo; essa parte da força de trabalho é empregada para serviços temporários, e geralmente através de terceirização das funções de alguns ramos da empresa. Embora possa parecer assim a uma primeira vista, o capitalismo não está ficando mais desorganizado. Ele está ficando mais organizado pela dispersão, mobilidade geográfica, e por respostas flexíveis nos mercados de trabalho, processos de trabalho e mercados consumidores, acompanhadas por poderosas doses de inovação institucional, tecnológica e de produtos.

Uma das peças-chave no processo de acumulação flexível é a inovação constante nas tecnologias de comunicação. Por um lado, essa constância está inserida na lógica da aceleração do capital de giro, da criação ainda mais veloz de necessidades e da produção de demandas mais determinadas. Por outro,

It has [...] entailed a new round of what I shall call ‘time-space compression’ [...] in the capitalist world – the time horizons of both private and public decision-make have shrunk, while satellite communication and declining transport costs have made it increasingly possible to spread [...]

³⁶ Harvey, D. 1990, p. 147.

decisions immediately over an ever wider and variegated space.³⁷

Isso tem diversas consequências. Uma delas é a alteração da nossa percepção de tempo e espaço, e deveremos voltar a esse ponto mais à frente. Outra, é uma alteração nas relações entre os centros de poder e decisão e a periferia do sistema. A velocidade com que decisões tomadas em outros lugares são implantadas cai de meses para semanas, de dias para imediatamente. Alterações em nossas condições materiais se dão como fantasmagorias, e os ilusionistas não precisam estar presentes no palco. A nós, resta apenas a sensação de cada vez menos controle sobre as nossas vidas, e todo o peso do mundo sobre nossas costas – puxamos riquixás invisíveis.

Sob modo de acumulação flexível, procurou-se dar alguma independência ao setor financeiro, que sob o fordismo era bastante atrelado ao setor industrial. Além de crédito e empréstimos para a produção, agora temos crédito e empréstimo para o consumo, e as tecnologias de comunicação permitem transações bancárias e financeiras quase instantaneamente entre um lado e outro do globo, de maneira tal que é possível multiplicar (e perder) capital apenas segurando ou trocando moedas no momento certo. É possível construir fortunas investindo apenas no próprio setor financeiro. Em 1991, Harvey escreveu que “this would imply that the financial system has achieved a degree of autonomy from real production unprecedented in capitalism's history, carrying capitalism into a era of equally unprecedented financial dangers” (p. 194). Sabemos hoje que os modalizantes da frase poderiam ser retirados sem prejuízo: a crise de 2008, cujos reflexos ainda se espalham pelo planeta, e no momento em que este trabalho é escrito chacoalham Portugal, Grécia, Irlanda e Espanha, e ameaçam a zona do euro, deu-se justamente por causa da autonomia do sistema financeiro e da crescente exploração do crédito imobiliário. Também escreveu o autor que “It may [...] prove possible to ‘re-schedule’ the crisis by re-scheduling (for example) third world and other debt payments until the twenty-first century” (p. 196), o que estava profeticamente certo, e que contribui para provar uma de suas teses: “there has certainly been a sea-change in the surface appearance of capitalism since 1973, even though the underlying logic of capitalist accumulation and its crisis-tendencies remain the same” (p. 189).

Por fim,

There are many other signs of continuity rather than rupture with Fordist era. The massive government deficits in the United States, mainly attributable to defense, have been fundamental to whatever economic growth there has been in world capitalism in the 1980's, suggesting that Keynesian practices are by no means dead.³⁸

³⁷ Harvey, D. 1990, p. 147.

³⁸ Harvey, D. 1990, p. 170.

E isso parece ser especialmente verdade no caso de países localizados na periferia do sistema, em que o keynesianismo foi aplicado como caricatura do modelo central, e a transição para um modo de acumulação flexível acontece apressadamente e esbarra numa ascensão do modelo keynesiano. Isso não anula a transição, mas gera diversas especificidades. Temos como exemplo o modelo econômico brasileiro atual, e podemos verificar esse choque de modelos em Angola, retirando exemplos da atuação de João Melo como deputado pelo MPLA:

João Melo

O governo angolano vai criar um Bolsa-Família, idêntico à experiência brasileira. O objectivo é atender a população que vive em extrema pobreza (30%). Serão gastos 4 mil milhões de dólares, a retirar do diferencial do petróleo. Os benefícios serão entregues às mulheres-mães de família. Uma das contrapartidas será a colocação dos filhos na escola. O programa terá o apoio da Igreja Católica.

26 de maio às 12:42 · Curtir · Comentar

Figura 1: intervenção econômica de inspiração keynesiana

João Melo

Frase de Ramos-Horta, presidente da República de Timor Leste, que acabou de visitar Angola: "Foi preciso ver este parque industrial e o programa de urbanização para termos uma dimensão melhor do que Angola tem feito".

29 de junho às 13:48 · Curtir · Comentar

*Figura 2: aposta no desenvolvimento do setor industrial -
inspiração keynesiana*

João Melo

Duas agências de notação subiram o "rating" de Angola de B+ para BB-, devido à "melhoria robusta nos saldos fiscais e externos, suportada pela subida do preço do petróleo e também pelas reformas estruturais". O país está a ponderar a emissão internacional este ano de títulos da dívida pública no valor de 500 milhões de dólares.

14 de julho às 09:00 · Curtir · Comentar

*Figura 3: rankings de agências de finanças e operações puramente financeiras -
modo de acumulação flexível*

Podemos concluir, então que as continuidades entre o momento histórico anterior e o atual dão-se no eixo das possibilidades de super-acumulação, da inevitabilidade de crises, e na natureza sempre contraditória do capitalismo. As descontinuidades se dão na experiência do tempo e do espaço, que aparecem mais comprimidos e imediatos. O próximo passo dever ser, então, compreender a expressão estética dessas experiências.

3.2 Estéticas do pós-moderno

Não é menos espinhoso tratar a estética do pós-modernismo do que tratar sua matéria histórica. Do mesmo modo que não há consenso sobre as designações à nossa época nem sobre o de mudanças de que estamos diante, poucos autores concordam sobre as características que diferem uma obra pós-modernista de uma obra modernista. Talvez um bom ponto de partida seja a relação problemática que Huyssen aponta entre modernismo e modernização e a dimensão crítica do pós-modernismo:

A crucial question for me concerns the extent to which modernism and the avant-garde as forms of an adversary culture were nevertheless conceptually and practically bound up with capitalist modernization and/or with communist vanguardism, that modernization's twin brother. [...] postmodernism's critical dimension lies precisely in its radical questioning of the presuppositions which linked modernism and the mindset of modernization.³⁹

É importante manter em vista uma dimensão crítica do pós-modernismo. Muitos autores, na ânsia de criticar um movimento tão esparso e heterogêneo, acabam por concentrar-se demasiadamente sobre os pontos que consideram negativos e excluem boa parte da produção pós-moderna de suas análises, ou acabam por ignorar nuances e sutilezas. Se o compromisso é com uma análise honesta e totalizante, várias facetas devem ser levadas em consideração – não basta criticar o suposto medo de sistemas totalizantes dos pós-modernos e, na forma da análise, esquivar-se também do impulso à totalidade.

Se Huyssen verifica o potencial crítico do pós-modernismo, também aponta alguns vetores altamente regressivos. Um bom exemplo é o que abre seu texto, após o grito do guarda – “Don't touch! This is Art!”: “Here it was again, that old notion of art: no touching, no trespassing. The museum as a temple, the artist as a prophet, the work as relic and cult object, the halo restored” (1984, p. 6). Isso indica um retorno à uma noção de arte aurática, com os critérios filisteus de arte pela arte, anteriores às mudanças possibilitadas pela fotografia e demais meios de reprodutibilidade técnica, como bem tratou Benjamin. É interessante notar que esse apelo a um retorno impossível a uma época mais ingênua ou mais gloriosa não é necessariamente o primeiro impulso do pós-modernismo, e,

in a certain sense, it is even anti-postmodern in that it abandons any reflection of the problems which the exhaustion of high modernism originally brought about, problems which postmodern art, in its better moments, has attempted to address aesthetically and sometimes even politically.⁴⁰

Como o modernismo veio à baila, é importante notar que a relação daquele movimento

³⁹ Huyssen, A. 1984, p. 10-11.

⁴⁰ Huyssen, A. 1984, p. 8.

com este também foi investigada por muitos estudiosos. Embora nem sempre consensual, como quase tudo que se estudou sobre o pós-modernismo, há bastante similaridade no que se diz sobre essa relação. Linda Hutcheon aponta um relação edípica entre um e outro: “paradoxal postmodernism is both oedipally oppositional and filially faithful to modernism.” (1988, p. 88), enquanto Harvey conclui que

[...] there is more continuity than difference between the broad history of modernism and the movement called postmodernism. It seems more sensible to me to see the latter as a particular kind of crisis within the former, one that emphasizes the fragmentary, the ephemeral, and the chaotic side of Baudelaire's formulation [...] while expressing a deep scepticism as to any particular prescriptions as to how the eternal and immutable should be conceived of, represented, or expressed.⁴¹

A validade de contrastar posições diferentes que chegam a conclusões de algum modo similares é fazer emergir os métodos dos dois estudiosos. Ambos veem continuidades entre os movimentos, mas enquanto a análise de Hutcheon parte de concepções idealistas – suas indicações e apontamentos são sobre a crise do humanismo liberal, a problematização do conhecimento histórico, a crítica da mercantilização da arte partindo de dentro da própria obra de arte –, a de Harvey não perde de vista as condições materiais. Não quer dizer que as contribuições da primeira sejam inválidas, mas nos parece que o método do segundo levantará questões mais pertinentes no momento. Assim, para entender uma estética que dê conta do pós-moderno, considere-a seu propositor pós-modernista ou não, é necessário partir da formulação de Harvey que diz que “We have [...] witnessed another fierce round in that process of annihilation of space through time that has always lain at the center of capitalism's dynamic” (p. 293). Como dissemos no capítulo anterior, as novas tecnologias de comunicação alteram nossa percepção de tempo e espaço. É importante entender isso materialmente, porque:

The objectivity of time and space is given in each case by the material practices of social reproduction, and to the degree that these latter vary geographically and historically, so we find that social time and social space are differentially constructed. Each distinctive mode of production or social formation will, in short, embody a distinctive bundle of time and space practices and concepts.⁴²

Muitas das práticas culturais que classificamos como pós-modernas, se não todas, tentam lidar com essa nova configuração espaço-temporal, tão rápida e imediata que nos é alucinante. Não gratuitamente, muito se debruçaram sob a arquitetura para entender como lidamos com a percepção do espaço. Jameson chega a afirmar que o hiperespaço pós-moderno “has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate

⁴¹ Harvey, D. 1990, p. 116.

⁴² Harvey, D. 1990, p. 204.

itself, to organize its immediate surroundings perceptually” (1991, p. 44), etc., o que nos parece um *insight* interessante, mas um tanto quanto exagerado. De qualquer maneira, as novas experiências do tempo e do espaço estão presentes em grande parte das críticas às obras pós-modernas. Harvey e Jameson concordam que a experiência do tempo se reduz a uma série de presentes puros e não relacionados (JAMESON, apud HARVEY, 1990, p. 53). Jameson vê nisso um modelo estético que se aproxima das considerações lacanianas sobre a esquizofrenia:

[...] Lacan describes schizophrenia as a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking syntagmatic series of signifiers which constitute an utterance or a meaning. [...] The connection between this kind of linguistic malfunction and the psyche of the schizophrenic may then be grasped by way of a twofold proposition: first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one's present; and second, that such active temporal unification is itself a function of language [...] as it moves along its hermeneutic circle through time.⁴³

; enquanto as considerações de Harvey recaem sobre o tratamento da memória e da história:

Such a breakdown of the temporal order of things also gives rise to a peculiar treatment of the past. Eschewing the idea of progress, postmodernism abandons all sense of historical continuity and memory, while simultaneously developing an incredible ability to plunder history and absorb whatever it finds there as some aspect of the present.⁴⁴

Por fim, a instantaneidade também é uma das características com que a produção cultural contemporânea tem que lidar, temática e formalmente:

The collapse of time horizons and the preoccupation with instantaneity have in part arisen through the contemporary emphasis in cultural production on events, spectacles, happenings, and media images. Cultural producers have learned to explore and use new technologies, the media, and ultimately multi-media possibilities. The effect, however, has been to re-emphasize the fleeting qualities of modern life and even to celebrate them.⁴⁵

Essa efemeridade muitas vezes celebrada pelo pós-modernismo se relaciona com a meia-vida, para usar a metáfora de David Harvey (p. 156), dos produtos produzidos pelos regimes de acumulação flexível. O texto é de 1990, e a velocidade com que softwares e videogames se tornam obsoletos já está registrada ali: cerca de 18 meses, então. É uma eternidade, perto da passagem do Firefox 4 para o Firefox 5 (3 meses)⁴⁶, ou do tempo de jogabilidade dos jogos atuais (reduzidos a algumas horas, no máximo alguns dias de jogo, antes de serem esgotados completamente). E, se quisermos continuar falando no aumento da

⁴³ Jameson, F. 1991, p. 26-27.

⁴⁴ Harvey, D. 1990, p. 54.

⁴⁵ Harvey, D. 1990, p. 59.

⁴⁶ Quando essa passagem foi escrita, um ritmo de três meses de renovação parecia o melhor exemplo de aceleração do processo de produção. No momento de revisão e impressão para o exame de qualificação, cerca de seis meses após a redação original, o navegador encontrava-se em sua 11ª versão, e durante a arguição da banca, essa versão já estava obsoleta.

velocidade e da impressão de instantaneidade, podemos lembrar que há vinte anos o geógrafo escreveu: “Mass television ownership coupled with satellite communication makes it possible to experience a rush of images from different spaces almost simultaneously, collapsing the world's spaces into a series of images on a television screen” (p. 293). O *browser* com abas, a navegação por *links*, a internet via banda larga eclipsam o *almost* da frase do autor, tornando a impressão de simultaneidade ainda mais poderosa. Retomaremos esse ponto quando da análise específica do livro de João Melo.

Conforme dissemos acima, um método materialista nos parece mais adequado para tratar nosso objeto de estudo. Entretanto, no afã de combater o impulso contemporâneo de transformar tudo em categorias do texto, muitos materialistas deram pouca atenção aos procedimentos textuais. No que interessa a este trabalho, talvez Jameson tenha sido o materialista que chegou a fazer considerações mais pensadas sobre as relações entre pastiche, paródia e pós-modernidade. É impossível negar, contudo, que os estudos mais completos sobre o assunto foram feitos por Linda Hutcheon. Portanto, partiremos de suas considerações, e se parecermos demasiado críticos, é para evitar que as incongruências nos métodos prejudiquem o trabalho.

Apesar de acharmos sua análise uma defesa quase celebrante, seu método expõe mais claramente o que a autora entende por pós-modernismo, o que é uma vantagem sobre a crítica genérica que contamina a maioria das análises materialistas (vulgares) que se ocupam do assunto. Além disso, a teoria de Hutcheon tem a vantagem de tentar especificar com mais precisão o enquadramento espacial e cultural do pós-modernismo: “it does not really describe an international cultural phenomenon, for it is primarily European and American (North and South)” (1988, p. 4). Embora essa afirmação pareça absurda no presente momento (citamos como exemplo o objeto deste trabalho: uma obra literária escrita em Angola toma para si, propositalmente, a classificação de *quase* pós-moderna) dado a adoção do termo em diversas áreas do mundo e do conhecimento hoje, em 1988 isso não deveria estar longe da verdade. O enquadramento espaço-cultural é mais claro do que as designações genéricas que muitas vezes Harvey usa como “in the capitalist world” ou “in the Western world”. Fique claro, consideramos o método deste autor mais adequado. Ao ligar o fenômeno cultural às relações de produção, o enquadramento teórico que o geógrafo materialista oferece na sua análise se mostra mais efetivo, uma vez que vemos o fenômeno surgir tardiamente nos espaços que o capitalismo só agora claramente coloniza. Entretanto, o enquadramento definido de Hutcheon tem o mérito da clareza, o que nos permite, inclusive, discordar com mais precisão, e analisar criticamente com mais facilidade.

A autora aponta que o pós-modernismo tem uma ligação profunda com o modernismo; além disso, problematiza, de dentro, a ideologia do humanismo liberal, sem romper claramente com ela, e daí pode-se tirar que “the ideology of postmodernism is paradoxical, for it depends upon and draws its power from that which it contests. It is not truly radical; nor is it truly oppositional” (p. 120). Portanto, uma estética do pós-modernismo tem que levar em conta a paródia, uma vez que “parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression” (HUTCHEON, 1985, p. 26). Para provar este ponto, Hutcheon nos oferece uma investigação etimológica da palavra:

The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned – that of ‘counter’ or ‘against.’ Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous [...]. However, *para* in Greek can also mean ‘beside’, and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast. It is this second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody in a way most helpful to discussions of modern art forms [...]⁴⁷

E isso realmente alarga o escopo, já que no seu livro de 1988 suas atenções recaem sobre o que ela chama de “historiographic metafiction. By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (1988, p. 5), sempre mantendo a relação de intertextualidade da paródia em vista. Isso nos será útil no próximo capítulo, uma vez que João Melo parece emprestar alguns procedimentos dessa forma. Não estamos tratando de romance, mas “the borders between literary genres have become fluid: who can tell the difference between the novel and the short story collection [...] ?” (HUTCHEON, 1988, p. 9)

A paródia possibilita também a inversão irônica de categorias biográficas, e até da escrita autobiográfica. Por meio dela, é possível ao autor exacerbar o lado ficcional da autobiografia: “Kosinski calls this postmodern form of writing ‘autofiction’: ‘fiction’ because all memory is fictionalizing; ‘auto’, because it is, for him, ‘a literary genre, generous enough to let the author adopt the nature of his fictional protagonist – not the other way around’” (Kosinski, apud Hutcheon, 1988, p. 10). Isso também será retomado no próximo capítulo, quando trataremos dos diferentes narradores de João Melo. Por ora, interessa saber que isso vai ao encontro de uma das características fundamentais do pós-modernismo, segundo Hutcheon, que é investigar a própria natureza da subjetividade. Uma das consequências disso é

⁴⁷ Hutcheon, L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. 1985, p. 32.

the frequent challenge to traditional notions of perspective, especially in the narrative and painting. The perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited – often undermining their own seeming omniscience.⁴⁸

São contribuições valiosas as de Hutcheon, e elas ganham ainda mais força quando aliadas a impulsos de movimentos sociais de massa. O melhor da teoria pós-moderna sempre teve por trás o anseio dos movimentos de minorias, como os movimentos étnicos, os movimentos negros, e os feminismos. E isso transparece no texto da autora quando ela confronta suas noções sobre romance pós-moderno com as noções de Lucács sobre o romance histórico; se no romance histórico os protagonistas representam tipos sociais-históricos bem definidos, “the protagonists of historiographic metafiction are anything but proper types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history” (1988, p. 113-114). O debate com Lukács revela um valor caro aos pós-modernistas, e nos diz muito sobre a defesa de Hutcheon: “Historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of plurality and recognition off difference; ‘type’ has little function here, except as something to be ironically undercut” (1988, p. 114). E ela não se furta a traduzir os efeitos estéticos:

one of the effects of this discursive pluralizing is that the (perhaps illusory but once perceived as firm and single) center of both historical and fictive narrative is dispersed. Margins and edges gain new value. The ‘ex-centric’ – as both off-center and de-centered – gets attention. That which is ‘different’ is valorized in opposition both to élitist, alienated ‘otherness’ and also to the uniformizing impulse of mass culture.⁴⁹

Se aí está a força do pós-modernismo, sua fraqueza reside no descaso com as circunstâncias materiais. O texto tomado isoladamente é um meio muito frágil para resistir às pressões que tiraram e impedem essas vozes de assumirem alguma centralidade. Assim, a crítica de Harvey nos parece muito acurada:

The ‘othernesses’ and ‘regional resistances’ that postmodernist politics emphasize can flourish in a particular place. But they are all too often subject to the power of capital over the co-ordination of universal fragmented space and the march of capitalism's global historical time that lies outside of the purview of any particular one of them.⁵⁰

O desafio que se configura é, uma vez percebido esse limite, como dar forma estética ao dilema histórico? Levantar vozes até então abafadas foi um passo importante, mas nos parece que o problema que a literatura contemporânea enfrenta é como ir além desse passo, sem abandoná-lo de vez. Por outro lado, a ascensão do pós-moderno como força a ser levada em conta e explorada parece ter feito com que a massificação tocada pela indústria cultural, à

⁴⁸ Hutcheon, L. 1988, p. 11.

⁴⁹ Hutcheon, L. 1988, p. 130.

⁵⁰ Harvey, D. 1990, p. 239.

qual, “de dentro” o pós-modernismo procurava questionar e resistir, atingisse o movimento com força avassaladora. De posse dessas colocações, passemos à análise de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*.

4 Enfim, o livro

Chamam atenção título e subtítulo do livro. Se o último não deixasse claro o suficiente, somente a partir do primeiro poderíamos expor algumas características atribuídas ao pós-modernismo, notadamente, a diluição entre alta cultura e cultura de massa, uma inclinação à paródia, e a citação à Disney, que frequentemente aparece em textos sobre o assunto – incluindo Jameson e Harvey – ou mesmo em obras consideradas pós-modernas. O subtítulo confirma essa inclinação, mas o faz problematizando-a: são 18 histórias *quase* pós-modernas (itálico nosso), e a dúvida óbvia que surge é por que quase? Temos aí alguns indícios: mantém-se a inclinação a paródia, resta saber se esse quase é realmente um quase, uma espécie de falsa modéstia, por assim dizer, quanto às características da obra, se é uma posição irônica, ou se disfarça um não intransponível – sendo quase, ainda não é, e não pretende chegar a ser. Além disso, há outros levantamentos a serem feitos a partir desse subtítulo. João Melo nos apresentará histórias, e não mais contos, como no seu livro anterior, *The Serial Killer: e outros contos risíveis ou talvez não*. O gosto pela provocação, no entanto, permanece. O numeral escrito em algarismos arábicos, no lugar de por extenso, também nos diz algo: a escrita em algarismo favorece as operações matemáticas, poupa espaço, economiza caracteres. Usamo-la em geral para marcar preços, organizar estoques, cronometrar o tempo. Estamos inseridos no mundo da indústria, a forma mercadoria colonizando todos os campos da vida, dos giros de capital cada vez mais rápidos, e da compressão do tempo e do espaço de que Harvey fala.

Isso nos dá uma ideia de porque escrever narrativas curtas: o tempo comprimido impede a produção de longas narrativas; não há mais tempo para lê-las. As narrativas breves, então, são uma formalização estética do problema, nascida da sinistra necessidade de lidar com o tempo que se esvai. Isso não é novo, nós conhecemos as formulações de Poe: “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed” (p. 743). Então, se o conselho do autor d'*O Corvo* for seguido, imagina-se que cada narrativa, cada conto, deva conter um efeito. Inclusive, é essa a lição que Cortázar vê em Poe:

[...] a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para a *coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só

acontecimento [...] ⁵¹

Entretanto, as estórias em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* destoam fortemente desse modelo. Para usar a metáfora de Cortázar, o leitor sobe ao ringue esperando ser nocauteado, e se depara com um lutador que se recusa a cumprir o que fora combinado nos bastidores – o *round* segue até o fim, e o desejado direto de esquerda que nos derrubará num misto de derrota e catarse não vem. Isso causa um estranhamento ao leitor de narrativas breves, que agora é obrigado a procurar um sentido complementar no próximo conto, e por fim no conjunto do livro. É um sentido que nunca se entrega, mas que força a leitura de cada estória ser a leitura da obra toda, e nos entrega de volta a possibilidade da narrativa longa, que aparece como impossível nestes tempos. Se em livros como *A Imitação de Sarte e Simone de Beauvoir* e *Filhos da Pátria* é a escolha temática que cria o efeito de unidade da obra (no primeiro, João Melo trata das relações entre os gêneros; no segundo, a configuração da sociedade angolana após a assinatura do tratado de paz), aqui, o que dá o efeito de unidade são os elementos formais e estruturantes da obra, exemplificados aqui na diluição do efeito imediato.

A continuidade da narrativa não está estruturada somente na diluição do efeito imediato. É fácil que isso se perca de vista numa primeira leitura, principalmente quando esperamos que cada narrativa seja uma narrativa individual – embora elas sejam, sim, narrativas individuais no sentido de preservarem sua autonomia dentro do texto –, mas toda a primeira metade do livro parece manter os mesmos narradores. Embora inicialmente flexionem aqui e ali a primeira pessoa, tratam-se sempre na terceira pessoa, mesmo quando referem-se a si próprios, o que nunca deixa claro quem está narrando ou comentando cada trecho. Um é designado o narrador, e o outro o escritor, e isso nos dá a falsa impressão de que um narra e o outro faz comentários irônicos. São, no entanto, dois narradores em que não se pode confiar, ambos transgredindo as regras que estabelecem, trocando as funções e muitas vezes deliberadamente ludibriando o leitor. Ironicamente, os dois são escritores.

O designado como narrador encara a pós-modernidade como a última moda a ser seguida, aquela tendência que finalmente o tornará reconhecido e deslanchará a venda de seus livros ao redor do mundo, além de deixar escapar muitas vezes comentários preconceituosos, racistas e estereotipados. O que é chamado escritor, embora pareça se manifestar menos, é mais irônico, o que torna sempre difícil saber quem fala e porque fala, como no seguinte comentário:

⁵¹ Cortázar, J. Valise de crônópio. 2004, p. 122. Itálicos do autor.

o que, por certo, os meus leitores islandeses ou mongóis não sabem (MELO, 2006, p. 16)

É muito difícil afirmar qual dos dois é responsável pela frase. Pode ser o narrador, preocupado com sua futura clientela, ou o escritor, tomando para si o texto e, por meio do comentário irônico, deixando transparecer as reais intenções do primeiro, os seus delírios de grandeza, uma vez que nem sequer todos os países da comunidade de língua portuguesa publicam as obras de João Melo em sua totalidade. Vale contrastar com uma citação do professor Benjamin Abdala Jr.:

Somos em nossa situação mestiça e não aceitamos que nos situem como países do “terceiro” ou do “quarto” mundos, “periféricos” à “grande Europa.” É por isso que nossos escritores conscientes não parecem preocupados com o “reconhecimento” no estrangeiro, modelo de articulação ideológica do neocolonialismo ainda presente no horizonte de expectativas que nos envolve.⁵²

De qualquer forma, isso se aproxima das afirmações de Hutcheon e Kosinski de que falamos acima, só que o gênero não é tão generoso, pois ao invés de permitir ao autor adotar a natureza do protagonista, disponibiliza-lhe apenas um narrador que tem menos voz.

Todas as divisões do livro parecessem ser perpassadas por essa fratura entre os narradores. No capítulo anterior, citamos a noção de metaficção historiográfica, de Hutcheon. Há muitos procedimentos que permitem uma aproximação a essa noção, mas eles nunca chegam a firmar um chão sólido necessário para que a obra se dê como tal. O texto está eivado de História, e um dos narradores, geralmente o escritor, faz um esforço para fazê-la vir à tona, mas o outro, geralmente o narrador, lança cortinas de fumaça que fazem com que os tempos se confundam: empregam-se os tempos verbais do pretérito para falar de situações do presente, ou há tergiversações e abandonos deliberados de assunto. Pessoas reais e eventos importantes são citados, mas as personagens nunca chegam a encontrar-se com elas ou participar deles. Entretanto, o peso dos acontecimentos nunca se esvai, por mais que um dos narradores evite assuntos como a colonização portuguesa (dos quais o texto em português é sempre um lembrete), as guerras de libertação, o regime comunista e a prolongada guerra que se seguiu após a independência do país. Para Hutcheon, a forma de tratar o passado é crucial neste tipo de obra:

The past really did exist. The question is: *how* can we know that past today – and what can we *know* of it? The overt metafictionality of novels like *Shame* or *Star Turn* acknowledges their own constructing, ordering, and selecting

⁵² ABDALA Jr., B. Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. 2. ed.. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2007, p. 242.

processes, but these are always shown to be historically determined acts. It puts into question, at the same time as it exploits, the grounding of historical knowledge in the past real. This is why I have been calling this historiographic metafiction.⁵³

A escrita de João Melo, contudo, ressent-se, acreditamos que com razão, desse tipo de aproximação do problema. Alguns acontecimentos dados na história de Angola, e até mundial, desde a colonização têm peso e consequência reais que uma teoria do conhecimento alijada de seu substrato material serve só para encobrir – e é precisamente dessa maneira que o texto é narrado e comentado:

Enfim, e mais recentemente, os angolanos foram autores de duas das mais prodigiosas operações de engenharia social conhecidas na história contemporânea: transformaram o socialismo marxista-leninista em socialismo esquemático e o capitalismo neoliberal em capitalismo mafioso. Alguns autores chamam ao primeiro afro-estalinismo e ao último capitalismo selvagem, mas isso são designações ideológicas, sem qualquer serventia, com as quais a boa literatura pós-moderna não deve perder tempo.⁵⁴

Da mesma maneira, Terry Eagleton oferece uma explicação crucial sobre essa visão que desconfia do que podemos saber porque só temos contato com os restos textualizados da história:

Trata-se de uma metáfora reveladora, que entende a linguagem mais como obstáculo do que como horizonte, e poderíamos inventar uma analogia física para ela: se eu pudesse sair da minha cabeça, eu conseguiria ver se existe alguma coisa lá fora. Se fosse possível eu sair de trás das paredes do meu corpo, eu conseguiria encarar o mundo de frente.⁵⁵

Como dissemos anteriormente, é uma visão que em última instância entende a linguagem como uma instância completamente separada da realidade, e não como parte constitutiva dela, integrando-a, modificando-a e sendo modificada por ela. O discurso não cria um intervalo entre o falante e o mundo, ele é uma das ferramentas pelas quais operamos nele:

Frequentar uma linguagem já significa por si só frequentar bem além dela, e o interior de nossa linguagem nos informa justamente que existe algo que a transcende. O discurso pode revelar-se ofuscante, sem dúvida – mas não porque ele se interpõe entre mim e o mundo, tanto quanto eu não preciso livrar-me do meu braço para chegar à xícara de café que ele segura.⁵⁶

A defesa de Hutcheon é que a crítica que se faz ao pós-modernismo está baseada em categorias ontológicas, quando na verdade a questão do movimento é epistemológica. Deliciosamente, o narrador de João Melo nos brinda com o efeito prático: tanto faz de que ordem seja a problematização, no fim das contas, ela tem valor ideológico porque se pode – e frequentemente é usada para – ignorar questões fundamentais que têm desdobramentos no

⁵³ Hutcheon, L. 1988, p. 92. Itálicos da autora.

⁵⁴ Melo, J. 2006, p. 35.

⁵⁵ Eagleton, T. 1998, p. 21

⁵⁶ Eagleton, T. 1998, p. 22

presente.

Além disso, o trecho é um excelente exemplo das transgressões sobre as quais o livro está construído:

Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiqüíssimo sentido da palavra⁵⁷.

Muito do sentido de continuidade do livro vem desses comentários que parecem extraliterários, enquanto os finais das histórias parecem propositalmente fazer com que se sinta desinteresse por elas. O próprio narrador finge desinteresse por algumas, como nas seguintes passagens:

já estou com pressa de redigir o próximo conto. (MELO, 2006, p. 62)

Sou um ser anódino.

Vocês precisam realmente conhecer a minha história até o fim.

Acham que algum escritor será capaz de escrevê-la? (2006, p. 67)

Não percamos, pois, tempo com ele. (2006, p. 74)

Todos os exemplos são últimas frases de histórias. O narrador se recusa a continuá-las até o fim propriamente dito, perde o interesse, força o leitor a passar para a próxima página quando tropeça em um assunto que o incomode. Lembra bastante o mundo da indústria cultural a que o título faz referência: a criação de novas necessidades é tão rápida que o conto torna-se obsoleto antes de seu final, antes de uma primeira leitura se dar por completo; já é obsoleto no momento em que é criado. Corremos o risco de perder inclusive o controle da leitura, jogados, sem um guia seguro, no universo angolano, e esperamos ser resgatados por algo familiar: que sejam o Pato Donald e a Margarida.

Aliás, tem muito apelo o título: por si só, é quase uma peça publicitária, e faz o clichê “sexo vende” parecer uma verdade fundamental, e vale ser ilustrado com uma anedota: no primeiro evento de que participamos depois do ingresso na pós-graduação, colocamos o nome do livro no título de nossa comunicação. Por um dia, passamos de anônimo a celebridade de corredor – repentinamente, todos se interessavam por literatura angolana. Enfim, sua escolha, claro, está longe de ser inocente, e se o consumidor comprou a mercadoria baseado no que a

⁵⁷ Cortazar, J. 2004, p. 112-113

embalagem e a propaganda diziam, a impressão que a primeira parte do livro causa é de levar gato por lebre.

Como é de se esperar, o conto homônimo ao livro é a nona estória: divide-se dezoito por dois, temos duas metades de nove partes cada. Porém João Melo recusa-se a entregar qualquer conforto ao leitor: a sétima, e a oitava estórias já começam a diluir a divisão entre os narradores, de maneira que qualquer solo é instável para dar passos firmes. Há sim uma divisão, mas ela não começa exatamente onde se espera e é difícil de precisar, exatamente como é difícil precisar que narrador está comentando, embora saibamos que há dois deles. É dessa maneira que chegamos à estória que dá nome ao livro, onde podemos encontrar algo de familiar. Não há tábua de salvação: os famosos personagens de Disney não estão lá, a narrativa não é sobre eles, no máximo há uma estampa com a Margarida. O livro e o conto nos acenam com uma mundialização da cultura, mas o que eles oferecem na verdade é um mergulho forçado em Angola.

A partir daí, as estórias ganham estrutura que lembram as indicações cortazianas. Agora que a conformação histórica e geográfica ficou clara, agora que ficou estabelecido que é a partir de e para Angola que se fala, abre-se espaço para outros narradores, outras vozes. O narrador não confiável volta a aparecer, mas não é o único nem tem tanta força, porque está relativamente desarmado. Deve-se manter cautela, entretanto: ele está sempre tentando desestabilizar a leitura, sem nunca revelar suas intenções.

O livro termina com o conto que mais destoa dos outros, Angola é toda terra onde eu planto minha lavra. Inclusive, essa frase encerra o conto e o livro, e não usamos conto à toa aqui. O subtítulo diz 18 estórias, mas nesses 18 está o impulso massificante e estandardizante dos números. Há formas diferentes que contribuem para formar o todo do livro, e um subtítulo que traísse o desejo de imitar o mundo da mercadoria poderia ser 17 estórias difíceis de classificar e um conto. A narrativa breve encerra a longa e transforma esta na paródia – no sentido de ao lado de, e não contra – daquela: tudo contribui para que ao fim da leitura integral, o efeito desejado seja atingido: outras formas além das colonizadas pela mercadoria são possíveis, mas não se chega a elas com facilidade.

Assim, João Melo pode ser considerado pós-moderno no sentido em que Linda Hutcheon entende o pós-moderno: tenta superá-lo adotando-o.

4.1 Por um princípio formal de organização

É possível perceber muito claramente que há um tipo de organização temática nos dois

primeiros livros de prosa de João Melo. Em *A imitação de Sarte e Simone de Beauvoir*, o autor parte das experiências amorosas entre homens e mulheres em Angola para explorar, por exemplo, o uso de uma suposta tradição africana como ideologia, as relações de gênero no país, a proximidade do conto com a lírica... Em *Filhos da Pátria*, o tema escolhido é a conformação de Angola após a assinatura do tratado de paz entre MPLA e UNITA; ou, conforme disse o próprio autor em evento na Faculdade de Letras da USP, o livro foi escrito para ajudar pensar o país que Angola queria ser após a guerra. A partir daí, são representadas a miséria nas cidades do país, especialmente em Luanda, as relações de raça e classe, a corrupção entremeando as relações.

Após esses dois livros, João Melo abandona a organização temática. Isso não quer dizer que não haja nenhuma organização. Na verdade, pensamos ser plenamente aceitável dizer que há um tipo de organização, conjugada em outras características da obra que não o tema, e que aponta para uma estruturação da obra baseada num princípio ainda mais nuclear que o princípio temático que se mostra logo na primeira leitura. Nossa hipótese é que esta tentativa de organização já surge em germe em *Filhos da Pátria*, mas só se desenvolve plenamente em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*.

4.1.1 O princípio do princípio: antes em Filhos da Pátria

Como o tema de *Filhos da Pátria* é a configuração de Angola no período já próximo à assinatura do acordo de paz, e a escolha por contos favorece a narrativa de situações anedóticas particulares, os trabalhos escritos ou apresentados sobre ele geralmente estão sob duas perspectivas, não raro combinadas: o multiculturalismo e o pós-colonialismo. Nem sempre, contudo, conseguiu-se fazer justiça a todas as questões no livro partindo apenas dessas duas perspectivas.

Nesse sentido, pensemos o que diz o ensaio de Miriam Denise Kelm (2011), que tem como lastro teórico os estudos culturais e as teorias pós-coloniais, cujo maior expoente é Edward Said. Acompanhando-o, diz que “a das relações inter-raciais e multiétnicas num contexto pós-colonial, completamente atrelada à discussão tanto do imaginário social, da autoimagem e da identidade, é a que poderíamos encaixar no termo mais amplo: o multiculturalismo” (KELM, 2011, p. 240).

Assim, não pode deixar de ver em João Melo essa característica:

Outra faceta explorada pela produção literária mais recente, a das relações inter-raciais e multiétnicas num contexto pós-colonial, completamente atrelada à discussão tanto do imaginário social, da autoimagem e da

identidade, é a que poderíamos encaixar no termo mais amplo: o multiculturalismo.⁵⁸

Vê nos contos de João Melo “a luta pelo poder e ascensão de grupos étnicos na reconstrução dos países pós-independência” (KELM, 2011, p. 243), e o reconhecimento da “reprodução de injustiças e grandes disparidades socioeconômicas” (KELM, 2011, p. 243). A segunda afirmação é bastante sólida, pode-se notar já com o conto que abre o livro que esta será uma preocupação de João Melo. A primeira tem que ser encarada em chave crítica, uma vez que a etnia dos personagens, quando aparece, aparece de forma lateral, e sempre no sentido de problematizar o senso comum sobre o assunto. Vale o exemplo das personagens do conto “Abel e Caim”, de que falaremos rapidamente abaixo.

Para Kelm, Filhos da Pátria “flagra o cerne das questões identitárias nos países africanos: o jogo de diferenças e semelhanças, onde diversos elementos culturais se mesclam e, por vezes, disputam supremacia” (KELM, 2011, p. 243). A autora lembra dos deslocamentos entre as nações de língua portuguesa, que contribuíram para com a multiplicidade cultural interna aos países africanos, o que é verdade e pode ser enriquecido se lembrarmos que esses deslocamentos estão intimamente ligados ao modo de produção colonial. As configurações culturais devem ser entendidas como processos, e dessa forma mesmo as questões identitárias estão ligadas às continuidades e rupturas do processo histórico angolano como um todo.

Se num mundo eivado pelo “o jogo de diferenças e semelhanças, onde diversos elementos culturais se mesclam” (KELM, 2011, p. 243), “João Melo contribui, pela via simbólica, com uma representação factível e coerente para as questões de ordem subjetiva e imaginária que afetam a inter-pessoalidade em seu país” (KELM, 2011, p. 243), então não se trata de negar isso, mas entender que as questões de ordem subjetiva mantêm relações com a própria produção e reprodução da vida real.

Já a preocupação no texto de Kelly Ane Evangelista Santos e Maria de Fátima Maia Ribeiro é com as “formas de estabelecimento das relações inter-étnicas/inter-raciais” (RIBEIRO; SANTOS. 2011, p. 1). É um artigo necessário, pela boa análise das contradições das políticas racialistas do período colonial, do impacto dessas políticas nas formações das diferentes identidades, e das contradições resultantes dessas políticas no período de independência, embora a perspectiva multicultural fira nosso gosto político, especialmente quando fala em hibridismos – parece-nos que o termo toma como estanque situações que são móveis, embora assim não apareçam – ou quando o movimento do texto acaba por colocar em pé de igualdade o racismo colonial política e economicamente estruturado e as vicissitudes da

⁵⁸ Kelm, M. D., 2011, p. 243.

formação identitária do angolano branco.

Os objetos de análise das autoras são os contos “Efeito Estufa” e “Ngola Kiluanje”. Segundo elas,

Nesses contos são montadas representações dos impasses entre perspectivas multiculturais e essencialistas de formulação das identidades nacionais em um contexto angolano pós-colonial. A tematização das demandas relacionadas ao campo da etnicidade e da raça se articulam à proposta de discussão/ revisão dos parâmetros de construção da identidade nacional. Nesse sentido se coloca a questão das contradições forjadas a partir da articulação entre identidade racial, a nação e a nacionalidade.⁵⁹

Formalmente, esse texto percebe a tessitura de narradores que caracteriza Filhos da Pátria, seja o narrador que ao narrar contradiz as ideias defendidas pela personagem do primeiro conto, seja a separação entre o narrador-personagem e um narrador-autor no segundo conto.

Jane Tutikian escreveu um artigo sobre contos africanos traçando um panorama dos anos 1960 aos anos 2000, cuja abordagem aos textos se inicia por como os diferentes autores tratam a memória. Em João Melo, essa autora indica que a memória é trabalhada em favor da análise das relações sociais e do refazimento da memória cultural para o presente (TUTIKIAN, 2010, p 196).

Se Kelm aponta para os deslocamentos entre as nações de língua portuguesa, Tutikian vê em Filhos da Pátria a transferência das diferentes populações do campo para a cidade, em decorrência da opressão “pelas forças sociais resultantes das situações de confronto entre as forças de oposição no interior do território” (TUTIKIAN, 2010, p. 196). Os angolanos do campo, “expulsos pelas más condições de vida, se transferem para as cidades, para os musseques, onde, marginalizados, buscam novas formas de sobrevivência, como nos contos”⁶⁰ (TUTIKIAN, 2010, p. 196).

Segundo Tânia Macedo, Tutikian aponta que os musseques “recuperam o espaço das areias como o terreno de luta pela vida e, também, como o espaço em que a morte é ameaça cotidiana” (2010, p. 196). E, como Mantolvani (2007), acredita que em João Melo “a angolanidade se abre – ao abrir-se para os excluídos – para a pátria multicultural, organizada em torno das diversas etnias, das mestiçagens e da presença de uma cultura eurocêntrica que, quotidianamente, se funde aos valores das culturas locais” (TUTIKIAN, 2010, p. 196). Nota

⁵⁹ Ribeiro, M. F. M., Santos, K. N. 2011, p. 3.

⁶⁰ Em geral, ainda muito influenciados pelos primeiros textos literários e estudos sobre literaturas africanas de língua portuguesa, os pesquisadores chamam as periferias das cidades de musseques, originalmente o nome das cidades improvisadas construídas sobre a areia avermelhada a que a população mais explorada era relegada. Assim, seguindo o texto de Tania Macedo, um dos estudos seminais sobre o assunto, Tutikian aqui recupera os musseques, e as construções de areia. Entretanto, é interessante notar que João Melo não usa o termo musseque em sua literatura.

uma contradição de apontar para o multiculturalismo numa “escrita [que] se constrói no sentido de viabilizar uma identidade nacional” (2010, p. 196).

De todos os artigos que tratam da obra de João Melo sob uma perspectiva multicultural, o de Rosângela M. Mantolvani é o mais completo, principalmente porque encara a situação angolana como uma situação produzida, e porque essa perspectiva é um problema que se coloca, e não uma linha que se apresenta *a priori* ao texto. Como ele é anterior aos demais, parece ser a fonte de muitos deles, seja ao oferecer Tania Macedo como fonte bibliográfica pra tratar sobre os musseques, seja por levantar apontamentos que serão mais tarde estudados com atenção, como a construção irônica do conto “Efeito Estufa”:

A preferência do estilista pela cor preta em todos os seus trajes, modelos e cenários funciona como alegoria irônica e denuncia um neo-racismo, indicado pela escolha de modelos que atendam a estereótipos físicos europeus, porém pretos[...], enquanto os consumidores desta suposta autenticidade não são os autóctones — a maioria metida nos matos ou nos musseques de Luanda —, mas a classe abastada.⁶¹

Ao invés de isolar a abordagem multicultural na análise da obra, Mantolvani a submete a outras características formais, como espaços, cenários, personagens. Vale a pena destacar dois trechos, que se encontram em parágrafos concatenados. O primeiro é uma análise da compreensão do espaço: “A representação desses espaços surge como crítica sócio-política-econômica, tendo em vista que se realiza na escrita em contradição a uma outra série de imagens representantes de uma cisão social — os espaços da minoria abastada” (p. 5); e o segundo um trecho sobre os discursos de identidade:

Os discursos em torno da identidade nacional e, no caso, da angolana, não se furtam à explícita ironia, em textos como “O efeito estufa”, cujo estereótipo do defensor da autenticidade angolana é desconstruído pelo narrador, por meio da paródia da relação com os produtos culturais representativos da “verdadeira” angolanidade e sua relação com as ideologias da globalização[...]⁶²

Por fim, como apontamos anteriormente, a perspectiva multicultural surge no texto de Mantolvani dado pela configuração moderna de Angola, segundo a autora, “uma pátria em que a pluralidade cultural se apresenta como característica principal e precisa urgentemente ser compreendida e discutida”. Assim, o texto tenta dar conta de diversos anseios que devem ser atendidos, e, embora essa perspectiva não seja a de nossa escolha, entendemos que ela tem lastro na realidade, especialmente quando a autora conclui que a tentativa é de “atribuir 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 das culturas

⁶¹ Mantolvani, R. M., 2007, p. 7.

⁶² Mantolvani, R. M., 2007, p. 5.

locais” (p. 6).

Cibele da Silva (2010) vê na nação e na cultura popular instâncias em que um projeto solidário e emancipatório das classes marginalizadas e excluídas pode ser construído. Assim, João Antônio e João Melo são comparados em sua dissertação “A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades”, que vê nos autores “a busca por uma identidade nacional, que procura valorizar as tradições e as características próprias e específicas das respectivas nações” (SILVA, 2010, p. 12). Para a autora, a literatura tem poder transformador da sociedade, e precisa ser praticada nesse sentido, sendo o principal meio para isso a exposição e denúncia das mazelas e o levantamento da cultura multicultural e pluriétnica dos excluídos da nação, opondo-se, curiosamente, aos modelos europeus ainda importados. Assim, a literatura aqui e lá praticadas seriam também causas da situação material, e não consequência dela.

Por isso, o autor a interessa, já que “João Melo [...] destaca-se por construir narrativas que representem o povo angolano na atualidade, ensejando uma crítica social à situação de miséria em que vivem os socialmente desfavorecidos, e denunciando o estado de corrupção e violência no país” (SILVA, 2010, p. 89). Um dos lados mais fecundos de seu trabalho é perceber a presença implícita do autor na estrutura da obra (SILVA, 2010, p. 91), uma vez que está preocupada com os elementos estruturantes das narrativas.

Voltemo-nos para as epígrafes que abrem *Filhos da Pátria*: “A identidade é cor de burro fugindo” (Arlindo Barbeitos) e “Saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tempo com as identidades e as coerências” (José Saramago). A uma primeira leitura, mais desatenta, pareceria bastante plausível a escolha por uma visada multicultural sobre o livro, afinal, ambas tratam do tema identidade. Porém, mesmo se não conhecêssemos as posições políticas de Saramago, ou se a citação viesse sem o devido crédito, seria possível perceber uma indicação de sobre qual terreno João Melo quer se mover. Há uma preponderância da investigação da contradição sobre a das identidades.

Ao resgatar a de Arlindo Barbeitos, faz problematizando a questão, colocando-a num oposto à de Saramago. É como se a identidade fosse um borrão, quase não existisse. Contrastemos isso com o que diz Eagleton:

Se a diferença e a não-identidade representam simplesmente a maneira como as coisas são, o que corresponde a dizer de nenhuma maneira determinada, e se isso se constituir numa verdade que só compreenderíamos se pudéssemos pôr de lado nossos conceitos de homogeneização e nossas metalinguagens niveladoras, não teríamos retornado a uma versão da falácia naturalística, que sustenta que existe um meio de passar do jeito que as coisas são para o

jeito que deveríamos viver, saltando da descrição para a prescrição?⁶³

Ao colocar as citações lado a lado, como epígrafe, o autor parece favorecer uma prática política oposta ao que prega o pós-modernismo. Se esse livro é para pensar o país que Angola quer ser, e a matéria de João Melo é a miséria da realidade, certamente não é a reprodução dessa miséria, um ser como o mundo já é, o que se busca. A epígrafe aponta para a filiação à vontade de transformar a realidade.

Observemos a disposição dos contos de *Filhos da Pátria*. Chama atenção os contos que abrem e fecham esse livro: o primeiro, “O elevador”, conta a estória de Pedro Sanga, atual funcionário público e antigo guerrilheiro que lutou pela independência de Angola, enquanto espera o elevador fazer a subida do andar térreo à cobertura do prédio, onde aceitará receber o primeiro suborno de sua vida, após tantos anos de dificuldades geradas justamente por recusar-se a participar dos esquemas de corrupção. Quem lhe fez a proposta é o agora novo-rico empresário luandense Soares Manuel João, antigo radical comunista que lutara a seu lado contra as tropas coloniais sob alcunha de Funje com Pão, mas agora é chamado à boca pequena de Camarada Excelência, por ocupar altos cargos da administração do Estado Angolano, inclusive como ministro, no período comunista. Enquanto o elevador sobe e vai passando pelos andares, o narrador investiga os pensamentos e reminiscências de Pedro Sanga, e através deles a história recente de Angola é desenhada. Após chegar ao andar mais alto, descer junto com uma prostituta que atenderá seu ex-camarada, e aceitar ser corrompido pelo Camarada Excelência, um enojado Pedro Sanga vomita sobre a visão panorâmica de Luanda, tradicionalmente entendida nos estudos sobre literatura angolana como metonímia inevitável de Angola.

Há um texto de Jane Vieira da Rocha⁶⁴, que também se fia nas teorias pós-coloniais, mas para fazer uma análise comparativa entre João Melo e Ana Paula Tavares. Nos interessa porque o conto do nosso escritor sobre o qual recai a atenção da autora é O Elevador, que abre o livro *Filhos da Pátria*, e análise se dá sobre o viés da construção do espaço luandense a partir da cartilha neo-liberal. Pode-se ver as características que se espera de um texto engajado: a tentativa de ligar a situação pós-colonial à situação colonial, as imagens construídas sobre a África e a negritude, e a percepção do embate entre diferentes projetos político-econômicos.

A crítica da autora é feita seguindo Chaves, e principalmente sobre o neoliberalismo, embora ela destaque também as condições de violência durante as guerras de libertação e principalmente de após a independência. Rocha vê a falência do modelo socialista, mas sua ênfase é sobre o novo modelo, não há (e não haveria espaço nesse tipo de apresentação para

⁶³ Eagleton, T. 1998, p. 40

⁶⁴ ROCHA, J. V. Luanda e as horas por resolver: representação do espaço no conto angolano. 2010.

isso, cremos) análise daquele. Quanto à construção do espaço, conclui com Afonso que a cidade “representa a continuação das injustiças legadas pelo passado colonial, a traição da utopia revolucionária.” (AFONSO apud ROCHA, 2010. p. 5, 2010).

O conto que encerra o livro, *Abel e Caim*, também é narrado em terceira pessoa, e conta a estória de Miguel Ximutu e Adalberto Chicolomuenho, que começaram como dois grandes amigos e terminaram por passar os últimos 25 anos, período pós-libertação em que Angola esteve em guerra, odiando-se mutuamente, até encontrarem-se novamente no velório de um amigo em comum e retomarem efusivamente a amizade. O narrador deliberadamente opta por deixar a narrativa aberta, mas também não se furta a fazer com que o leitor preste atenção ao título mais que sugestivo. Outro exemplo de ação deliberada do narrador é frisar que o mestiço de kimbundu com ovimbundu, Miguel Ximuto, é quadro da UNITA, enquanto o ovimbundu Adalberto Chicolomuenho milita pelo MPLA. É comum encontrar a afirmação que a UNITA é formada pelo grupo ovimbundu, mas João Melo parece se incomodar com isso, embora ele mesmo tenha sido deputado pelo MPLA. Talvez o autor queira apontar para a questão de que o conflito em Angola não se resume a um conflito étnico, e que há outros interesses em jogo. Normalmente, os discursos que tentam deslocar os conflitos africanos para o campo étnico, ignoram, ou deliberadamente contribuem para o encobrimento das diversas causas materiais e dos diversos interesses, inclusive imperialistas, atuando no continente africano. Além disso, o conto, já do título, faz referência à narrativa bíblica presente no Gênesis sobre a origem do mundo. Transportada, ela aqui serve como a origem – um nascimento impregnado de tragédia – da Angola contemporânea.

Assim, o livro se inicia com um conto cuja perspectiva construída se abre do caso particular para o geral, anunciando uma vista panorâmica sobre Angola. O movimento do particular para o geral conciliado, então, a um movimento própria história do país, neste conto, parecem sugerir e indicar: eis aqui como chegamos a essa situação. Do mesmo modo, o encerramento segue o mesmo movimento, mas um dos vetores tem o sentido inverso: permanece do particular em direção ao geral, mas o movimento da história é no sentido de como essa nova situação começou. Não há um final, ele é deixado como conjectura aos leitores; uma leitura possível, então, é que o livro termina apontando para o início. Uma metáfora estrutural em que se vislumbra uma realidade ainda de cabeça para baixo. Como seria possível falar em uma literatura pós-colonial, nesse sentido? A passagem de colônia para economia planificada, e daí para economia de mercado não significou uma autonomia econômica angolana, mas o desenvolvimento de formas cada vez mais sutis e mais eficientes de exploração, processo que o termo *pós* nem sempre ajuda a perceber.

O desejo de estruturação pode ser visto também quando se considera o segundo e o penúltimo contos do livro. Estão posicionados de maneira diametralmente opostas, mas mantêm notáveis relações, a começar pelas técnicas literárias utilizadas em ambos: narrados em primeira pessoa, de acordo com um fluxo de consciência que se organiza a partir das lembranças de ações violentas e desconexas pelas quais os narradores passaram e que serão narradas sob o ponto de vista de um intenso e ininterrupto monólogo constituído de uma única frase imensa, que forma a totalidade do conto. Tal procedimento, pode-se afirmar, surge como mais um indício de uma tentativa, intencional ou não, mas, sem dúvida, significativa (já que há uma certa recorrência ao modelo), de pensar o livro para além de uma mera coletânea de contos, embora à primeira vista pensemos que *Os filhos da pátria* esteja melhor construído assim.

Para pensar em que se diferenciam um livro e outro, e para melhor explicitar as diferenças nas organizações, empreenderemos uma pequena análise de três contos presentes em *Filhos da Pátria*: “Tio, mi dá só cem” e “O feto”, os contos que ajudam a demonstrar um esforço de simetria no livro, e “Ngola Kiluanje”, um conto em que uma outra técnica literária muito usada por João Melo – a clara divisão entre diferentes narradores contando a mesma estória – é empregada.

4.1.1.1 Narrativa, lírica e vozes em “Tio, mi dá só cem” e “O feto”

Inicialmente, pode-se procurar entender o motivo de a mesma técnica literária ser usada nos dois primeiros contos do livro *Os filhos da pátria*. A construção das personagens-narradoras fornece alguns indícios nessa direção: ambas são miseráveis anônimas, que tiram o pouco de seu sustento de atividades ligadas à ilegalidade e à marginalidade, como o assalto e a prostituição. Não nos é dado conhecer seus nomes, mas é possível conjecturar sobre sua identidade dentro da obra de João Melo, como veremos mais à frente. Além disso, têm em comum a baixa idade, e a sua família ter sido atingida por um processo de desagregação durante a guerra. Seu espaço são as periferias da cidade, seu tempo é um eterno presente noturno, e encontram-se, no momento da enunciação da narrativa, numa rara situação de visibilidade, exceção de sua quase permanente invisibilidade.

Essa descrição genérica tem utilidade. Percebemos que, com poucas diferenças, aplica-se a quase todos os narradores-personagens cujo monólogo de uma única frase longa forme o conto. Não à toa as autoras Michelly Pereira (2007), Emanuelle Rodrigues dos Santos (2010) e Cibele Verrangia Correa da Silva (2010) colocam João Melo no campo dos

escritores engajados, ou ao menos veem em sua escrita características da escrita engajada, uma vez que esse procedimento pode ser lido como uma maneira de dar voz àqueles que foram destituídos até dos meios mais básicos de expressão e comunicação. Claro, estamos todos um pouco destituídos: quando não há possibilidade de expressão para além de nossos grupos sociais limitados, para além de nossos iguais na hierarquia do consumo, certamente faltam os meios necessários para a produção de um debate verdadeiramente público, e não é mera coincidência o fato de em períodos pré-revolução e revolução a fundação e difusão de um jornal traduzir-se em avanços organizativos, mas o que tratamos aqui é um processo ainda mais desagregador: uma situação de miséria tão grande que a limitação ocorre dá-se mesmo entre seus pares, mesmo entre aqueles que passam pela mesma situação. Assim, quando uma forma de comunicação se torna possível, a voz da personagem irrompe violentamente, da mesma maneira que uma enorme quantidade de água contida jorra e dificilmente será parada quando uma mega represa colapsa.

Existe um artigo, escrito por Giselle Ribeiro (2008), que considera três contos: um moçambicano (COUTO, Mia. O viajante clandestino in *Cronicando*), um angolano (MELO, João. Tio, mi dá só cem in *Filhos da Pátria*) e um guineense, (SISSÉ, Uri. A febre de sábado à noite in *Contos da cor do tempo*). A autora aponta nesses contos “o prenúncio de um novo paradigma cultural da literatura africana contemporânea” (2008, p. 100), em que os problemas espalhados pela globalização substituem a divisão entre o mundo nativo e o mundo português como sua matéria concreta central. Além disso, essa autora acredita que “a literatura africana passa a libertar-se da amarra de ter que espelhar todo um continente” (2008, p. 101), e por isso a forma conto ganha ênfase como modo de representação dos conflitos humanos.

Especificamente sobre o conto de João Melo, Ribeiro vê no narrador de Tio, mi dá só cem um “griô da contemporaneidade” (2008, p. 98). Para essa autora, o longo monólogo faz com que o narrador seja o dono de um enunciado em que a memória cultural oral está conciliada com as mudanças trazidas pela modernidade, e o griô nos revela “vidas que se dão em um mundo cruel e de valores instáveis”. Esse conto então encarnaria não mais o mundo cindido em dois de Fanon, “em que confrontam colonizador e colonizado” (apud RIBEIRO, p. 98), mas “um mundo em transformação em que se debatem quase às cegas homens anônimos” (AFONSO, apud RIBEIRO, p. 98).

Gostariamos de desenvolver esse raciocínio numa direção um pouco diferente. Não completamente oposta, mas que pode agregar algumas observações aos estudos em torno da obra de João Melo. Frequentemente, e o artigo de Ribeiro (2008) é apenas um exemplo, quando se estuda textos produzidos em África, vê-se a tentativa de legitimá-los e afirmá-los

perante o tribunal eurocêntrico e colonialista aproximando-os de uma suposta tradição oral africana. Não raro, vemos textos que não foram escritos para serem lidos *a priori* em voz alta abordados como pertencentes a uma tradição oral comum a todo o continente africano. É compreensível, uma vez que foi, e muitas vezes ainda é necessário empreender um grande embate político apenas para afirmar que produções africanas têm mérito próprio e não são *per se* inferiores ao que é produzido nos centros do capitalismo contemporâneo. Para se distanciar de estudos comparativos cuja busca central é procurar a influência de uma literatura sobre outra, e assim declarar a inferioridade da influenciada ante a superioridade da mais original, a figura do griô é invocada para que o texto seja atrelado a uma outra tradição, mas nem sempre essa invocação mantém uma relação direta e efetiva com as condições de produção do texto. A ficcionalização da escrita por meio de elementos emprestados da oralidade, a representação de uma fala regional, a emulação da oralidade e outros procedimentos, acabam por ser estudados sob a mesma égide, quando não necessariamente esse é o caminho mais produtivo. Portanto, gostaríamos de deslocar a leitura para as questões da oralidade.

Propomos, assim, que o que está posto aqui é uma forma de representação de um tipo de raciocínio, de uma forma de pensamento. Usamos representação aqui por falta de termo melhor. O termo é muito associado à teoria do reflexo, que implica, à sua maneira, diferente da maneira pós-moderna, uma separação radical entre a linguagem e o mundo: a realidade existe, e a literatura a reflete, como um espelho. Entendemos, como quer Raymond Williams, que a linguagem participa da realidade, então, a representação, aqui, é também um modo de efetivação deste raciocínio no próprio texto.

Essa forma de pensamento opera de maneira diversa à racionalidade a que fomos ensinados a operar. A racionalidade em que nos circunscrevemos opera principalmente sobre os princípios de imobilidade, de separação, e sobre o princípio da lógica de não-contradição. Favorece as operações matemáticas simples, como soma, subtração, multiplicação e divisão, e como opera em uma faixa muito limitada do espectro possível da razão, é fácil ser sequestrada por uma irracionalidade a que se queira dar aparência de racionalidade. Participando muitas vezes e em muito lugares do cerne ideológico das sociedades ocidentais, abaladas pela atual crise, essa racionalidade foi atacada em muitos sentidos. Por vezes, na aposta no irracionalismo, na postura que desconfia de toda sorte de razão apresentada, e cujo resultado é a crença de que nada pode ser realmente conhecido – por exemplo, nós não possuiríamos as ferramentas necessárias para tal, uma vez que há um intervalo entre a linguagem e o mundo, ou ainda, como entre nós e o mundo há nossa percepção, não é possível fazer afirmações sobre o mundo; e, por vezes, na percepção de que há a instrumentalização da razão em

recortes de classe, gênero, raça ou etnia – não existe forma de pensar neutra, a cada método subjaz uma política e decorrem deles diferentes práticas.

A racionalidade representada tenta abarcar o movimento em turbilhão no qual as personagens se encontram. Não trabalha sobre os princípios da discrição, discriminação e separação, pelo contrário, procura conectar ações separadas no tempo e no espaço, bem como lugares e situações. Supera o princípio de não-contradição porque está inserida e submetida a diversas contradições. Eis, portanto, a frase única a ocupar várias páginas e formar, ainda que provisoriamente, uma totalidade. Expressa no plano da representação, ao ser de uma só vez narrativa e lírica, a necessidade real de combinar as ferramentas e habilidades fragmentadas pela organização social imposta pela globalização na ferrenha divisão do trabalho, inclusive do trabalho intelectual. Tem aparência de irracionalidade, mas é a razão operando no espectro em que os destituídos podem compreender sua situação. Não é uma sofisticação do pensamento cultivada nas altas esferas dos gabinetes fechados, mas o desenvolvimento necessário que surge da condição de exploração, conforme esta se acirra. Nasce e cresce da experiência de pobreza extrema.

Ligia Leite percebe a relação dessa técnica com a quebra dos princípios de um tipo de lógica também:

Substitui-se o NARRADOR por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o NARRADO e a NARRAÇÃO, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade [...]⁶⁵

Portanto, para além de dar voz àqueles que não a tem, o que, em última instância, acontece, é apostar fichas demais nesse tipo de literatura – seria mais a voz de quem não tem voz se fossem eles mesmos então a produzir o texto; nesse sentido, existem outras formas que superam em muito as capacidades do conto escrito, como as diversas manifestações do *rap*, ou do *semba*. Porém, é um indício de filiação política a eles, expresso no plano temático, bem como a esperança de que neles mesmos está contida a possibilidade de transformação radical, expressa no plano formal.

A tendência de diluição dos limites entre o que é narrativo e o que é lírico não aponta apenas para a descentralização das formas hegemônicas de narrativa dentro da indústria cultural – aliás, a crítica ao que é central esteve presente desde sempre na literatura moderna –, mas também para a possibilidade da construção de outras certezas, para além daquelas estritamente definidas dentro da produção e distribuição ordenadas pelo capital. Entrando em

⁶⁵ Leite, L. C. M. O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão. 2000, p. 72.

contradição com as possibilidades estritas, não é de surpreender que essa forma em que se combinam narrativa e lírica seja também a forma em que a violência encontra sua representação mais explícita. Ela está representada nas violências que as personagens sofrem, nas violências que as personagens praticam, e mesmo na violência do fluxo de consciência incontido. A lírica originalmente é o modo de expressão que favorece a representação do estado contemplativo pelo ponto de vista interior do eu que anuncia, mas a interioridade dessas personagens não permite contemplação, seja delas mesmas, seja do leitor.

Nessas narrativas líricas de João Melo, a violência acaba por se sobressair, ajudando a organizar o conto tanto quanto a representação desse modo de raciocínio que aglutina e constrói totalidades mesmo em vidas tão fragmentadas – e aqui, falamos em fragmentação; para além de um tédio burguês que se alimenta demais da publicidade e da indústria cultural, a experiência de guerra é uma experiência desagregadora, e sua representação pode envolver fragmentação sem que isso implique em fetiche da experiência contemporânea. As contradições sociais representadas são profundas e arraigadas, e portanto sua resolução tende a ser violenta. No plano formal, a violência constrói a tensão e encaminha o desfecho dos contos, retirando da lírica qualquer possibilidade de satisfação interior. O modo de raciocínio, gestado pela experiência, resta como semente, mas acompanhado de extrema falta material, da impossibilidade de estabelecer laços afetivos mais duradouros, dada a situação de desagregação, e portanto de reconhecer-se e organizar-se enquanto classe, é insuficiente. Foram tão destituídos que o que lhes restou é a violência, e assim é só o que têm para empregar, seja contra os outros, como o narrador de *Tio, mi dá só cem*, seja contra si, como a narradora de *O feto*.

O primeiro conto abre-se com o bordão que lhe dá título, que se repetirá ao longo do monólogo, e segue com a seguinte indicação: “só cem mesmo pra comprar um pão” (MELO, 2001, p. 31). Nessas duas sentenças já estão contidas as principais características da personagem-narradora, e a partir delas o conto se abre e desdobra através do fluxo de consciência. No vocativo “Tio”, a pouca idade; no “mi dá só sem, só cem mesmo pra comprar um pão” a situação de penúria, abandono, fome. A construção do conto é uma construção que visa que o sentido do todo já esteja contido no sentido das partes.

Assim, todo o conto parece condensar a vida presente da personagem: pedir, roubar, sobreviver são as suas ações repetidas; o espaço onde casais estacionam o carro para o encontro sexual é seu território, seu espaço cotidiano. O conto é a captura de um momento que se repete eternamente, a personagem está enclausurada numa espécie de presente perpétuo, semi-oculto. De fato, pela falta de referências ao momento da enunciação, não seria

de se espantar caso surgisse uma interpretação alegando que a narrativa é composta por uma série de enunciados proferidos a diferentes “Tios”, os infundáveis motoristas abastados que se utilizam do local para seus encontros sexuais. O interlocutor-personagem, embora diretamente confrontado pelo narrador-personagem, é bastante indeterminado.

O segundo conto faz muito mais referências ao momento em que a personagem-narradora o enuncia, e as características dela estão menos condensadas em núcleos que depois se expandem, como no primeiro conto, mas estão mais dispostas ao longo do texto, e é preciso concatená-las para que seu todo seja visualizado. Se a organização do primeiro conto é em espiral, a deste é horizontal. A pouca idade, a situação de miséria, a prostituição são principalmente enunciadas pela narradora, e menos depreendíveis de seu modo de enunciar, como se pode ver pelos seguintes exemplos: “sou puta, fodo com todo o mundo” (MELO, 2001, p. 141), “eu tinha treze anos” (2001, p. 142), “eu ainda só tenho quinze anos” (2001, p. 145). Como no primeiro conto, há um bordão, que entretanto não se repete exatamente. Existe um núcleo constante, acompanhado sempre de uma modificação. Primeiro com vírgula: “fodo com todo o mundo, brancos, pretos, mulatos, filipinos também” (2001, p. 141), “gostaram de mim, brancos, pretos, mulatos, tudo” (2001, p. 142), “brancos, pretos, mulatos, filipinos, coreanos nunca vi mas dizem que também há, até chineses” (2001, p. 143); e segundo com a conjunção aditiva: “então eu tenho vontade de me vingar de todos os homens que me fazem mal, brancos, pretos e mulatos” (2001, p. 146), “que eu ande por aí a foder com todos os homens, brancos, pretos e mulatos” (2001, p. 148). Em vez de caracterizar a idade e a oralidade da personagem-narradora, é um refrão com sentido menos preenchido, e que por isso pode interagir com a situação narrada, modificando-a e sendo modificado por ela.

Isso decorre do momento de enunciação ser mais determinado do que no primeiro conto. Enquanto o menino de “Tio, mi dá só cem”, está numa abordagem de rotina, numa ação que se repete constantemente, a garota de “O feto” encontra-se em uma situação excepcional: seu interlocutor é um entrevistador (supostamente homem, dados alguns “sim, senhor”), que parece instigar sua fala em alguns momentos. Se fosse uma situação cotidiana, como é o caso do primeiro conto, seria um cliente, mas é uma exceção no seu dia-a-dia, é um momento que sua voz pode ser ampliada, ainda que esteja sendo ampliada para que seja usada contra si mesma, como parece indicar o final do conto: “pergunta, que pergunta, eu não respondo a perguntas nenhuma, não explico nada, está em directo, o que é isso, o que estamos a dizer aqui está a ser ouvido na rádio, a minha voz está a ser ouvida na rádio, ah” (2001, p. 147-148).

Usada contra ela mesma porque conforme se amplia, uma multidão de interventores se

abate em turbilhão sobre a personagem. Primeiro o rádio a ampliar sua voz, a princípio sem que ela saiba, então surge a câmera de TV a explorar a imagem do feto abortado. Exploração é o termo a ser usado aqui – no rádio, a exploração da sua subjetividade; na televisão, a exploração de sua tragédia em tons grotescos: “agora o feto está aí no lixo a ser filmado pela televisão” (2001, p. 148). O mundo da mercadoria, em suas esferas maiores de circulação, ressurgem num lapso, nas duas sentenças seguintes: “o meu feto vai ser famoso, será que vão-me dar algum por isso” (2001, p. 147). A capacidade de tornar algo ou alguém famoso vem da capacidade de espalhar a imagem do objeto que se quer tornar famoso ao maior número possível de olhos e ouvidos. E, usando o objeto como meio de prender atenção, em intervalos de tempos regulares há a exibição de peças publicitárias de produtos, marcas, etc. É assim que neste conto os meios de comunicação reclamam seu quinhão da mais-valia: exibindo sua capacidade de espremer, num nível social, as forças mais sensíveis e íntimas de quem, num nível individual, já havia chegado ao máximo possível da exploração.

Não há pagamento, como espera a narradora-personagem, mas a exposição faz com que interventores, como dissemos acima, venham a casa da menina, que a vão infestando mesmo contra sua vontade: “ah não, então o que vieram fazer aqui, mãe tira esses madiês pra fora daqui” (2001, p. 148). Além dos jornalistas, já presentes implicitamente desde o início do conto, chegam padres – “nem estes padres que acabam de chegar” (2001, p.148) –, organizações não-governamentais – “assim como esses pulas, mas quem são eles, representantes de quê, ONG's, o que é isso” (2001, p. 148) – e finalmente a polícia – “só espero que a polícia não tenha vindo me prender, como sempre chegou tarde mas chegou” (2001, p. 149).

Nas situações de crise, o que existe antes em estado latente ou pouco aparente vem à superfície. Assim, se as crianças são mais frágeis diante da exploração e contam com menos mecanismos capazes de defendê-las, na guerra isso se exacerbará no número de crianças mortas, desgarradas de seu núcleo familiar, ou servindo de arrimo de família. A situação das meninas parece ser mais periclitante que a dos meninos, é o que sugerem os contos. O rapaz ainda consegue reproduzir a violência a que está submetido para fora de si, enquanto a garota só consegue reproduzi-la contra si mesma. Seu aborto é fisicamente muito doloroso, as condições a que ela está submetida são as piores possíveis: “só sei é que ontem a minha mãe me levou num posto médico onde fizeram uma raspagem a sangue frio, eu ia morrendo, não sei mesmo porque não morri, porra, berrei desalmadamente como as cabras que meu pai desventrava lá no mato antes de virmos na cidade” (2001, p. 147). Sai da boca da própria personagem a comparação com o animal. E há toda uma série de interditores, enumerados no

parágrafo anterior, para impedir qualquer ação num sentido em que o horizonte de exploração possa ser rompido. Assim, tudo que ela pode fazer é voltar-se contra si mesma, e jogar seu feto no lixo: “por isso jamais me vinguei dos homens que me têm feito sofrer, a não ser ontem, quando joguei esse feto que está aí no lixo para ser comido pelos ratos, baratas e cães” (2001, p. 146). O final aponta para essa violência contra si mesma quando a personagem deseja por um sono que a devolva para a placenta da mãe, que por sua vez se relaciona com a passagem fortíssima “o que é que a rádio e a televisão estão a fazer aqui se a morte de um feto não é uma notícia, sobretudo tratando-se de um feto angolano, pois como está a vida em Angola é melhor morrer dentro da placenta do que sobreviver e ter de sofrer como eu e minha mãe estamos a sofrer” (2001, p. 147). Contudo, para ela nem a morte é possível, já que ela é responsável por levar o pão para sua família.

A violência que pode ser expandida para além de si está expressa na maneira como o narrador é concebido no primeiro conto. Embora o narrador não confiável seja uma constante na obra de João Melo (conforme percebe também Pereira:

Aspecto interessante de se salientar é a caracterização dos narradores nos contos de João Melo. Eles não são seres dotados de imparcialidade; pelo contrário, emitem juízo de valor sobre a história e sobre as personagens, além de reforçar a todo o momento a incerteza sobre o que dizem. Todos esses narradores (de primeira ou terceira pessoa) parecem tecer uma narrativa de enganos, já que mais confundem o leitor do que o ajudam. Tudo contribui para que o leitor duvide sempre. A ironia e o humor marcam a intenção dos narradores em lidar sempre com incertezas, com falsas pistas, com indecisões.⁶⁶

), o autor explora-o de maneira diversa em “Tio, mi dá só cem”. Devemos estar atentos à posição social defendida pelo narrador em primeira pessoa, e em geral, é bom desconfiar do que está sendo narrado; a narrativa em primeira pessoa muitas vezes é uma forma de desvelamento da defesa ideológica de certos interesses. Nesse caso, porém, parece-nos seguro afirmar que não há interesse mais legítimo que o pão diário que é negado ao narrador, e o emprego da violência é legítimo por aqueles a quem não restou nada senão a violência.

Há também uma astúcia do narrador, forjada nas condições duras de vida, de esperar o momento certo do bote, de saber o caminho mais seguro para conseguir seus objetivos, e para que essa astúcia possa ser apreendida, não basta a descrição minuciosa do plano de ação – pegá-los distraídos, acompanhados, quando estão vulneráveis, com as calças abaixadas, zíperes abertos, etc. –, o leitor precisa passar pela experiência da astúcia do narrador. Uma das primeiras sentenças do conto é “os outros miúdos mi caçambularam com ele o ferro que um muata me deu” (2001, p. 31). Assim, somos informados de que o narrador não possuiu mais

⁶⁶ Pereira, M. 2007a, p. 64

sua arma, para, no final do conto nos depararmos com “eu tenho muita vontade de chorar mas ainda tenho uma kilunza na mão” (2001, p. 39). O narrador intencionalmente mente para o leitor, mas não para disfarçar uma posição de classe. Aqui, o narrador não confiável faz parte da construção da personagem, e a impossibilidade de confiar vincula-se não à desfaçatez de classe, mas à necessidade decorrente da situação adversa em que a personagem encontra-se. O engodo é arma legítima na mão dos desvalidos.

A situação das personagens-narradoras dos contos não é diferente, e é possível confirmar a metáfora do espelho mesmo nas diferenças dos modos de interlocução de um e de outro. Quando se ergue a mão direita em frente ao espelho, a imagem refletida levanta a mão esquerda. Há mais elementos em comum entre os contos, expressos no plano do conteúdo, e talvez até algo que se repete no plano da forma.

Assim, existe uma série de traços comuns que se repetem em um conto e outro, e embora não estejam dispostos da mesma maneira, parecem fazer referência a uma situação narrada no outro conto – e até a outros contos fora desses dois – ainda que de maneira um tanto nebulosa, sem que o leitor possa confirmar com certeza aquela referência ou não. Voltemos rapidamente os olhos sobre alguns desses traços. Algo que se repete, de maneira bastante similar, como o fundo da imagem no espelho, é a violência envolvendo o fogo, rememorada por ambos os narradores. Ela: “mas como se a nossa casa no mato não tem mais [...], olhamos pra trás e vimos o fogo a subir, a subir, a subir” (2001, p. 142) e “como a nossa casa que lhe queimaram na guerra” (2001, p. 142); ele: “o desespero todo da minha mãe quando os homens lhe violaram, um, dois, três, quatro, cinco, seis, depois lhe espetaram a baioneta na cona, lhe puseram gasolina e lhe incendiaram com fogo” (2001, p. 37) e “lhe espetaram a baioneta na cona e depois ainda por cima lhe queimaram” (2001, p. 38). O fogo nos dois casos parece estar ligado ao uso desmedido de violência, uma violência que tem por intenção única reduzir os inocentes a um estado de barbárie; a destruição para além da neutralização: a morte não é suficiente, é preciso destruir também qualquer possibilidade de sobrevivência de outros ali em volta. Queimam-se casas, queimam-se mães. No primeiro caso, impede-se as condições de habitação, no segundo, a própria continuidade da vida é posta em risco.

Os eventos trágicos acarretam na desagregação do núcleo familiar, e os dois narradores choram a perda de contato com os irmãos: “eu desde que vim em Luanda por causa da guerra não sei mais onde estão as minhas irmãs” (2001, p. 35); “os meus dois irmãos desapareceram na guerra” (2001, p. 141); “mas naquela noite em que apaguei o muata com três balázios na cabeça a miúda dele me fez lembrar as minhas irmãs” (p. 38-39); “a nossa

casa no mato não tem mais, desapareceu como os meus irmãos” (2001, p. 142) “mas às vezes penso era melhor se nos tivéssemos perdido, morrido, desaparecido como os meus irmãos” (2001, p. 142). Para o leitor, abrem-se duas possibilidades. A primeira delas é desconfiar que as referências que unem um conto e outro apontam para o tropo dos irmãos há muito perdidos. É possível, mas os eventos narrados em *Chipeta*, no primeiro conto, e na localidade genérica “mato”, no segundo, são muito diferentes, e um dos narradores, ou ambos, estaria mentindo para além do que somos capazes de provar tirando apenas informações literais do texto. Vale lembrar que tanto um quanto outro passaram por situações extremamente traumáticas, e a memória tenderia, portanto, a se arranjar de maneira diferente. Se em situações de menor estresse ela não é de todo confiável, em situações extremas, confiar nela é ainda mais problemático. A segunda possibilidade é a de que, dado o espalhamento da guerra, muitas famílias foram desagregadas, e essa é uma situação muito comum entre àqueles que estão mais à margem da sociedade. Cada criança jogada à miséria tem uma história de separação de seus irmãos, e em cada um se avista um irmão perdido, como nos parece ser o caso da seguinte citação: “olhei na garina toda encolhida no outro banco, devia ter quinze anos [...] podia ser minha irmã” (2001, p. 34-35).

Neste ponto, João Melo urde um aparente afastamento entre os dois contos. A indicação de idade da personagem parece não corresponder à indicação de idade da narradora do outro conto: “de noite começa ir na cidade, arranja uns homens, traz algum dinheiro pra gente comer, é melhor, filha, é melhor, eu tinha treze anos” (2001, p. 142); “eu tinha treze anos quando entrei nesta vida” (2001, p. 143). Num primeiro momento, somos impelidos a pensar que são, afinal, situações distintas, que, embora carreguem alguma semelhança, apresentam certa distância no espaço e no tempo. Então nos deparamos com a afirmação “eu ainda só tenho quinze anos” (2001, p. 145), que reaproxima as duas histórias. Tanto a personagem do primeiro conto quanto a narradora do segundo aparentemente têm a mesma idade. O autor, parece-nos, dá seus primeiros passos na tentativa de fazer a leitura das partes apontar para a leitura da totalidade do livro.

Fica muito fortemente sugerido um encontro entre os dois personagens; é uma situação comum aos jogados à marginalidade, e tão comum que pode haver um encontro mais que fortuito, um encontro carnal entre os dois. De fato, as indicações de espaço são bastante parecidas – os lugares escuros mais propícios a se conseguir comprar, vender e consumir sexo – e os dois narradores já dividiram o mesmo espaço para sua atuação: “primeiro fiquei na Ilha, mas não gostei, tenho medo do mar” (2001, p. 142); “agora estou aqui na Ilha” (2001, p. 37). Porém, pela natureza não-confiável dos narradores, não é possível confirmar para além da

sugestão esse encontro. Afinal, a Ilha não é o único lugar onde ela diz atuar: “fui na Baixa, não gostei, tem muita luz, depois no Trópico, também não gostei, tem muita confusão, por último me fixei perto do Largo da Maianga, gostei, lá não tem muitas putas” (2001, p. 142). Ainda assim, o recurso do narrador não confiável teria todas as justificativas na narrativa para ser usado aqui: seja pela participação em um evento traumático na Ilha, seja pela narradora não querer ser implicada em um assassinato.

A situação de prostituição também aproxima e afasta os dois contos, uma vez que em “Tio, mi dá só cem” nunca fica explícito se a garota no carro do muata assassinado é ou não uma prostituta. Os indícios apontam para que seja, mas algumas afirmações a afastam da garota que narra “O feto”: “mataste o meu amigo, mataste o meu amigo, ele ia mi colocar, ia mi dar um filho” (2001, p. 36), diz a menina no primeiro conto. Dois pontos chamam atenção neste trecho. O primeiro deles é que a prostituição se dá numa chave diferente: se lá era motivada principalmente pela necessidade de comer, aqui é por uma possibilidade de ascensão social. Não desejamos, com essa afirmação, estabelecer uma hierarquia entre as motivações, como se uma fosse mais justificada e outra menos, por exemplo. Pelo contrário, elas têm a mesma raiz, que é a necessidade de sobrevivência, a diferença está na estratégia empregada. Vender sexo em troca de dinheiro garante mais certamente o pão de cada dia, enquanto vendê-lo esperando engravidar de alguém abastado permite vislumbrar maior estabilidade no futuro, e até a saída da prostituição.

Da mesma maneira, a gravidez aproxima e separa a personagem da personagem-narradora. Aproxima porque no primeiro conto há a menção de gravidez, o desejo de uma, e, quem sabe, até a narrativa de um momento de concepção: “ela não dizia nada, só chorava e ria, de repente começou a gritar mi dá um filho, mi dá um filho” (2001, p.39). Afasta porque em um a gravidez é desejada, e no outro é indesejável a ponto de ser abortada. Em um, parece que a garota tem ciência de como funcionam suas funções reprodutivas, enquanto, em outro, há completa ignorância, como demonstrou Vladimír Otrísál:

A protagonista do conto desconhece as regras elementares de protecção da sua saúde, desconhece anticonceptivos e, na verdade, nem sequer sabe como funciona o próprio mecanismo da reprodução («[...] esse filho mesmo não sei como apareceu, deve ser inveja de alguém [...] quando acabo de foder vou logo fazer xixi e depois lavo-me muito bem pra não apanhar doenças [...]»)⁶⁷.

Entretanto, o material das personagens é o mesmo; os contornos são parecidos, mas apontam para lados diversos – mais uma vez, como um espelho. E, seguindo a tendência que se estabeleceu entre os dois contos, se é impossível afirmar com certeza de que se trata da

⁶⁷ Otrísál, V. 2011, p. 55.

mesma personagem, também é impossível afirmar que são personagens diferentes, afinal continuar querendo a criança só faria sentido com um pai abastado o suficiente para que alguma estabilidade pudesse ser garantida.

João Melo ainda deixa pistas, possibilidades de que os leitores tirem, na continuidade da leitura, as personagens do anonimato. Assim, nomes são jogados esparsadamente pelo conto “Tio, mi dá só cem”, como em “o muata berrou Aninhas, não sai” (p. 35), quando somos informados do nome da garota que está com o homem prestes a ser assassinado no carro, ou em “o meu pai é António Canivete João” (2001, p. 37), quando ficamos sabendo o nome do pai do narrador. Quanto a Aninhas, ficará sempre a dúvida se podemos chamar a narradora de “O feto” assim. Não parece haver outras referências a António Canivete João em *Filhos da Pátria*, e seríamos tentados a nem sequer citá-lo se estivéssemos estudando esse livro isoladamente. Entretanto, seremos forçados a retomá-lo mais à frente. Por ora, adiantamos que o décimo terceiro conto de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* tem por título “O Canivete agora é branco”.

O último traço que se repete nos dois contos que gostaríamos de citar não é um elemento central definidor das personagens: é a presença de ongs, que aparecem de forma lateral tanto em um quanto no outro. Não se atrelam com força nem ao desenvolvimento da narrativa, embora sirvam a ele um tanto mais no segundo conto, nem são elementos fortes da contextualização da narrativa, embora pareçam estar lá para isso um tanto mais no primeiro. Acreditamos que em ambos os contos eles apontam para algo da estrutura do texto que não ficou bem resolvido. Uma falha, por assim dizer, muito similar aos dois, o que não deixa de ser interessante, dada a relação de espelhamento que identificamos entre eles.

Vale dizer que a relação com as ongs é mais bem resolvida no primeiro conto. Como mostra o seguinte trecho, a ironia que permeia a entrada soa um pouco como uma *voz intrusa*, mas caberia muito bem na boca do narrador-personagem, dado o desenvolvimento de suas características, como a impossibilidade de confiar de todo nele nascer das condições adversas que ele é obrigado a enfrentar: “recicláveis, esta palavra aprendi com uns moços que costumam aparecer por aqui, chegam de motoretas, dizem, nós somo da Juventude Verde, eu acho esquisito pois no meio deles só vejo pretos, mulatos, tem até uns branquinhos” (2001, p. 32). Ainda assim, este é um primeiro indício de uma outra voz que está posicionada fora da narrativa, mas interferindo nela. A imagem sonora equivalente é o som em estéreo, duas vozes diferentes saindo por duas caixas diferentes, mas cantando a mesma coisa num tom muito harmônico. Em “Tio, mi dá só cem”, a presença dessas duas vozes fica mais claro ao final do conto, num soluço, por assim dizer, do autor. Veja-se: “como é que eu lhe ia explicar que não

era só uma questão de cumbu, pois minha vida é deverasmente mais complicada do que isso” (p. 36); “nem nome tenho, me chama como o tio quiser” (2001, p. 38). Sobre a primeira frase, a própria narrativa já havia se encarregado de mostrar, em seu próprio desenvolvimento, a complexidade da vida da personagem, a afirmação era desnecessária; sobre a segunda, a ausência do nome do narrador já era explícita, e ao anunciar isso corre-se o risco de enfraquecer um conto que não tinha outras fraquezas.

No segundo conto, o ódio pela política das organizações não governamentais escancara essa segunda voz: “ONG's, o que é isso, come-se, mas quem é lhes chamou aqui, esses pulas não mudam mesmo, pensam que ainda continuam a mandar, ajuda, ora, ora, ajuda de quê, querem masé nos impor seus hábitos e costumes, as suas fórmulas, os seu padrões” (2001, p. 148). Compartilhamos a crítica às organizações que agem escondendo sua vocação política, e por isso mesmo nos parece ser mais fácil apontar uma outra voz que se intromete aqui, bastante distante da voz da narradora-personagem. Não havendo espaço no conto para desenvolver a narrativa no sentido de ficcionalizar pela literatura a ação política das ONGs, essa voz tenta ao menos deixar explicitamente a denúncia. E, postos os indícios encontrados neste e no primeiro conto, a hipótese mais forte é que esta voz pertence ao próprio autor.

Como diz Maria Lúcia Dal Farra:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.⁶⁸

A autora aqui discute a noção de autor implícito. Acreditamos que nos trechos destacados as escolhas do autor tornam-se mais óbvias, e há um desvelamento de sua figura. Assim, ele passaria de uma situação mais implícita para uma em que ele é quase explícito.

Ao analisar a obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido percebeu o quanto da experiência biográfica daquele autor acabava por servir de matéria à confecção das suas obras:

Veja-se ainda a atitude em face aos bem postos e satisfeitos da vida. Sente-se por toda a obra de Graciliano (e os livros pessoais vêm a confirmar) uma aversão, que vai da mal refreada birra ao ódio puro e simples, pelos ricos, importantes, doutos, fariseus, homens dos vários graus de compromisso com a ordem estabelecida.⁶⁹

Dessa forma, acreditamos que o ódio político que João Melo nutre por essas instâncias

⁶⁸ Apud Leite, L. C. M., 2000, p. 18.

⁶⁹ Candido, A. *Ficção e confissão: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. 1956, p. 48-49.

acaba por “contaminar” os seus escritos. Outros trabalhos, que recaiam sobre a biografia desse escritor, podem fortalecer esta hipótese. Para nós, importa por ora que essa posição se manifesta mais vezes ao longo de sua obra, seja na forma de um ataque mais direto, seja na forma de comentários provocativos, que mais que denunciar um autor implícito, explicitam um que não se consegue manter mais distante mesmo quando deve.

Essa falha, se se pode chamá-la assim, está intimamente ligada aos princípios que organizam o livro *Filhos da Pátria*: João Melo escolheu uma situação específica de Angola e organizou o livro em torno disso. É um livro sobre o que Angola é em contraste com a Angola que João Melo gostaria que fosse. É uma escolha possível, mas, ao escolher este enfoque, acabou ficando em outro plano a *produção* desta Angola: a violência e a miséria não são dados ontológicos da formação do ser angolano, pelo contrário, elas são produzidas pelo modo de exploração colonial aplicado em Angola pelo capitalismo português. O risco de jogar toda a organização sobre as questões culturais é perder de vista essa produção. Como João Melo não a quer perder, ele é forçado a trazê-la de volta à sua literatura, lançando mão de sua própria voz para isso.

4.1.1.2 As falhas de estrutura em “Ngola Kiluanje”

Para tratar dessa voz que permeia as narrativas de João Melo de maneira a compreender seu processo como um todo, escolhemos fazer uma análise do conto “Ngola Kiluanje”. A solução encontrada pelo autor aqui é bastante diferente da adotada nos contos “Tio, mi dá só cem” e “O feto”: se nesses há uma voz que tenta se introjetar o máximo possível, mas acaba vazando, naquele acontece justamente o contrário: o autor tenta tecer uma trama de vozes diferentes que se contrapõem, procedimento que será radicalizado mais adiante em sua carreira, e cujo ápice pode ser visto em **O dia que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**. O conto interessa também pelas diversas falhas estruturais que surgem ao longo da narrativa. Essas falhas parecem surgir das interações das escolhas literárias e políticas que se arranjam no conto – talvez a forma escolhida para lidar com o assunto não seja a melhor, e talvez a posição sobre o assunto não seja a mais correta.

O tema que atravessa o conto Ngola Kiluanje são as tensões provocadas pelas configurações raciais de Angola e do Brasil, legadas pela forma de exploração colonial portuguesa. Há um par romântico, que se organiza em torno da narrativa. Os pares românticos são historicamente formas de gerar conflito nos textos literários, e não raro são a forma escolhida para datar determinados conflitos sociais: tensões entre as diferentes classes sociais,

ou entre suas frações, tornadas amores impossíveis nas obras literárias. Além disso, o conjunto das relações amorosas presentes nas diversas obras circulando em um dado momento pode ser um bom termômetro das relações de gênero. Neste conto, a forma de introjetar os conflitos raciais é um par amoroso composto por uma negra brasileira de ascendência indígena e um branco angolano. O desenvolvimento do par – apresentado de maneira não linear – vai do estranhamento curioso por parte dela à separação consentida porque ele tem que voltar a Angola; amam-se e ficam juntos tanto quanto lhes é fisicamente possível, mesmo após os dois saberem que terão de se separar quando ele for a sua pátria; ela inclusive lhe dá forças para que ele mantenha a decisão. Ou seja, o desenvolvimento do par ocorre no sentido do apaziguamento de conflitos – possível porque ela mudou suas posições, mudou um pouco mais enquanto personagem. O desenvolvimento confirma a tese do narrador-autor, mas a ao mesmo tempo é uma falsa solução para as tensões raciais. Devemos lembrar, entretanto, que esse par não é só a encarnação dessas tensões, mas também é nele que se realiza uma desejada aproximação entre Brasil e Angola.

Não é a primeira vez que se fala sobre esse conto. Destaco aqui duas autoras que em seus trabalhos estudaram-no, Emanuelle Rodrigues dos Santos (2010) e Cibele Verrangia Corre da Silva (2010). Ambos são excelentes trabalhos sobre João Melo, e ambos selecionaram o conto Ngola Kiluanje como parte do *corpus* a ser analisado. Quanto ao conto especificamente, Santos vê nele a desconstrução do discurso sobre o preconceito em Angola, o que é aceitável, mas acaba por colocar no mesmo plano o preconceito brancos contra negros e o preconceito negros contra brancos – podem até ser equiparados na ordem do puramente discursivo (se é que um discurso puro é possível), mas quando entramos em contato com a realidade concreta, tal equiparação é altamente problemática. Assim, numa passagem em que analisa “Ngola Kiluanje”, na sanha de desconstruir o discurso de nação, Emanuelle dos Santos vê João Melo

retratar o preconceito que António, na condição de homem branco, sofre tanto em Angola, visto que foi expulso de lá depois de a independência, quanto fora dela na medida em que não corresponde ao estereótipo angolano desejada pela própria namorada brasileira ao ponto de esta decidir trocar-lhe o nome⁷⁰

, mas convenientemente esquece-se de analisar a construção de Jussara, que é filha de negro e índia e militante do movimento negro. Silva percebe que essa equiparação é um passo problemático, e podemos notar seu incômodo nas aspas que usa ao dizer que o conto trata de racismo “às avessas”, o que faz transparecer seu desconforto em sequer sugerir algo do tipo. A autora prefere abordar a questão por outro viés, então aponta que

⁷⁰ Santos, E. R., 2010, p. 50.

Para o narrador-autor, a questão da mestiçagem é o elemento determinante da autenticidade da nação, sendo ela formada principalmente por brancos e negros. A cultura e as tradições são colocadas como principal elemento de força da subjetividade angolana, em que a questão racial aparece em segundo plano [...] ⁷¹

Dessa maneira, a autora conclui que “A crítica nesta narrativa está muito mais vinculada à força de uma tradição ancestral e à necessidade de se pensar uma nação mais justa e igualitária, em que as forças libertárias que regem a cultura sejam da tolerância às diferenças” (p. 111). Acreditamos que a autora, embora perceba os problemas no conto, acabou por subestimá-los. Todo aluno de Letras em algum momento torna-se vulnerável a isso: muitas vezes somos ensinados a perceber as forças de uma literatura de temática mais social, o que é compreensível, visto que em diversos âmbitos essas literaturas são atacadas como menores, panfletárias, etc. Entretanto, nem sempre nos são dadas as ferramentas para lidar com suas falhas, especialmente quando a falha resulta da posição política de um autor que aliado de causas que nos tocam, como é o caso aqui. Assim, Cibeles Silva tenta entender esse deslize que parece ser de João Melo transportando-o para o lado mais acertado de suas posições – e acaba formalmente perdendo-o por isso. Preferimos neste trabalho desenvolver o raciocínio na direção contrária: explorando a fraqueza como ela aparece.

O conto é dividido em sete partes, separadas por um asterisco centralizado, entre duas linhas de espaçamento. Na primeira parte, um dos narradores, de nome António Manuel da Silva e alcunha Ngola Kiluanje, é apresentado, enquanto rememora suas aventuras sexuais com sua namorada carioca Jussara, e introduz a sua terra, Angola. Na segunda parte, temos a apresentação de um chamado narrador-autor, que fala pouco de si mesmo, e dá o tom de suas intervenções: sempre provocativas. Toda a segunda parte é escrita entre parênteses, o que parece indicar que as intervenções do narrador-autor serão assim. Na terceira parte devolve-se a voz ao narrador personagem, que nos diz o lugar onde nasceu, apresenta-nos sua família, nos narra sem detalhes sua partida do Huambo para Portugal, e nos indica o desgosto de seu pai para com a nova pátria. A quarta parte é iniciada com uma fala de Jussara sobre o oceano Atlântico, mas o narrador-personagem acaba por narrar sua chegada ao Brasil e a vida de sua família aqui, sua estadia no Recife até a morte da mãe, a ida para o Rio de Janeiro, sua decisão de voltar para Angola, a despeito dos pedidos de seu pai para que ficasse, e finalmente a anuência de seu pai para que partisse. O narrador-autor cede a voz ao pai do narrador-personagem para dar a conhecer, na quinta parte, o discurso sobre a situação de Angola e da família quando lá vivia, o que foi apenas referido na quarta. Na sexta parte o narrador-personagem começa contando como o discurso do pai o abalou e como foi Jussara quem lhe

⁷¹ Silva, C.V.C., 2010, p. 108.

deu forças e apoio para permanecer firme em sua decisão de voltar para Angola, e termina por narrar como conheceu-a. A sétima parte, a mais curta, é narrada pelo narrador-autor sem parênteses; termina com Jussara e António na cama, formando uma espécie de narrativa circular, já que foi assim que o conto começou. A estrutura do conto fica um pouco solta, especialmente por essa tentativa de circularidade que destoa da narrativa, e pode-se creditar isso à forma como as tensões que estruturam a narrativa são resolvidas.

As personagens são o narrador-personagem António Manuel da Silva, angolano branco, vivendo fora de Angola, o pai do narrador, sua mãe, um autor angolano não nomeado (mas que pela epígrafe vale a pena apostar que seja Ruy Duarte de Carvalho), que em palestra no Rio de Janeiro diz algumas frases que tocam Jussara, a namorada do narrador-personagem. Vale a pena prestar atenção na composição de Jussara: é filha de negro e índia e militante do movimento negro, além de se aproximar de António (e renomeá-lo Ngola Kiluanje) por querer entrar em contato com suas raízes. Isso tudo está no texto, essa personagem nos serve de bom exemplo para observar aquele momento em que o externo passa a compor o texto e torna-se interno a ele (como nos diz Antonio Candido): ora, a presença negra no Brasil não é um dado da essência metafísica da nação, mas um fato histórico que só pode ser apreendido em sua dimensão completa se nos lembrarmos de: importação do negro como mercadoria, sua exploração como trabalho escravo, escravidão hereditária, políticas de estado de branqueamento da população; elementos que geraram contradições ainda não superadas na atual sociedade brasileira, eis aí a necessidade da existência de uma militância em torno da causa negra. Da mesma maneira, passamos por um momento em que se dinamiza o avanço dos interesses de diversos capitais sobre as áreas da população indígena, e vemos de um lado massacres para garantir o interesse de madeireiros, e de outro vemos relaxamento nas leis que garantem a proteção a essas comunidades (como a famigerada e momentaneamente retirada portaria 303 da AGU) para facilitar a aprovação de megaprojetos que prejudicam muito a situação de comunidades indígenas, a ponto de ameaçar sua sobrevivência, como a construção que ocorre a todo vapor agora em Altamira. Talvez possa-se perdoar dos Santos: no período em que escreveu seu trabalho (a defesa é de 2010) as tensões apareciam de maneira mais pacificada, afinal passávamos por oito anos de governo Lula, em que diversas políticas de conciliação de classe foram aplicadas; também o texto de João Melo foi originalmente publicado em 2001, e para não ser acusados de anacronismo, teríamos que citar como as contradições manifestavam-se então. Porém, não se pode argumentar que em algum momento a presença negra e indígena no Brasil não foram tensas.

De qualquer forma, ao voltarmos para o texto, agora de posse desses elementos – que

nos foram possibilitados por indicações do próprio texto, nunca é demais frisar –, a passagem em que Jussara renomeia António de Ngola Kiluanje ganha outros contornos. Talvez pelas questões raciais se apresentarem de maneira completamente diferente em Angola e no Brasil, António não entende muito bem o que acontece nesse momento. O leitor deve desconfiar tanto do que diz o pretenso narrador-autor quanto da personagem. Sua posição de filho de colonos brancos, que podem ter fugido quando da libertação, faz com que suas conclusões quanto à Jussara sejam suspeitas. O texto abre-se em outras possibilidades para além da mera “inversão do discurso ideológico do preconceito racial em Angola” (SANTOS, 2010, p. 50), coisa que está realmente em jogo ali, mas, se há realmente inversão dos “papéis históricos entre agressor e vítima” (SANTOS, 2010, p. 50), devemos sempre nos perguntar em favor de quem, e se isso vale a “desconstrução” do discurso de nação.

Da mesma maneira, se pensarmos na composição de António e sua família, temos que nos atentar que a presença branca em solo angolano se dá pela colonização portuguesa, que se acentua após a partilha da África pelas potências europeias. Pouco se diz sobre isso, mas foram implantadas nas colônias portuguesas políticas racistas para garantir sua exploração. Colonos e seus filhos detinham privilégios sobre as populações autóctones, e a categoria assimilado é um dado do ordenado jurídico do sistema colonial português moderno. Por isso, inclusive, o mulato brasileiro e o mulato angolano têm identificações diferentes.

Por fim, sobre o colono branco, há uma passagem muito interessante em outro conto do mesmo livro, O elevador: “os elevadores foram um dos artefactos que, para recorrer a uma expressão popular, 'o colono levou' após a independência do país” (MELO, 2001, p. 17). Citamo-la para nos lembrar de que, quando da libertação de Angola, muitos colonos voltaram para Portugal levando tudo que tinham, e o que não puderam levar, segundo relatos, jogaram na baía de Luanda, para que se perdesse e não fosse usado pelos que ficavam. Claro que não se pode reduzir toda a população branca a isso, mas esses são elementos que demonstram como funcionava o modo de produção colonial e sua administração.

É interessante notar que no conto Ngola Kiluanje esses movimentos da realidade tornam-se internos ao texto por meio do silêncio, mas um silêncio que deixa marcas. Essas marcas, inclusive, podem ser lidas quase como um leitmotif do texto, que aparece em termos como “ato-falho”; na tentativa de o narrador-personagem esconder a fala de seu pai e de o narrador-autor decidir revelá-la; pelo narrador-personagem apontar para o “infratexto”. Mas o maior índice do silêncio que deixa marcas está na estrutura narrativa: o motivo real de a família de António deixar Angola nunca é revelado – pode ser uma dessas famílias que tentaram levar tudo o quanto podiam e destruir o que não podiam, pode ter sido obrigada a

fugir, como deslocados de guerra (embora a possibilidade de escapar num avião seja um indício de privilégio sobre aqueles deslocados que não podem fazê-lo). A saída de Angola acaba se manifestando como um *Deus ex machina*: a família de António precisa deixar Angola, porque ele precisa se formar no Brasil para então voltar a Angola. Aparece como necessidade da narrativa, mas não como necessidade das personagens.

O incômodo de Silva ou a desconstrução que vê Santos não são descabidos. João Melo mescla uma ironia mordaz (talvez herdeira de Eça e Machado) com didatismo brechtiano. Num discurso de tom confessional, em que o narrador-autor cede a voz ao pai de António, por exemplo, mesclam-se a percepção de que a situação atual foi gerada pela situação colonial – se a história se repete, é uma vez como farsa e outra como tragédia; então, a responsabilidade maior recai sobre quem a gerou. Por outro lado, quando fala da ocupação dos cargos administrativos pelos angolanos pretos, é uma defesa ideológica da meritocracia, que ignora questões de fundo, como a facilidade político-jurídica que brancos tiveram para se capacitar para ocupar esses mesmos cargos, e a que propósito serviu essa facilidade..

Roberto Schwartz, seguindo Adorno, nos diz que “quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter à limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos” (2000, p. 171). Pensamos que essa afirmação pode ser expandida para além da ideia de nível. Por manterem relação com as formas de produção e distribuição de seu tempo, as obras artísticas, independentemente de seu nível, acabam por ter contradições sociais decantadas em sua forma, na medida em que os elementos externos a elas tornam-se elementos internos estruturantes. É importante notar isso, porque dessa maneira podemos analisar a obra independente da posição pessoal do autor – não importa qual for, ela pode ser confirmada ou subvertida nas leituras da obra.

Assim, é menos importante saber se João Melo coaduna com todas as opiniões de seu narrador-autor do que investigar a forma do conto e perceber de que maneira a questão que nos interessa aqui – a equiparação do racismo produzido em Angola pela situação colonial versus o preconceito dos negros em relação aos brancos – manifesta-se como um limite histórico que se impõe à obra.

A partir daí, a investigação pode recair sobre duas fraturas diferentes. A primeira é sobre a polifonia do conto: existem dois narradores que se alternam e ainda há uma cessão longa de voz ao discurso do pai. Na superfície, essas três vozes parecem contraditórias entre si: o narrador-autor frequentemente chama atenção para os deslizes do narrador-personagem,

que por sua vez acusa o narrador-autor de querer escrever a pretexto de sua história, que considera simples, e esconde fatos que o primeiro quer ver narrados. Por isso mesmo, o narrador-autor cede a voz ao pai do narrador personagem, fazendo-o ouvir novamente o discurso que tanto o abalou. Entretanto, o narrador-autor também considera problemático para si esse discurso permitido, embora não diga exatamente em quê ou porquê. Não se pode confiar totalmente neste narrador; embora os narradores e a personagem divirjam em detalhes e façam provocações uns aos outros, suas posições quanto a tese do narrador-autor são bastante convergentes, e estão articuladas de maneira complementar. Talvez o discurso do pai seja a posição mais avançada ao perceber que o racismo colonial é um racismo produzido, e sua contra-parte atual é uma volta dialética da moeda (e pode ser que seja essa a parte mais problemática para a tese do narrador), mas a noção de que os brancos são a face da exploração – o que joga a disputa para um plano apenas cultural – e o fim “*eles não nos aceitam, filho*”, são o complemento necessário para dar um toque dramático à posição do narrador-autor e do narrador-personagem. Esses dilemas não são dilemas apenas do texto; vivemos em tempo em que as disputas culturais e políticas identitárias são levadas para extremos em que seus vieses de classe são escamoteados. A fragilidade política dessas posições, ao decantar-se na forma, torna-se uma aparente fragilidade da narrativa: há três vozes que poderiam ser ricas em contradições entre si, mas as contradições estão apenas na superfície de seus discursos. Fragilidade aparente porque o texto impõe um limite: não é possível afirmar com certeza a posição do autor – quis ele denunciar a fragilidade desse ponto de vista, ou a fragilidade de seu ponto de vista contaminou o texto? Talvez outros trabalhos que se aprofundem sobre a biografia de João Melo possam ajudar a jogar mais luz sobre esse ponto; mas com o material que o conto fornece é plenamente possível explorar a contradição na forma.

A segunda fratura é de corte mais fundo, e está inclusive expressa literalmente no texto, num discurso indireto do escritor com quem Jussara travou contato: “Sonhava esse escritor que os oprimidos (todos eles, os negros, os pobres, as mulheres...) seriam capazes, um dia, de criar realmente um novo projecto civilizacional, de plena igualdade e liberdade (...)” (2001, p. 111). Aliás, essa passagem é um exemplo do bom uso do didatismo brechtiano que João Melo combina com suas provocações. Porém é também uma das grandes crises do nosso tempo: o stalinismo, o socialismo real fizeram muito mal ao projeto socialista e à utopia. Deixaram feridas ainda não superadas, que vamos enfrentando agora pela necessidade histórica, mas ainda não há uma formulação plenamente capaz de superar todas as derrotas que o século XX nos legou. Na estrutura do texto, isso aparece como aquele limite em que há o desejo por um novo projeto, mas a solução soa como um passe de mágica. Em Ngola

Kiluanje, o projeto para Angola ressoa no antigo projeto dos que lutaram contra o sistema colonial, aquele que via no Brasil uma ex-colônia de Portugal que deu certo. Não criticamos a ideia de solidariedade e contato entre as nações de língua portuguesa, pelo contrário, achamos necessários. Contudo, nesse conto, essa solidariedade aparece mais como uma maneira de António recuperar a ancestralidade, em um trecho que lembra bastante os poemas de João Melo, e a narrativa encerra-se aí. Jussara é uma figura central, mas suas funções no fundo são acessórias: ela está ali em função da trajetória do amante, seja para entendermos sua posição nas contradições raciais de Angola, seja para lhe dar forças para o que tem que fazer, seja para resolver a narrativa. Vladimír Otrisal (2011) vê nesse conto um rito de passagem do jovem António Manuel da Silva ao adulto Ngola Kiluanje. De fato, o ato de nomear ou renomear alguém está carregado de um grande poder simbólico. Entretanto, a personagem que mais se desenvolve ao longo do texto é Jussara: é ela quem é obrigada a rever suas oposições ao se deparar com um dado da realidade que não esperava encontrar; a mudança de António para Ngola é apenas oficiosa, cumpre-se o rito, mas suas posições permanecem as mesmas por todo o conto.

Veja-se a última parte, em que o narrador-autor finalmente pode narrar sem uso dos parênteses, indício de solução das tensões do conto. Essa fragilidade não é apenas do texto, mas um dos nossos grandes impasses históricos, e esbarra no limite da literatura: não pode ela sozinha entregar a solução de um dilema tão profundo.

O desejado, a utopia, expressos como metáfora na imagem erótica do fim do conto, estão postos, mas não as formas para se atingi-los. Volta também a dissolução do narrativo e do lírico, na referência à obra em verso na obra em prosa, mas num conto estruturado em partes; a dissolução do narrativo e do lírico é um movimento brusco, dado na última parte, porque a narrativa mesmo não dá as condições para que essa dissolução aconteça gradualmente.

Sobre a obra em verso de João Melo, Michelly Pereira nos oferece uma visão interessante. Seu trabalho diferencia-se já pela escolha do *corpus*: tanto prosa quanto verso são analisados pela autora. Sua escolha temática o permite: o estudo da “visão do erotismo expressa em obras de autoria masculina” (2007, p. 11). Embora esse seja seu objeto, Pereira não perde de vista obras de autoria feminina, e as chama a título de forrar seu chão teórico.

Vale destacar que esse texto vibra em uníssono com seu objeto: sua riqueza em citações literárias, cheio de imagens sensuais, e pela linguagem da autora – simples sem ser simplória – o texto leva Eros para dentro de sua estrutura, intercalando trechos que lembram o princípio do prazer ao princípio de realidade.

De certa forma, da mesma maneira que dos Santos (2010) que o coloca no campo do engajamento – ainda que esse engajamento não seja o mesmo dos anos sob o jugo colonial –, Pereira entende o erotismo em João Melo como “um compromisso com a realidade de seu país” (2007, p. 12), e o trabalha em diferentes chaves, dentre elas, como força vital, seguindo as considerações de Hambaté Bâ; e como pulsão de vida, como vê em Bataille. Os poemas mostram que o erotismo é uma realidade pela qual “vale a pena lutar” (BOSI, apud PEREIRA, 2007, p. 62) e “nos quais Eros se faz sempre presente” (2007, p. 6). Não à toa, então, Cibele da Silva (2010) opta por colocar o conto sob uma chave mais positiva: as imagens a permitem.

Ao contrário do que acontece nos contos analisados na seção anterior, no aqui analisado as vozes são explicitadas e têm nomes claros: António, seu pai, e o narrador-autor. Entretanto, elas ainda estão unidas a um mesmo nexos, como nos outros contos. Lá, a voz que parece ser do próprio João Melo aproveita para fazer sua posição ecoar pela boca de narradores-personagens cuja posição é parecida, mas a formulação seria diferente. Aqui, elas anunciam-se como posições distintas, mas são as mesmas em seu núcleo, apenas a superfície é diferente.

A forma nesse livro ainda não está plenamente ajustada aos desafios que a escrita de João Melo se propõe. Veremos uma apuração mais bem resolvida só em *O dia que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, que leva ao extremo a introjeção de contradições da realidade concreta global, e João Melo integra mais acertadamente esse narrador que soa como autor à organização formal da obra.

4.1.2 Princípio formal de desorganização

Previamente a seu livro de 2006, a organização temática é a forma que o autor escolhe para organizar seus livros de contos, e tanto *A Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* quanto *Filhos da Pátria* são livros em que se percebe a tentativa de extrair o máximo possível dessa forma organizativa. Em *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* a organização temática é abandonada, e finalmente em *O dia que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* João Melo atinge o momento em que a própria desorganização aparente por falta de um eixo temático faz parte da organização do livro de contos.

Já previamente o autor apresentara alguma preocupação com as questões que designamos por pós-modernidade, e nesse livro elas ganham uma centralidade a ponto de ocuparem o subtítulo: 18 histórias quase pós-modernas. Contudo, ela não chega a configurar

um tema. Não é o fator em torno do qual se organizam os contos, mas, assim como Jameson (1991) a define como a dominante cultural do nosso tempo, ela passa a ser uma constante explícita na obra de João Melo. Assim como o resto da realidade não é composto somente da esfera da cultura, mas de uma série de esferas que mantêm relações muito complexas entre si – ex.: a política, a jurídica, a ideológica – que se encontram sobre uma base comum e que são, em *última instância*, mais determinadas que determinantes, da mesma maneira os contos deste livro não versam principalmente sobre o que seria a pós-modernidade e quais são as características do pós-modernismo – e, portanto, gozam de bastante autonomia entre si, a ponto de poderem ser lidos em separado, sem prejuízo – mas mantêm em comum apenas a matéria-prima real usada na sua construção: as configurações globais nas quais Angola está, como todos nós, inserida.

Vale dizer que esse trabalho não foi o primeiro a perceber a relação entre pós-modernidade e a organização desse livro, embora nossa vaidade nos obrigue a afirmar que a havíamos percebido antes de entrar em contato com outros textos que apontam no mesmo sentido, da mesma maneira que os autores desses textos parecem ter se dado conta cada um do seu jeito, e sem que houvesse contato entre si. Falamos da dissertação de Emanuelle Rodrigues dos Santos (2010) e do artigo de André Luis Mitidieri (2008).

Por ser um trabalho mais longo, na dissertação de Emanuelle Rodrigues dos Santos surgem questões que podem ser exploradas com atenção mais detida. Dessa maneira, a autora faz boas análises sobre a diluição do limite entre a matéria narrativa e a matéria lírica em João Melo, e com uma argumentação bastante interessante, que vale pela cronologia-tipologia criada, o insere no campo dos escritores engajados. Não só isso, como aponta que o seu engajamento se traduz inclusive na forma, através dos percalços que sua escrita força ao leitor. Além, faz um bom uso da separação entre narrador-autor e narrador-personagem: há uma primeira tentativa de conectá-los estruturalmente à toda obra em prosa de João Melo.

Há alguma dificuldade em compreender o que a autora chama de pós-modernidade: seria uma linha teórica ou de pensamento, a dominante cultural do capitalismo tardio ou a contemporaneidade em que vivemos, um tempo após a modernidade? Isso demonstra a dificuldade de lidar com o tema, como apontamos acima na citação de Hassan na página 31 deste trabalho, uma vez que há tantas definições contraditórias disponíveis; assim como não se deve julgar um homem pelo que ele acha de si, devemos ter cuidado ao aceitar todos os pressupostos sobre a pós-modernidade em jogo, sob pena de comprar acriticamente como dado situações que são desenvolvimentos históricos, portanto passíveis de intervenção e mudança. Da mesma forma, achamos que a autora nem sempre toma as precauções

necessárias, e por vezes aceita em demasia o que narradores e personagens têm a dizer de si. Santos percebe o risco: “a única certeza que se tem, é a de que o que lemos não é outra coisa senão a exposição de um ponto de vista sempre parcial e dubitável” (2010, p. 72), mas cai na armadilha quando as falas de narradores e personagens confirmam suas teorias sobre as questões identitárias em Angola. Assim, mesmo sendo um trabalho excelente, ainda que não nos filiemos à mesma corrente teórica, sofre de pequenas falhas, como por exemplo quando coloca igualmente os preconceitos negro *versus* branco e branco *versus* negro em pé de igualdade ao analisar o conto Ngola Kiluanje.

Interessa-nos sobretudo a grande força do seu trabalho, que é a identificar a relação entre pós-modernidade e a organização do livro, relacionando algo que também apontamos aqui, a recusa em apresentar um fim propriamente dito aos contos:

A ausência de desenlace enquanto recurso narrativo é aplicada em outros dois contos do mesmo livro: 'O segredo' e 'Maria'. Seu uso funciona como uma poderosa estratégia narrativa que impele, numa primeira leitura, uma reflexão sobre a coerência do próprio conto. Ao quebrar com a expectativa de escolha de um desfecho marca-se também uma significativa diferença com relação à coerência narrativa tradicional, cujo fim é uma consequência lógica e possível do desenvolvimento. Num plano mais profundo, entretanto, esse recurso literário questiona a coerência da pós-modernidade enquanto força-organizadora, uma vez que impulsiona para uma multiplicidade de caminhos, possibilidades, identidades e culturas simbolizados pelas diferentes alternativas de desfecho que se equivalem e dos quais, portanto, não se pode preferir nenhum.⁷²

O artigo de Mitidieri (2008), tem – e cumpre – um propósito ambicioso, o de “fixar os pontos de contato da teoria latino-americana com a ficção africana de língua portuguesa” (p. 1). Para tanto, não parte do conceito de multiculturalismo, mas de hibridismo cultural, não sem antes problematizá-lo, invocando os “intérpretes do Brasil”, e mais especificamente Gilberto Freire, rico em contradições. Seu ponto de partida permite uma apreciação mais dialética do conceito, e Mitidieri chega a levantar uma pequena historiografia dos pensamentos dos países de língua espanhola e do Brasil, e lembra de nomes como Ángel Rama, Darcy Ribeiro e Roberto Schwartz, entre outros. Da mesma maneira, recorre ao conceito de antropofagia, sempre historicizando-o, para só então apresentar-nos João Melo.

Preocupa-se, uma vez que trouxe a antropofagia à baila, com a intertextualidade que o livro estabelece com os desenhos animados sobre o Pato (que, lembra-nos, não é um pato, mas um marreco) Donald, com as perdas das aliterações dos nomes dos personagens, e percebe um deslocamento do universo infantil para o universo adulto (embora sempre se possa argumentar que os desenhos animados não são uma forma infantil *per se*). Além disso,

⁷² Santos, E. R., 2010, p. 66.

vê também as irradiações freudianas e poeanas que ecoam na obra.

Se pudéssemos eleger um ponto mais original de um artigo que é certamente original, escolheríamos a atenção sobre o “quase” no subtítulo do livro:

Se a palavra “quase” não autentica o pós-moderno da literatura angolana, tampouco o desautoriza. Como um Outro devorado e refeito em totem, o problema do nome é remetido de volta ao centro que o irradiou ou, quem sabe, aos modernos que o engendraram em potência quando, ao denominarem o modernismo e a modernidade, ofereceram tábula rasa para tempos e culturas a lhes sucederem.

O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida permite esquadrihar discussões como essas[...] ⁷³

Muito afinado com as teorias que discute, elas acabam por se tornar a forma do texto de Miditieri, fazendo aquele par dialético em que a forma se torna conteúdo. O artigo encontra-se também deslocado de seu lugar tradicional, e, se não fosse o próprio autor ser obrigado pelas normas do gênero a nos informar no resumo, teríamos dificuldade em classificá-lo como resenha crítica, artigo ou ensaio. O que parece uma solução formal bastante adequada para escrever sobre o livro.

Gostaríamos de apontar que mesmo perspectivas e métodos tão diferentes percebam a importância da questão, a ponto de ser um elemento ligado à estruturação do livro, sem que se converta automaticamente no seu tema. Nossa opção, então, é por oferecer uma interpretação materialista deste tipo de organização. Acreditamos que há uma força regulando as relações interpessoais, internacionais, e essa força é a nova configuração do sistema de economia globalizada que Harvey tão bem dissecou. O método materialista nos permite identificar uma literatura que tem que responder ao modo de acumulação flexível que passa a organizar a vida social.

Nesses tempos em que o capitalismo parece mais desorganizado por causa de sua dispersão, da flexibilização em postos de trabalho, de mercado globalizado, parece não haver mais espaço para as narrativas longas. O livro de João Melo, como coletânea de contos, apresenta-se então como uma obra de organização frágil: os contos não compartilham um tema em comum, as partes são destacáveis e podem ser lidas em qualquer ordem como histórias isoladas, e todas gozam de grande autonomia entre si e as outras e entre si e a totalidade da obra. Da mesma forma uma economia de mercado que abrange Europa, Oceania, Ásia, Américas e África dificulta a percepção de sua totalidade, um livro, ainda que dividido em contos que a princípio não parecem comunicar-se entre si é uma totalidade que apresenta certa dificuldade de captura.

⁷³ Mitidieri, A. L. Comer a marreca e pagar o pato: narrativas angolanas de João Melo. 2008, p. 6.

Antonio Candido, ao analisar a obra de Graciliano Ramos, entendeu então que o conto e a crônica podem esconder verdades que o romance resgata por ser uma forma que se aproxima do ritmo da vida:

talvez haja maior afinidade entre o contista e o cronista – ambos sentindo que sob a futilidade aparente da anedota, da ocorrência singular e do puro arabesco intelectual, podem ocultar-se verdades que o romancista só desvenda por meio de sequências mais longas, no engaste dum contexto que ambiciona refazer o ritmo da vida, enquanto o conto só visa um momento significativo e literariamente depurado.⁷⁴

O que vemos é a busca por uma forma que possa lidar com o mais acelerado ritmo da vida sob modos de exploração muito mais eficientes. Como vimos anteriormente, Poe inicia o desenvolvimento do conto moderno tendo que lidar com uma organização do trabalho que não permite mais longas leituras; seus contos e poemas têm tamanho limitado para que a leitura seja feita de uma única sentada. Aumenta-se o tamanho, e o leitor, obrigado a escolher entre a literatura e a conquista do pão de hoje, escolherá acertadamente sua subsistência. É de certa forma adaptação à precarização das condições de existência. Não desejamos condenar essa escolha, ela é mais determinada que determinante: a publicação de romances mais longos não é capaz de sozinha transformar os meios de produção. E tanto contos cada vez mais curtos quanto romances cujo fim cada vez mais demoramos de alcançar mantêm a porta aberta às perguntas por que cada vez dispomos de menos tempo e onde ele está sendo empregado.

João Melo recebe a forma conto num mundo em que o romance é quase impossível, e sua escrita ocorre no sentido de desadaptar o conto do mundo da velocidade. As transgressões sobre a herança de Poe e Cortázar são elementos que os mais puristas e prescritivos se arrepiam ao observar no conto, mas talvez não se importassem em perceber no romance, como o comentário extra-literário e os indícios de desenvolvimento para além do fato anedótico que é narrado.

Comparando romance e conto, Candido, acompanhando Rubem Braga, percebeu uma estrutura desmontável em *Vidas Secas*:

Com efeito, é constituído de cenas e episódios mais ou menos isolados, – alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos – mas, na maior parte, por tal forma solidários que só no contexto adquirem sentido pleno. Quando se aproxima das técnicas do conto, Graciliano cria “histórias incompletas”, subordinadas a um pensamento unificador, que pôde aqui reunir sem violência sob o nome de romance – embora, na qualificação excelente de Rubem Braga, “romance desmontável”.

.....

Fabiano, a mulher, os filhos e a cachorra decorrem da seca. À maneira do sertanejo de Euclides da Cunha, são apagados na bonança, erigindo-se inesperadamente em heróis ante a ameaça de situações decisivas. Os lances

⁷⁴ Candido, A. 1956, p. 51.

da sua vida são corolários do meio físico e da organização social a ele ajustada. Para eles a existência é de fato uma sequência de quadros aparentemente autônomos, mas contraditórios, cuja unidade só existe para o demiurgo que os animou; e deste modo se esclarece para o leitor a razão profunda da *estrutura desmontável* acima referida.⁷⁵

O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida pode ser colocado numa posição próxima, mas contrária. Uma coletânea de contos geralmente é um todo que se nos apresenta desmontado. É possível lê-la em qualquer que for a ordem desejada, o leitor mais que nunca pode exercer seu direito de pular partes, abandonar a obra antes do final, repetir seus momentos favoritos. Entretanto, João Melo conspira a favor de uma certa leitura em linearidade. Essa linearidade não é obrigatória, mas sem ela a possibilidade de perder-se é maior. O livro é uma espécie de *desmonte estruturável*.

O que empresta a ele a possibilidade de estrutura é a própria lógica da mercadoria, que atinge capacidades inéditas com o ápice do processo de globalização. O próprio Pato Donald, presente no título e em um conto, parece encarnar a toda-poderosa mercadoria, com sua capacidade recém descoberta de habitar sonhos, sua liberdade para anunciar que pode suprir necessidades que, embora anteriormente já suprisse, eram antes tacitamente proibidas de admitir-se em voz alta. Walter Benjamin uma vez disse (1994, p. 190) que os filmes de Disney produziam uma “explosão terapêutica do inconsciente”. O desenvolvimento da indústria cultural, a que o título faz referência, expulsa cada vez mais de si própria a possibilidade terapêutica. A mercadoria, através da aparência desorganizada de sua distribuição, organiza a vida, passa a organizar o inconsciente, e nos escapa a totalidade desse processo, da mesma maneira que no livro de contos se encobre a totalidade como obra. É preciso retirá-la dos comentários dos narradores, da falta de desfecho dos contos, da relação das técnicas literárias conforme cada conto se desenvolve.

Como Leite demonstra, é necessário responder “à impossibilidade de narrar, num mundo reificado pelo domínio da mercadoria; à standardização provocada pela produção em série e pelos meios de comunicação de massas que tenderiam a tudo homogeneizar na mediocridade do meio-termo vendável” (2000, p. 74). *Eis o mistério do Pato Donald*. João Melo usa a mercadoria como matéria, e compõe uma obra de maneira a desvelar seu poder de standardização, retirando dela seu poder facilitador. Nenhum dos contos entrega facilmente seu sentido, a garantia de satisfação não é imediata, pelo contrário, sequer há garantia de satisfação. As técnicas da publicidade são aplicadas, mas ao invés de celebradas, estão voltadas contra si próprias. É impensável que uma peça publicitária escancare que um produto não vá suprir todas as necessidades que ela mesma promete que ele tem poder de suprir. Aqui,

⁷⁵ Candido, A. 1956, p. 52-55. Grifos do autor.

a peça é o próprio título do livro, que propositalmente se trai a não deixar pena de Pato Donald sobre nenhuma das páginas.

Abandonar a organização por tema é uma das grandes forças da obra. Em *Filhos da Pátria* a situação de Angola é escancarada, mas esbarra em soluções da forma, como *Deus ex machina*, vozes que se intrometem à fala dos narradores, passes de mágica. Aqui, ela está atrelada ao princípio desorganizador do livro; insere-se na sua relação com os fluxos globais de mercadoria, e isto liga-se com uma radicalização do que aparece como falha no livro de 2001.

Em geral, ao analisarmos em perspectiva a obra de um autor, esperamos ver a resolução de certos problemas pela supressão do que se considera faltoso. Usamos com frequência a metáfora “apapar as arestas”. João Melo atua no sentido oposto: trabalha o que é defeito até que a mesma característica se torne qualidade. É como um urbanista que resolvesse reconstruir a cidade em volta de sua área predileta, que anteriormente destoava do todo. A voz intrusa implícita em “O feto” e “Tio, mi dá só cem” torna-se uma voz explícita convidada em “O Canivete agora é branco”. Os narradores que mantêm posições muito parecidas em “Ngola Kiluanje” tornam-se vozes que efetivamente se contradizem e entram confronto ao longo de todo o livro.

A partir daqui, então, seus narradores atingem o ápice da impossibilidade de qualquer confiança. Se antes era possível desconfiar uma desfaçatez de classe, mas nunca confirmá-la, agora eles mentem sobre o fato narrado, sobre o que sabem e sobre o que ignoram, porque o jogo de esconder e mentir está intimamente ligado ao sentido de continuidade de um conto para o outro. Este não é o primeiro trabalho a notar a importância que os narradores têm na obra de João Melo. Lola Xavier (2011) investigou-os a partir da noção de pós-modernidade e paradoxo segundo Hutcheon. Essa autora aborda a totalidade da prosa de João Melo de uma perspectiva bastante original, um vez que busca estudar em seus contos o encontro do humor, do cômico, do risível, da ironia, e do trágico. O uso dos procedimentos que entrecruzam essas modalidades discursivas são chamados por Xavier de parairônico, terminologia introduzida por ela em outro artigo.

Xavier destaca a importância dos narradores de João Melo, mas confia demais no que esses narradores têm a dizer sobre si mesmos, como no seguinte trecho, em que cita um narrador (e não um teórico ou crítico, por exemplo) para imputar a ele a característica que ele próprio reivindica, mas cuja construção irônica desautoriza certeza: “Ao longo das narrativas, o narrador vai assumindo a sua postura de observação ‘multidisciplinar, pós-moderna e, sobretudo, pós-colonial’ (MELO, 2009, p. 147)” (XAVIER, 2011, p. 49).

Há também uma resenha, escrita por Michelly Pereira (2007b), que serviria mais ao propósito de ser um texto de apresentação ao livro *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* do que um texto de análise. Entretanto, por ter escrito uma dissertação em que aborda poemas e contos de João Melo, a autora percebe como são seus narradores: “Mestres na arte de seduzir os leitores, os narradores (de primeira ou terceira pessoa) procuram tecer uma narrativa de enganos, e as ações que desenvolvem por vezes mais confundem o leitor que o ajudam” (PEREIRA, 2007b, p. 330-331).

A importância perante a organização dos contos é a primeira coisa que se pode ver anunciada, embora só se possa ter noção disso após a leitura por completo da obra. “O usurpador” é o conto que abre o livro, e, antes mesmo da narrativa propriamente dita, já temos uma querela entre os dois narradores que se alternarão pelo livro, o “narrador” e o “autor” (as aspas valem como citação, pela maneira como eles se auto-designam; e como índice de desconfiança, uma vez que eles são mais comentadores que narrador ou autor, e pelo fato de ser impossível afirmar de que o pretenso autor tem alguma característica do autor concreto): “(por uma questão de pudor, recuso-me a transcrever a pronúncia inglesa dessa pequena letra cabalística, pois isso seria uma mancha negra no meu currículo). Onde está escrito «pudor» podem ler, se quiserem, «brio linguístico-nacionalista»” (MELO, 2006, p. 11).

É preciso recuperar o procedimento visto em “Ngola Kiluanje”, em *Filhos da Pátria* (2001): lá havia uma voz que narrava em primeira pessoa, livre, e uma voz que narrava em terceira pessoa, através do uso dos parênteses. É seguro afirmar que é a uma das poucas vezes que isso ocorre neste livro, e dessa vez ela vem sem nenhuma indicação direta de que a voz dentro dos parênteses tem dono diferente da voz de fora deles. Na verdade, é inteiramente possível passar por este trecho sem dar-se conta disso, uma vez que João Melo decididamente abriu mão das indicações diretas, de dar algum conforto ao leitor sobre suas posições.

Se no conto de *Filhos da Pátria* havia uma dissolução dos parênteses apenas no final da estória na construção de uma harmonia narrativa entre o narrador-autor e o narrador-personagem, em que a conciliação era a força motriz, aqui os parênteses já caem no segundo parágrafo, quando o narrador-narrador e o narrador-autor passam a alternar suas vozes mais com o intuito de se atacarem:

Antes de proceder à grande revelação que lhes reservei – passe a imodéstia –, devo informá-los, a fim de salvaguardar a honestidade intelectual do **narrador** (não se riam, por favor!), que qualquer que seja a opção de cada um, em termos de pronúncia da designação acima anunciada, apenas estão autorizados a conhecer esse nome: Mister X. Mais nenhuma outra identificação será acrescentada e muito menos quaisquer outros detalhes, perfeitamente inúteis na voragem

incaracterística e global do mundo actual, tais como filiação, origem, naturalidade e até mesmo sinais particulares. Em época de implosão de muros, de pirataria de patentes, de ecletismo geral, de misturas inusitadas, de transfusão de células e de clonagens, apenas os pobres de espírito têm tempo e energia a perder com a grotesca tentativa de se manterem grudados a identidades restritas e fechadas em si mesmas. Para que conste – e, sobretudo, para proteger a imagem do **autor** entre seus vizinhos – o **narrador** assume plena e integralmente a responsabilidade pelas absurdas considerações que acabam de ser feitas.⁷⁶

O trecho transcrito é longo, mas há indicações importantes para a leitura do todo. Começamos com o termos grifados. “Autor” e “narrador” alternam-se em frenesi, e revelam, mui teimosamente, quem fala o quê somente em alguns momentos, e só para fazer tiradas sarcásticas um com o outro. Assim, é possível afirmar com alguma certeza que o trecho abre-se com a voz do “autor”, visto que na primeira oportunidade que se apresenta há uma tirada de sarro a respeito da inteligência do “narrador”. Da mesma maneira, não há muito risco em atribuir-se o último trecho entre travessões ao “narrador”, que acusa o autor de estar muito mais preocupado com as aparências e seu *status*. Fora disso, é muito difícil precisar o momento em que as vozes se alternam. Por exemplo, é mais provável afirmar que a última frase, o que está fora dos travessões, termina sob a voz do “autor”, dado o adjetivo “absurdas” ali (embora sempre se possa defender um uso irônico por parte do narrador). Entretanto, em que momento ele assume a frase? Desde seu início? Apenas a partir de “absurdas”? Essa dúvida seguirá por toda a obra, faz parte da tônica do desmonte. É muito difícil precisar onde as partes se encaixam, e a dúvida de que se trata mesmo de um todo estruturável permanecerá, esmorecendo-se e reconstruindo-se de pista em pista.

O trecho é importante também porque ele contém o principal elemento estruturante do livro. A fração entre os narradores é o que indica a continuidade do livro de um conto para o outro, mas é o elemento estruturado. Na longa enumeração de elementos, que vai de “mais nenhuma” até “em si mesmas”, que traz elementos mais ligados aos discursos pós-modernos, elementos mais críticos a eles, elementos do materialismo e elementos da metafísica, já é possível antever a batalha entre a percepção do modo de acumulação flexível e seus elementos ideológicos celebrando a fragmentação. Aquilo que esconde algo deixa revelar o que é escondido na maneira que o esconde. O trecho que ameaça entregar o que move o livro está envolto por “autor” e “narrador” trocando picuinhas. Embora discordem do conteúdo, preferem atacar-se mutuamente a esclarecer onde veem problemas, e não tem interesse em fazê-los. Se quiser extrair algum sentido do livro, o leitor terá que fazer por si mesmo, à

⁷⁶ MELO, J. 2006, p. 11-12. Grifos nossos.

revelia dos narradores. E, se há um sentido, ele só se entrega na leitura do todo.

Como disse Leite:

O que o NARRADOR vê e deixa de ver está subordinado a “uma visão mais extensa e dominadora”. Por isso não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO [...]. Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia [...]⁷⁷

Por isso, optamos pelas aspas e por tratar com desconfiança esse narrador que se auto-denomina autor. Talvez João Melo tenha realmente usado elementos biográficos para o compor, como vocabulário, algumas opiniões, etc., mas esse narrador está muito mais submetido à estrutura da obra do que organizando-a. Nesse sentido, a voz que vasa em “O feto” e “Tio, mi dá só cem” é muito mais próxima de um autor implícito que se explicita por não conseguir de outra maneira manter controle sobre o que narra e o que deve ser narrado. Em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* João Melo consegue manter um maior controle sobre o que os narradores revelam ou ignoram sem necessidade de intromissão, e essa voz que se apresenta como intrusa não é acionada para trazer à narrativa aquilo que não caberia na boca de outro narrador. Pelo contrário, esse desejo de participação, que parece ser um elemento biográfico de João Melo, faz parte da organicidade do livro. Ao invés de reprimi-la, ela está plenamente incorporada.

Incorporação é um termo a ser levado em consideração aqui. Em diversas passagens do livro, inclusive no título, João Melo incorpora elementos da indústria cultural, ao mesmo tempo que quer fazer crer o leitor que o livro está incorporado a essa indústria. Os espaços variam de Angola a Portugal, passando pelos Estados Unidos, mais ou menos como faria um escritor interessado em expandir seus negócios: trazer uma personagem da nacionalidade do país para o qual deseja se expandir, ou fazer um capítulo do livro se passar lá. Como aponta Zanon (2010, p. 179), o conto “A beleza americana” faz referência ao título do filme *Beleza Americana* (1999). Falamos de Hollywood, então, e, esse filme em especial, trata sobre consumismo e manutenção das aparências. Um dos narradores preocupa-se com o sucesso, com a vendagem do livro no exterior, e interrompe a narrativa algumas vezes para assegurar que isso aconteça. Quando fala em pós-modernidade e pós-modernismos, por exemplo, fá-lo mais para garantir que o livro esteja dentro da linha que garanta sua divulgação do que por crer nisso. Ou melhor, crê nisso porque acredita que é o melhor caminho para a fama, o sucesso, e nesse sentido, vale a pena apontar que o penúltimo conto do livro, “O escritor”, tematiza justamente um escritor em busca da glória. Esse escritor do conto está disposto a incentivar a criação de leis, de processos que lhe garantam o sucesso. Ironicamente, ele parece

⁷⁷ Leite, L. C. M. 2000, p. 19, grifos da autora.

estar disposto a tudo, menos trabalhar na sua escrita. Ao mesmo tempo, o texto não se furta a apontar que a literatura também é pensada como negócio, inserida em mercados internacionais.

Podemos aqui demonstrar mais claramente nossa escolha por um cabedal teórico que nos permitisse entender a literatura não como um campo isolado do conhecimento, mas inserida e participante de um mundo que não tem mais tempo para ela, em sua relação com o nosso objeto de análise. O livro de João Melo nega esse lugar especial reservado para a literatura, e assume que faz parte de um sistema econômico, deixando, inclusive, que essa percepção faça parte, ainda que de maneira irônica, da estrutura do livro.

Se a literatura negou seu status de mercadoria no novo mundo da mercadoria que surgia, o fez porque “aquilo que nega o sistema na teoria o faz devido a sua incapacidade de negá-lo na prática” (EAGLETON, 1998, p. 15). Quando Eagleton fez essa crítica, ele se dirigia aos pós-modernos que recusam a ideia de sistema, mas gostaríamos de estendê-la aqui às posições que negam, de uma maneira ou de outra, que a literatura participa do sistema. Mais do que um lugar isolado onde se pode fugir para resistir, ao perceber que ela está inserida no sistema nós podemos tirar daí lições para nossa atuação.

João Melo faz um esforço para incorporar o pós-modernismo, mesmo que de maneira irônica, ao seu livro, e assim, tornar seu livro uma peça do mercado mundial globalizado. Como Eagleton nos lembra sobre as classes gestadas dentro do sistema: “é justamente porque exercem um papel até certo ponto crucial nele que têm poder de mudá-lo” (1998, p. 17). Claro, um livro sozinho não pode mudá-lo, mas pode apontar algum caminho. E, neste caso, o caminho é perceber que a literatura não é uma porta de saída.

O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida nos interessou justamente porque conseguiu incorporar em sua forma essas contradições.

4.2 Ponto em ponto de conto em conto

4.2.1 A calcinha *causa sui*

Para falar sobre fetiche, recuperemos dois conceitos diferentes sobre o assunto. O primeiro deles é o conceito freudiano de fetiche. Para, Freud, o conceito fetiche está intimamente ligado à excitação sexual; é um substituto para o pênis. Não para qualquer pênis, mas para um pênis particular e especial, muito importante na infância, que no entanto foi perdido. Que, durante o desenvolvimento, mais comumente é abandonado. Mas a função do fetiche é preservar este pênis da extinção: o fetiche é um substituto para o pênis materno (e,

por consequência, o pênis feminino), em que um dia o menino acreditou e agora se recusa a abandonar. É, portanto, a recusa em admitir o fato de se ter percebido que as mulheres não possuem pênis, e o substituto deste pênis na relação sexual. As limitações deste modelo nos parecem óbvias. Primeiro porque ele é extremamente falocêntrico. Segundo, porque ele é ligado quase que unicamente à excitação sexual, e acreditamos que mais produtivo será o conceito que nos possibilite entender não só as relações sexuais, mas que também dê conta das demais relações humanas. Entretanto, vamos manter o conceito freudiano em mente, sem abandoná-lo completamente ainda. Afinal de contas, o conto é intitulado “O dia em que o Pato Donald **Comeu** pela primeira vez a Margarida”. Acreditamos que contribuições à análise podem partir daqui. Retomaremos-lo mais à frente.

Um conceito mais totalizante de fetichismo, como vimos no capítulo 2, é o conceito marxista. Conforme explicado anteriormente, para compreendê-lo, é necessário partir de onde o fetiche é produzido segundo Marx. O ponto de partida é o duplo caráter, ou a contradição interna presente na mercadoria.

Para entender o valor de uso, devemos ter em mente que uma mercadoria é, em primeiro lugar, um objeto que nos é exterior, algo que, por suas propriedades, pode satisfazer diversas necessidades humanas. Tendo todas as mercadorias um valor de uso, não podem ser trocadas com base neste valor. O valor de uso é qualidade da mercadoria, e qualidades não são mensuráveis; portanto, não são trocáveis. Então, embora a princípio se adquira e se consuma mercadorias por causa de seus valores de uso, o princípio que rege as trocas é outro.

Se não é possível basear o processo de trocas em qualidades, há que se encontrar um princípio quantificável que possa servir de medida. E, para tal, é preciso deixar o valor de uso de lado e procurar algo que toda mercadoria tenha em comum. O problema reside no fato de que o trabalho usado como medida não é o trabalho realmente empregado na produção daquela mercadoria, mas uma abstração do tempo de trabalho social necessário para a produção dela. E sendo uma abstração do trabalho, está dado o passo para que sua existência como objeto material seja obscurecida. Não em separado disso, devemos nos lembrar que na produção capitalista, o trabalho está socialmente dividido: os diferentes produtores produzem diferentes mercadorias, para que elas sejam trocadas depois. As trocas são baseadas na abstração da quantidade de valor que cada mercadoria encerra. Assim, nas relações de troca, em que o caráter social do trabalho individual se manifesta, as relações sociais entre os diferentes produtores aparecem como relações sociais entre seus produtos. Em suma, o objeto acaba tomando a forma de sujeito do processo.

Desta maneira, o conceito de fetiche da mercadoria nos fornece a chave de leitura mais

interessante para a análise do conto “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”; ou pelo menos oferece um ponto de partida.

Então, passemos finalmente ao conto. O conto apresenta uma introdução, antes de entrar na narrativa propriamente dita. Desta introdução, é oportuno levantar o parágrafo que contém a primeira indicação de lugar:

A minha história é conhecida em todo o mundo. Mujimbo que atravessou épocas, em cada uma delas amplificado com novos detalhes. Está traduzida em todas as línguas existentes. Foi levada à cena em tablados incontáveis. Já deu filme, seriado de TV, VHS, DVD, minidisco, cópia pirata, arquivo de computador, attachment enviado pela Internet, SMS, em suma, mensagem partilhada desde os primórdios pelo planeta inteiro.⁷⁸

Então há duas indicações de espaço, num sentido mais estrito do termo. A primeira é escancarada, dada duas vezes, e no entanto, bastante genérica: “todo o mundo” e “planeta inteiro”. Aparentemente, pode ser qualquer lugar, e quase diríamos que se pretende universal, não fosse o “mujimbo” misturado ali ao português – como se o português já não nos fosse uma indicação –, palavra do quimbondo que significa segredo, boato, rumor, e entrega de onde a história será contada. Assim, contada nesse português que tem claras influências de quimbondo, embora não tenhamos referência explícita a onde a ação se passa, temos uma certa ideia de a partir de onde, ou **para** onde ela é contada. A nossa atenção deve recair sobre o fato de que justamente no parágrafo em que estão as primeiras indicações de espaço, estão também os meios em que a história já foi contada. E, há uma frase única reservada para as tecnologias mais recentes, que se contrasta com as duas frases anteriores, uma separada para a transmissão oral e escrita – “todas as línguas existentes” –, outra para o teatro. É justamente na frase reservada para as novas tecnologias que se repete a indicação genérica de espaço. Aliás, o “em suma” resume a enumeração de tecnologias modernas com uma indicação de espaço e tempo; ambas genéricas e muito abrangentes. Assim, o narrador nos quer fazer acreditar que a ação se passe num espaço virtual muito amplo, mas deixa escapar indícios de que não seja exatamente assim. Lembremo-nos da citação de Wilman do Valle Barbosa na página 32: Temos aqui mais uma chave para ler o subtítulo do livro em que este conto se encontra. Voltemos ao conto, e recorramos rapidamente a Jameson e suas palavras sobre o pós-modernismo, o modo de nostalgia e a noção de realismo em relação ao passado:

If there is any realism left here, it is a 'realism' which springs from the shock of [...] realizing that [...] we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about that past, which itself remains forever out of reach.⁷⁹

⁷⁸ Melo, J. “O Dia em que o Pato Donald Comeu pela Primeira Vez a Margarida” in livro homônimo. 2006. p 95-96.

⁷⁹ Jameson, F. “Postmodernism and Consumer Society” in The Norton Anthology of Theory and Criticism. p. 1967

Temos aqui uma boa indicação não só para ler este parágrafo, mas também o título do conto. A estória se apresenta como um conto de amor, e não fosse a crueza do título, poderíamos pensar no tropo do *ragazzo innamorato*. Aqui, entretanto, não é mais o Romeu shakespeariano o representante deste tropo, mas o atrapalhado Pato Donald. Isso nos dá uma pista para a indicação de tempo – esses primórdios não estão tão distantes quando o narrador nos quer fazer acreditar; mesmo se estivessem, estão contaminados pelo nossas imagens pop. Enquanto isso, as novas tecnologias elencadas a uma primeira vista parecem diluir o espaço, tornando-o virtualmente acessível a qualquer um, conectando o mundo inteiro. Mas essas pequenas indicações nos permitem perceber que só um dos lados está se movendo – o Pato Donald, caminhando por todos os novos meios disponíveis, vai até Angola, mas Angola não vai até a Disney: “Se algum dia encontrar o Walt Disney, também lhe trato da saúde” (Melo, 2006 p. 99).

Quem caminha pelo espaço proporcionado por estes meios são as mercadorias, e somente elas. Quando se fala em mundo globalizado, perde-se a noção que a via através da qual as mercadorias se movem é uma via de mão única. A ação se passa toda nos arredores de Luanda, e embora haja muitos elementos de uma cultura de massa globalizada – mais uma vez, a diluição entre alta cultura e cultura de massa – nada indica que algo de Angola vá para o mundo. A via da comunicação digital é uma via de mão única.

Falamos em Walt Disney. Busquemos então os outros nomes próprios que estão escritos no conto: além do Pato Donald e da Margarida no título, aparecem Viriato, Cleópatra, Madame Min, Harry Potter, Igreja de Calumbo e um provável primo Lindolfo. Ou seja, um único personagem tem nome. O segundo nome próprio que parece não fazer parte do grupo, é o nome de um lugar. Os outros são indicativos do tipo de mercadoria que tem aportado em Angola, sempre via aquelas tecnologias elencadas, embora sempre se possa argumentar que telefones celulares, aparelhos de DVD, computadores com internet, não estão assim acessíveis quanto os arautos da salvação pela comunicação em rede querem fazer parecer. Vale apontar o porquê da existência de mercados alternativos, feitos de contrabando, cópias não autorizadas, etc. Aqui, temos as “cópias piratas” não se opondo ao mercado, mas fazendo parte do processo de expansão dele, levando, Harry Potter a quem, de outra maneira, não o poderia consumir. E neste processo, mesmo Cleópatra ou Viriato, que talvez outrora pudéssemos apontar como figuras separadas de Madame Min, aparecem como indício de dissolução da separação entre alta e baixa cultura. Tudo é mercadoria. A rainha do Egito e o herói da resistência na Lusitânia não são mais que ícones da cultura pop, aproveitando seus quinze minutos de fama.

A Igreja de Calumbo é para onde o narrador é levado para ter seu problema resolvido, bem próximo ao desfecho da narrativa já. Não é nome de personagem, mas de lugar. A ação que se passa lá não é narrada, só sabemos que o padre-feiticeiro resolve, aparentemente através de magia, momentaneamente o problema do narrador. Não nos afastamos, pelo contrário; entramos ainda mais no mundo da mercadoria, aqui. Tudo é obscurecido e encoberto, não há nem a descrição do processo, a narrativa se entrega irrevogavelmente ao feitiço. Não à toa Madame Min e Harry Potter são citados após a visita ao padre.

O último nome próprio a ser tratado é o de Lindolfo. A menina sem nome, por quem o narrador é apaixonado desde a infância, após revelar que já tivera um primeiro amante, vai se juntar a ele na festa em que convidou o narrador para acompanhá-la: “Lentamente, foi juntar-se a uma roda onde estava um tipo todo pimpão, músculos de atleta, T-shirt de grife, brinco na orelha, calça apertada em baixo, sapato biqueira larga. Primo Lindolfo?” (MELO, 2006, p. 98). Embora o narrador tenha certeza que o primeiro amante de sua amada tenha sido o Primo Lindolfo, nós estamos longe de poder afirmar isto com certeza. Tudo o que sabemos sobre Lindolfo é esta descrição; não há nem ação narrada para ele. O que é preciso ter em mente aqui são os elementos da descrição: um para o porte físico, quatro para a indumentária, sendo que a primeira é a camiseta de marca. Para o narrador, o tipo de mercadoria a que Lindolfo tem acesso não só é indício de certo prestígio social, como também é indício até da virilidade deste personagem sobre a sua.

O narrador quase não realiza ações, está sempre a reboque do desmandos de alguém, seja de sua mãe, seja da garina por quem está enamorado. Aliás, mesmo esta paixão parece ter sido lhe imputada pela mãe, e não fruto de seu próprio desejo. Nas raras vezes em que toma alguma iniciativa, rapidamente ela é desfeita para obedecer a uma vontade que é soberana à sua. Pensemos o seguinte: quem tem dinheiro, anda com seu poder social no bolso. Num mundo em que tudo é trabalho, o prestígio social aparece como a capacidade de comandar trabalho. Logo, a falta de poder aparece como incapacidade de comando sobre a própria força de trabalho, e portanto, sobre si mesmo. De maneira dialética, tanto a falta de prestígio pode aparecer como falta de comando sobre si, como a falta de comando pode aparecer como falta de prestígio social, e esse é um dos riscos que o narrador avalia ter corrido em seus devaneios: “Só não virei monangamba porque, depois da independência, fui promovido a escriturário”⁸⁰ (2006, p. 100). De qualquer maneira, parece-nos ser o principal motivo por ele sempre ser preterido, embora não perceba.

De tanto ser preterido, o narrador passa a relacionar-se com a amada só através da

⁸⁰ Monangamba vem do quimbondo, e pode significar carregador, moço de fretes ou serviçal.

lembrança da calcinha florida que a moça usava na infância, de maneira tal que, quando ela finalmente cede às suas investidas, ele não consegue continuar quando percebe que “Ela usava uma cueca amarela, toda rendada. Ah, garina, onde as calcinhas floridas da nossa infância? O meu kinjango murchou. Repentina e irrevogavelmente” (2006, p. 101)

A calcinha toma força tal que a relação não é apenas mediada por ela, mas precisa ser realizada com ela, a ponto de tornar-se mais importante que a pessoa que a veste. O desejo de toda a vida do narrador não se resume mais à pessoa amada, mas é destinado somente a calcinha, de maneira tal que, se não há mais aquela calcinha específica, não há desejo. Está completo o ciclo do fetiche da mercadoria, dominando até as mais primais necessidades humanas. Mas é interessante aqui o jogo de sentido: este fetiche, a uma primeira vista, nos aparece muito mais como o fetiche freudiano. Primeiro, porque é a mãe do narrador uma das personagens mais ativas do conto. Ele sempre se volta a tentar conquistar a moça para obedecer a mãe, para não desagradá-la:

The psychianalytic demonstration of the sexual dimensions of overtly nonsexual conscious experience and behavior is possible only when the sexual 'dispositif' or apparatus has by a process of isolation, autonomization, specialization, developed into an independent sign system or symbolic dimension in its own right; as long as sexuality remains as integrated into social life in general as, say, eating, its possibilities of symbolic extension are to that degree limited, and the sexual retains its status as a banal inner-worldly event and bodily function. Its symbolic possibilities are dependant on its preliminary exclusion from the social field.⁸¹

E, depois, porque se manifesta justamente durante o ato sexual. O jogo de sentido é fazer com que um conceito de fetiche apareça encoberto pelo outro, e assim se esconda que o verdadeiro sujeito do conto é a calcinha.

Ao apresentar o livro em que este conto está inserido, interessa, sobretudo, a Pereira (2007b) o erotismo, tema de sua pesquisa de mestrado. Isso não quer dizer, entretanto, que a autora negligencie outros temas explorados pelo autor. Mesmo o erotismo é tratado dentro da chave das relações perpassadas pelo processo de globalização.

Quanto ao Pato Donald, Pereira, como Mitidieri (2008), chama em seu auxílio a velha anedota da personagem não usar calças, mas enrolar a toalha na cintura quando sai do banho (2007a, p. 90). Como Eros é o objeto da autora e de fato “a sexualidade e o erotismo são o motor da narrativa”, a anedota vem em função de se indicar a assexualidade e a castração nas personagens de Walt Disney.

Pensando naquela operação de internalizar o que é externo, retomemos as notações que aparecem no conto da mundialização de uma suposta cultura de massas por meio dos

⁸¹ Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Imprenta Ithaca: Cornell University Press, 1988, p. 64.

tentáculos da indústria cultural. Madame Min, Harry Potter, mesmo o Pato Donald e a Margarida, apontam ainda mais para uma relação sistêmica que, não só inclui as nações de língua portuguesa, como as extrapola. Recorramos às palavras de Abdala Jr.:

Análise comparativa dos textos produzidos em português permite a apreciação da dialética do macrossistema literário em suas apreciações nacionais. E [...] hoje não existe mais um centro irradiador como na época colonialista e que uma perspectiva histórica poderia defender, ao colocar uma literatura como principal e as outras como dependentes.⁸²

Tomemos essa noção. Obviamente não se pode falar em literaturas dependentes, mas ao fazermos a perspectiva recair sobre a indústria cultural, há alguns centros irradiadores, cuja força, que vem da sua capacidade de produção massiva, de fazer girar produtos e chegar aos lugares mais distantes, não pode ser ignorada. Claro, não se fala em dívida ou dependência, não pretendemos operar um retrocesso tão monstruoso no trabalho comparativo, mas queremos apontar que, dada a capacidade de multiplicação que a indústria cultural tem sobre seus produtos, eles foram introduzidos na vida social de maneira tal que o Pato Donald é tão conhecido dos falantes do português quanto os ditos e os provérbios mais espalhados. Essa é uma condição que não pode ser negada, e constitui a matéria crua a partir da qual João Melo construirá o conto em questão, e por ele, todo o livro: “A apreensão de padrões culturais é necessária, como base contextual para rupturas” (ABDALA JR., 2007, p.156).

4.2.2 As vozes escritas em “O Canivete agora é branco”

Da mesma maneira que os contos “Tio, mi dá só cem” e “O feto”, de *Filhos da Pátria* (2001), “O Canivete agora é branco” é formado por uma única frase que se estende pelas doze páginas do conto. Há algumas diferenças quanto à caracterização da personagem, como sua idade, bem distante da infância, mas também semelhanças; mais uma vez, João Melo parece reservar essa técnica literária para as personagens deslocadas ou refugiadas de guerra. Entretanto, as maiores diferenças com relação aos contos analisados anteriormente parece vir do fato deste conto estar inserido num livro que tem um organizador subjacente.

Que se trata de território ainda não explorado fica claro logo nas primeiras linhas do texto, quando a oralidade, geralmente trazida à baila quando se estuda obras desenvolvidas com essa mesma técnica, especialmente tratando-se de literaturas africanas, é colocada em cheque:

⁸² Abdala Jr., B. Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. 2. ed.. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2007, p. 47.

É verdade, sim senhor, eu já tinha jurado nunca mais vou dizer asneiras, disparates, palavrões, muitos falam mesmo mas porém, todavia, contudo, não gostam embora de ler, minha vontade então era olhar nos olhos deles e lhes dizer hipócritas, fingidos, sacristas duma figa, mas pensando bem talvez haja uma diferença, palavras, quando faladas, leva-os o vento, mas se transcritas no papel, assim mesmo, preto no branco, como manda a lei, ficam para sempre [...] ⁸³

Há uma referência aqui ao provérbio latino *verba volant, scripta manent*, que em tradução aproximada quer dizer a palavras faladas voam, escritas permanecem. Vem de um mundo em que a escrita ganhava cada vez mais importância nas relações sociais, pelos códigos legislativos que passam a ser escritos, pelos contratos firmados entre diferentes partes, e prega a superioridade da escrita sobre a fala pela sua permanência no tempo. É preciso dizer que o conto traz essa reflexão problematizando-a, fazendo surgir seu caráter de justificativa de uma suposta superioridade europeia. Mais que nos jogos discursivos que os pós-modernos valorizam, a palavra escrita é trazida como o contrato entre o colonizador e o autóctone que faz com que o primeiro se aproprie das terras do segundo. Sendo um contrato legal, pressupõe uma estrutura jurídica, que tem lastro na organização do Estado e na força material da organização da metrópole, inclusive na sua maior capacidade de dirigir e ordenar a violência.

Interessa-nos sobretudo esse texto pela criação de uma consciência da personagem-narradora que sabe que suas palavras são escritas. Ao contrário dos contos de *Filhos da Pátria*, em que se pode perceber a construção de um cenário que transforme o escrito em emulação do oral quando o conto “Tio, mi dá só cem” transcorre como uma abordagem de assalto cotidiana do narrador-personagem ou quando a fala da narradora-personagem do conto “O feto” parece ser instigada por um entrevistador, em “O Canivete agora é branco” a escrita é assumida plenamente pelo narrador-personagem que sabe que suas palavras são lidas e que divide a narrativa com outras vozes, principalmente a voz de um narrador em terceira pessoa. Isso libera o conto para funcionar tanto quanto uma parte da leitura integral quanto uma peça autônoma. Parte da leitura integral porque os narradores diferentes, como já vimos, integram o mecanismo de leitura que faz com que se busque o sentido no próximo conto e na leitura total do livro. Peça autônoma porque a voz intrusa não está presente para forçar a ligação com algo que escapa ao narrador. Pelo contrário, ao transformar esse impulso de intromissão em parte constituinte da narrativa, o autor está muito mais implícito do que nos contos anteriores.

Ao assumir a escrita, abre-se possibilidade para resoluções técnicas bastante diferentes. Naquele livro havia o desafio de abrir espaço para a voz do interlocutor sem

⁸³ Melo, J. 2006, p. 123.

entregar a palavra diretamente a ele. Em “O feto” isso foi resolvido por meio de repetições, que são recursos mais típicos da oralidade, mas passou-se perigosamente perto do artificial para a fala e do excesso de repetição para o escrito, especialmente nesse trecho: “pergunta, que pergunta, eu não respondo a perguntas nenhuma, não explico nada, está em directo, o que é isso, o que estamos a dizer aqui está a ser ouvido na rádio, a minha voz está a ser ouvida na rádio” (MELO, 2001, p. 147-148). A narradora, porque o leitor precisa saber o que lhe foi dito, repete o que é perguntado. Mais uma vez, como já ocorrera em “Ngola Kiluanje”, é uma necessidade da narrativa que não encontra expressão numa necessidade da narradora – ela poderia muito bem ter respondido sem repetir as perguntas. Entretanto, fazer soar a voz que até agora mantinha-se em *off*, por meio de sinais ou pontuação significaria sacrificar todo o conto, até sua razão de ser; João Melo teve que escolher entre uma falha menor e arruinar todo o produto, e fez a melhor escolha naquele momento.

Esse não é um desafio posto agora. Se o narrador anônimo precisa ceder a voz, isso é simplesmente indicado com um itálico: “o Canivete parecia bruxo, naquele tempo ele dizia, *Angola tem de mudar!*,” (MELO, 2006, p. 125, itálicos do autor), “o senhor Antero começou a disparatar contra todos os alvos e em todas as direcções, [...] *Grande terrorista!, grande terrorista!*, esta a única expressão publicável” (MELO, 2006, p. 130, itálicos do autor). Perde-se um tanto do discurso indireto livre, pois cada voz está marcada, bem como o momento em que elas são tomadas, cedidas ou retomadas. Não se perde completamente, entretanto: escolhemos o trecho com o vocábulo *publicável*, para mostrar que é impossível afirmar com certeza se é o próprio narrador-personagem ou o narrador-“autor” que retomam a voz aqui. Este apresenta maior consciência de que se trata de uma peça ficcional, mas aquele, especialmente no início do conto quando seus pensamentos estão mais desordenados, também sabe que se trata de texto escrito.

Assumido claramente o caráter escrito do texto, esses itálicos também se aproximam de procedimentos da fala antes vedados à imitação. Frequentemente quando um falante que narra algo, um caso que se lhe passou, uma historieta, uma anedota, quer demonstrar que as frases que profere não são suas, ele pode imitar a pessoa que lhe dirigiu a palavra, pode mudar o tom ou a altura de sua voz, tomar emprestado alguns trejeitos do indivíduo ou do grupo a que se refere. Num texto em que a voz do narrador-personagem é única e o apelo à materialidade do escrito (o formato das letras impressas, suas cores, fontes, estilos, tamanhos) é proibido, emular isso é muito difícil, fica restrito a alterações no vocabulário e na sintaxe. O texto escrito que se assume como tal fica livre para fazer isso usando todos os recursos típicos

do escrito, inclusive os exclusivos ao impresso.⁸⁴

O uso do itálico não é a única estratégia de ceção de voz utilizada. Ela pode vir sem aviso prévio, e a única coisa que distingue seu dono é o tipo de conhecimento a respeito do que está sendo dito, como numa passagem entre as páginas 130 e 131 (MELO, 2006) em que a história de Angola é contada desde o 25 de Abril, quando o governo português e os três movimentos de libertação assinam um tratado de paz, até a assinatura no dia 4 de abril de 2001, quando as tropas da UNITA e o governo do MPLA assinam um memorando de entendimento, passando rapidamente pela declaração de Independência, pelas lutas contra forças internas e externas, pela adoção do socialismo e seu abandono. O trecho termina com a seguinte afirmação: “a verdade mesmo é que eu desconhecia todos esses factos acima relatados, o único responsável pelo referido relato é o autor, eu limitei-me então a viver na carne as incríveis mudanças sofridas por Angola nas últimas décadas” (MELO, 2006, p. 131). Se até então podia-se desconfiar de quem assumia o texto escrito, esse trecho deixa claro e ilumina os anteriores em perspectiva. A personagem assume que é uma personagem, e que há um autor que a escreve (embora nós possamos duvidar que se trata mesmo do autor: “essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o NARRADOR como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais” (LEITE, 2000, p. 12)). Por outro lado, é explicitamente um ataque a ideia dos restos textualizados do passado. Viver na carne indica uma proeminência da experiência física sobre a aquisição de informação.

A partir desse ponto, a personagem-narradora sente-se confiante o suficiente para chamar o narrador-“autor” e exigir que ele divida seu conhecimento quando preciso: “o que é que lhe fizeram para ele estar assim tão transformado, eu não sei, mas o autor, uma vez mais, tem a obrigação de saber, como é, meu, conta lá nos leitores o que aconteceu com o Canivete, bem, nada de extraordinário, meia página basta para contá-lo” (MELO, 2006, p. 132-133). Há uma gradação da separação das vozes dos dois narradores ao longo do conto. No início, elas estão unidas, é difícil separar uma da outra na confusão das emoções que se expressam e nos seus distintos interesses, mas conforme o conto progride elas vão ficando mais especializadas. No meio do conto, a voz do narrador-“autor” se intromete, mas isso só é anunciado após sua fala, e na parte final, a anunciação se dá antes da fala do narrador. Nota-se uma espécie de

⁸⁴ Aproveitamos a passagem para indicar uma obra que se utiliza dessas possibilidades que o texto falado oferece, o trabalho dos Racionais MC's, especialmente a música “Jesus chorou”, do álbum *Nada como um dia após o outro* (2002). Explorando a incrível capacidade de declamação de um de seus MCs, o conjunto torna possível combinar mudanças no tom, na altura da voz, na prosódia, no vocabulário, para criar uma gama de personagens e dar tratamento estético ao material social que compõe a nossa fala: as fofocas, os conselhos... Ouvir a música não só ilustrará melhor nosso ponto sobre as possibilidades do texto falado, como também será uma pausa bem-vinda na leitura de um texto acadêmico enfadonho.

especialização progressiva, em que as funções de cada narrador ficam mais definidas do início para o fim do conto.

É uma interessante contradição: quanto mais a forma incorpora as divisões de trabalho contemporâneas, mais isso contribui para a harmonia do conjunto como um todo, e portanto favorece a leitura do livro como uma totalidade. Anteriormente, as funções de indicar os espaços, os deslocamentos no tempo, a construção da subjetividade, a criação do drama, a relação com a história, indicar a fala de terceiros, cabiam todas ao narrador-personagem. Nem sempre João Melo conseguiu fazer todas essas funções serem desempenhadas pelo mesmo narrador sem prejuízo estético, como vimos, e nessas ocasiões, geralmente o autor implícito se explicitava. É preciso aliviar esse narrador, retirar algumas responsabilidades diretamente de sua alçada, ou, como diz o jargão corrente, delegar. Assim, podemos falar em terceirização de algumas funções do narrador-personagem para o narrador-“autor”.

Da mesma maneira que a uma primeira vista o capitalismo esteja ficando mais desorganizado, esse conto pode parecer desorganizado, afinal, há uma certa quebra em permitir que um outro narrador se insira no meio de um monólogo, é certamente um atentado contra o pacto ficcional. Poucas obras estão dispostas a nos lembrar constantemente de que elas são obras. Mas essa aparente desorganização permite que o narrador-“autor” desempenhe com mais desenvoltura funções que antes o narrador-personagem sozinho não era capaz de desempenhar ao máximo. O conto está mais organizado no sentido de permitir que elementos da história de Angola ou da estória de outros personagens que sejam elementos importantes de sua construção sejam expressos sem que isso signifique riscos contra sua verossimilhança (como seria uma personagem dizendo algo que ela não deveria conhecer). Traindo o pacto ficcional abertamente, ele mantém-se fiel a ele, porque se mantém nos mínimos detalhes que ajudam a formá-lo.

Inserir um segundo narrador com liberdade para fazer o que um narrador só não pode altera radicalmente a composição dos dois narradores. De fato, não houvesse as ligações com o conjunto do livro ou com a obra de João Melo, já seria justificativa suficiente para destacar sua análise o processo de construção de narradores em primeira-pessoa mais confiáveis que quaisquer outros até agora. Durante este livro, narrador-“narrador” e narrador-“autor” dançam, trocando posições e fazendo afirmações de maneira que torna muito difícil saber quem diz o que, se o narrado é válido, quais são suas intenções. Mesmo narradores como os de “Tio, mi dá só cem” e “O feto”, embora não tenham motivo para esconder suas posições de classe (provavelmente, nem têm a consciência de que sua condição é uma condição também de classe), foram construídos de maneira a adquirir uma astúcia que advém da necessidade de

sobrevivência nas ruas, e portanto mentiras contadas ao leitor fazem parte da criação da verossimilhança daqueles contos.

Aqui, como o texto assume que ele não é a enunciação, mas um conto escrito, a relação do leitor com os narradores é completamente diferente. Lembra-nos o que Wayne C. Booth (1991, p. 3-6) nos fala sobre o narrador bíblico e o narrador homérico. São narradores que não dão informação sobre si, mas dão toda sobre os personagens e a narrativa, e tão completa de maneira que nós não temos sobre pessoas reais. Jó é honesto e temente a Deus, Odisseu é o mais sábio dos homens, nos informam esses narradores, e aceitamos, porque isso faz parte do sentido da narrativa. É o mesmo movimento, mas em instâncias diferentes. Esses narradores, que Booth classifica como autoridade artificial, geralmente nos informam os caracteres dos personagens, em especial os interiores. O narrador de João Melo nos conta não os caracteres, mas uma vez os eventos da história de Angola, e outra os eventos-chave na história particular da vida de Canivete. Pode-se concluir os caracteres da personagem pelos eventos que o narrador escolhe, mas não é algo que ele imponha aos leitores.

Assim, constrói-se uma confiabilidade do narrador, até então inédita nesses contos de narrador-personagem. Aliás, mesmo os narradores de terceira pessoa, como o de Ngola Kiluanje, por exemplo, dão ao leitor motivos para desconfiar. Neste, ao contrário, somos obrigados a acreditar para que a narrativa tenha seu sentido inteiramente preenchido. Esse efeito é conseguido basicamente por meio da criação de uma analogia entre as duas vezes que o narrador-“autor” se manifesta claramente. Na primeira vez são narrados fatos da História de Angola, sem muitos julgamentos ou análises, exceção feita ao trecho “em 1990 o MPLA abdicou do regime de partido único, abandonou o socialismo esquemático e instaurou o capitalismo selvagem” (MELO, 2006, p. 131). Isso se liga a diversas passagens tanto quanto em O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida quanto a outros livros, como um passagem de “O elevador”, em *Filhos da Pátria*: “a partir dos anos 90, na nossa terra bem amada, quando o socialismo esquemático foi implacavelmente substituído pelo capitalismo mafioso” (MELO, 2001, p. 22). Voltaremos mais a frente a esse ponto. Por ora queremos mostrar que o julgamento de valor não é entre um e outro, mas acima de um e de outro: nenhum dos dois é uma opção válida. Fora desse trecho, há ainda menos uso de adjetivação, e se há algum juízo de valor, temos que depreendê-lo da escolha dos fatos apontados.

A criação da analogia dá-se pela enumeração dos fatos da vida do Canivete algumas páginas à frente. Como na enumeração dos fatos históricos, se há adjetivos não são para determinar um juízo de valor sobre eles, na sua relação entre si, mas para criar um juízo que

só pode ser compreendido dentro do conjunto do conto como um todo. Entretanto, para que o final se encaminhe e o efeito criado seja o desejado, a seleção de fatos particulares é muito mais incisiva que a seleção de fatos históricos:

regressou a Angola já nos anos 80 com o título de comandante, embora nunca tenha dado um tiro na guerrilha, [...] no início dos anos 90 deu uma entrevista em que jurou nunca ter sido marxista-leninista, foi governador provincial durante alguns anos, mas foi exonerado por suspeitas de vender combustível aos rebeldes [...] ⁸⁵

O narrador não nos dá indicações sobre a interioridade de Canivete, sobre a subjetividade da personagem, mas pelo encadeamento dessas ações nós podemos dizer por nós mesmos. Se na primeira enumeração estão fatos que realmente aconteceram, por analogia o leitor é levado a crer que da mesma maneira esses fatos ficcionais, tão próximos a qualquer biografia de pessoa importante, realmente passaram-se tal qual o narrador enumerou-os. E dessa forma está encaminhado o conto para que o final só possa ser um:

volto a gritar, *Canivete!, Canivete!*, o gajo dá uma ordem qualquer, que eu não vejo, só assusto quando dois seguranças privados, um polícia e o motorista do branco parecido com o Canivete me pegam e me começam a dar um monte de bicos, chapadas e porretadas, impedindo-me de abraçá-lo como no tempo em que ele era preto como eu [...] ⁸⁶

Está construída a confiabilidade do narrador de terceira pessoa, combinando história e ficção, e o conto encaminhado de forma que a ação não contradiga a expectativa criada pela história oculta de Canivete. Ao mesmo tempo, há menos motivos para se desconfiar do narrador em primeira pessoa. Ele perde em “malandragem” para outros narradores, como dissemos acima, mas isto está ligado primeiro ao efeito desejado, para ligar o início e o desfecho da narrativa: “É verdade, sim senhor, eu já tinha jurado nunca mais vou dizer asneiras, disparates, palavrões” (MELO, 2006, p. 123) versus “abri bem a minha boca há tanto tempo calada e disse assim preto no branco, carregando bem todas as sílabas, *Porra!, Caralho!, Foda-se! Vai pra puta que te pariu seu branco de merda!*” (MELO, 2006, p. 134, grifos do autor). Tanto mais forte estarão ligadas a promessa e sua quebra quanto menos o narrador-personagem der motivos para desconfiança no decorrer da narrativa. Ao contrário de outros contos, entretanto, a necessidade da narrativa – isto é, um narrador confiável o suficiente para que o final se encaminhe de acordo com o efeito desejado – está plenamente justificada no narrado.

Então, a perda de astúcia da personagem em relação a outras também está ligada à sua composição. Ao contrário dos narradores de “O feto” e “Tio, mi dá só cem”, que experienciaram a guerra ainda durante suas infâncias, e portanto ela fez parte de sua

⁸⁵ Melo, J. 2006, p. 133.

⁸⁶ Melo, J. 2006, p. 134, grifos do autor.

formação, o narrador de “O Canivete agora é branco” só teve essa experiência depois de adulto. Ele não pôde desenvolver o conhecimento necessário para sua sobrevivência nestes tempos. As indicações de espaço do presente da narrativa são menores, pois ele se move menos, espera receber comida do restaurante, e nesse sentido espera que o Canivete lhe tire da situação de miséria em que se encontra. É ingênuo por esperar isso justamente do antigo amigo, e está completamente desarmado, porque não tem realmente outra opção a não ser que alguém o ajude. Combina-se a isso uma certa ingenuidade, uma simplicidade que lhe é característica, como indicam os diálogos com o Canivete que rememora. Formam uma espécie de par, essa personagem e o narrador-personagem. A Canivete, sobram astúcia e ambição, necessários para se dar bem tanto no mundo colonial quanto após a independência; ao narrador faltam tanto um quanto outro: por preferir andar na caçamba tomando vento a encarar o chulé do senhor Antero, por exemplo, deixa de perceber o recorte de raça a que tanto ele quanto o Canivete estão submetidos. Assim, os palavrões gritados ao final são a manifestação de quem não tem outras armas para organizar sua indignação.

O Canivete também é uma ligação com o conjunto da obra de João Melo. Como já dissemos ao analisar os contos de *Filhos da Pátria*, o nome do pai do narrador-personagem de “Tio, mi dá só cem” é António Canivete João. Da mesma maneira que é impossível afirmar que a jovem prostituta nesse conto é a mesma que narra “O feto”, é impossível afirmar que o Canivete de “O Canivete agora é branco” seja a mesma personagem citada em “Tio, mi dá só cem”. Entretanto, seria leviano tratar como apenas coincidências ou simples auto-referência. João Melo força a aproximação entre as personagens, ao mesmo tempo que constrói um sentimento de desconfiança que acontece por cima dos narradores: como vimos, o conto necessita de narradores confiáveis para que o efeito literário atingido seja o desejado. Porém, ao ligar-se com o conjunto da obra de João Melo, o conto cria um novo tipo de desconfiança que não depende mais desses narradores. Ela é criada diretamente através do autor implícito, das escolhas dos nomes dos personagens, e por isso é seguro afastar o narrador-“autor” do autor propriamente dito. Embora ele possa ter sido escrito com elementos auto-biográficos, ele está muito longe de ser o próprio autor.

A proximidade entre os contos não é criada somente através do nome das personagens. A técnica literária usada também os aproxima, mas essa parece ser a escolha de João Melo para tratar dos mais atingidos pela guerra – os deslocados, os refugiados, os perdidos. Há, contudo, algo na situação narrada que aproxima as duas personagens: “apareceu um primo meu como irmão, me disse o tio António foi na UNITA, [...] porra, tio, como é que o meu pai foi na UNITA” (MELO, 2001, p. 38) em “Tio, mi dá só cem” e “foi exonerado por suspeitas

de vender combustível aos rebeldes” (MELO, 2006, p. 133) em “O Canivete agora é branco”. O que os conecta é a relação com a organização opositora do MPLA, sentida como traição em ambos os contos. Porém, como nas relações entre a personagem prostituta e a narradora prostituta, é uma indicação de proximidade e ao mesmo tempo de afastamento, porque as linhas temporais de um conto e de outro não batem em todos os aspectos. O narrador de “Tio, mi dá só cem” parece receber essa informação apenas alguns meses após chegar a Luanda, enquanto o narrador-“autor” nos informa que isso aconteceu quando o Canivete já era uma figura de certo destaque em Angola. Existe a possibilidade de ter acontecido temporalmente próximo – a única indicação é “nos anos 90”, mas o pai naquele conto parecia ser um lavrador, e não um figurão da política angolana. Ao mesmo tempo, a obra de João Melo está repleta de homens de vida dupla, com uma família oficial e diversas paralelas espalhadas pelo país. É insuficiente para afirmar com certeza que é a mesma personagem nos dois contos, mas é igualmente insuficiente para sustentar que não se trata da mesma personagem.

Argumentamos acima que a falta de final propriamente dito, os narradores que se mantêm entre um conto e outro, as referências, etc. fazem parte da organização do livro, que procura fazer o sentido da leitura de um conto ser buscado na leitura do próximo, e assim do livro como um todo. O que parece haver aqui é um impulso em direção a uma totalidade maior que a do livro. Ao repetir expressões de um livro para o outro, ao trazer personagens de outros contos, ao recuperar uma linguagem que lembra a linguagem de seus versos, João Melo faz com que a leitura de cada um de seus livros esteja inserida na leitura de toda a sua obra. Isso é feito, entretanto, pela via da desconfiança. Cabe ao leitor o trabalho braçal de reencontrar passagens já lidas e contrastar com as novas, reler, e o trabalho mental de lembrar de páginas perdidas, buscar semelhanças entre as personagens para confirmar suas suspeitas, perceber as diferenças para superar pistas falsas, etc. O processo de captar uma totalidade não é simples, como nos lembra Eagleton:

A ideia de que a totalidade só existe na imaginação não passa de uma doutrina extraordinariamente idealista para um credo que se pretende materialista.

Captar a forma de uma totalidade exige um raciocínio rigoroso e cansativo, o que vem a ser uma das razões de por que aqueles que não têm necessidade de fazê-lo venham a se maravilhar com a ambiguidade e a indeterminação.⁸⁷

O que ocorre na obra de João Melo para ser a construção de uma metáfora estrutural sobre a busca de uma totalidade, que se realiza no momento da escrita e também no momento da leitura.

⁸⁷ Eagleton, T. 1998, p. 20-21.

4.2.3 Uma chave de ouro que aponta para o devir

O conto que encerra o livro é “Angola é toda terra onde eu planto a minha lavra”. Os modos de narrar escolhidos e que predominam na construção do texto são o fluxo de consciência e o monólogo interior, técnicas com que João Melo vem experimentando ao longo de sua prosa, como vimos em textos como “Tio, mi dá só cem” e “O Feto”, de *Filhos da Pátria* (2001), ou em “O Canivete agora é branco”, do livro que agora analisamos. Entretanto, o texto em questão nos parece a experiência mais bem acabada, dentro da obra desse autor, das potencialidades que essas técnicas narrativas permitem.

No universo das literaturas de língua portuguesa, o uso do monólogo interior e do fluxo de consciência renderam bons frutos, alguns conhecidos do grande público, outros nem tanto. A técnica permite ao leitor escrutar o que vai no íntimo da personagem-narradora, e geralmente resulta em adesão ao seu ponto de vista, causando efeitos como aproximação do leitor a pessoas, classes, gêneros que de outra maneira não seria possível, ou cair nas manipulações de um narrador em quem não se deveria confiar, etc.

Dentre as experiências estéticas mais radicais, para guia de comparação, podemos citar a novela *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar⁸⁸, e o conto *Muribeca*, de Marcelino Freire⁸⁹. Na primeira, o resultado do uso de fluxos de consciência em frases longuíssimas (os capítulos dessa novela são compostos de uma única frase, que se estende por páginas e páginas, como acontece no conto em análise) é diluir a fronteira entre o narrativo e o lírico. A perspectiva adotada permite a exposição das fraturas internas da família patriarcal que ainda se pauta tanto por modos de produção familiar quanto valores arcaicos, por um lado, enquanto por outro, de maneira irônica esconde-mostrando a introjeção dos valores patriarcais pelo narrador personagem. No segundo, a operação realizada é a adesão gradual aos valores da personagem narradora dada pela proximidade ao ponto de vista dela, de maneira tal que ao final do conto é racionalmente impossível não concordar com o fechamento do aterro sanitário e emocionalmente impossível concordar. A construção se dá justamente sobre as contradições do processo de modernização tardia e conservadora nacional, especialmente daquelas que se apresentam como mais insolúveis.

Nesse sentido, os contos já citados de João Melo se aproximam dessas duas maneiras de narrar: o lugar social – fora do centro, criado pelas contradições dos processos angolanos – da personagem narradora engendra formas de pensamento que não se enquadram dentro das formas canônicas de racionalidade, tornadas hegemônicas com o Iluminismo. Isso se

⁸⁸ Nassar, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1975.

⁸⁹ Freire, M. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

manifesta num rompante que é fala e é pensamento, e se traduz literariamente numa escrita que avança sobre as fronteiras entre a narrativa e a lírica, mas que ao invés de buscar um certo encantamento do leitor, produz desconforto. Como diz Abdala Jr.:

Os grupos socialmente marginalizados podem construir modelos de práxis convenientes para enfrentar a adversidade social. Na literatura, a apropriação desses modos de articulação pode propiciar uma escrita inovadora, bem elaborada do ponto de vista artístico e com identificação com linhas estruturais da cultura marginalizada.⁹⁰

Todas essas características podem ser apontadas em “Angola é toda a terra onde eu planto a minha lavra”; ainda assim, há no texto um processo embrionário de algo qualitativamente diferente dos textos citados.

Observemos os espaços que surgem no fluxo narrativo: a personagem narradora é expulsa de sua buala sem nome pela guerra civil, passa um tempo na selva, até ser levada para o campo de refugiados também sem nome, nos arredores da capital: “depois me trouxeram até aqui neste campo onde estou até agora, em Luanda, bem, não é mesmo em Luanda, mas é perto, se eu quiser posso ir em Luanda, só não vou porque dizem que lá tem muita confusão, aqui estou bem, não saio mais daqui” (MELO, 2006, p. 176).

No plano da escrita, por meio de gradações, da menor unidade espacial de organização social para a maior, todo o espaço angolano é incluído; no plano da ação narrada o contato com outros refugiados faz com que o narrador conheça, ao menos “de ouvido”, essas outras maneiras de organização: “fizemos amizade rapidamente, elas começaram a me falar de bualas que eu não conhecia, algumas tinham outros nomes, não eram mais bualas, mas sim vilas, cidades, províncias, eu não sabia nada disso” (MELO, 2006, p. 176).

Por um procedimento de repetição, que remete, inclusive, ao trabalho poético, a mesma gradação do espaço é usada para descrever o processo de eclosão da guerra civil. Os significantes são mantidos, muda-se levemente o significado. Se em algumas linhas acima estão definidos os espaços que formam Angola, política, cultural, ideológica e socialmente, agora esse espaço é rompido num turbilhão que tem força para desfazer tanto as ligações tênues e sutis quanto as fortes e consolidadas – o espaço físico da buala pode ser menos fixo que o da cidade grande, bem como as diferentes culturas que se encontram na cidade podem ser mais dilúveis e mutáveis do que as culturas tradicionais isoladas no campo. Tal rompimento causa uma dessignificação do espaço, o que por sua vez exigirá uma ressignificação por parte dos sobreviventes agora deslocados: “agora já sei, afinal a guerra estava em todo o lado, bualas, vilas, cidades, províncias, nenhum canto que escapava, estas

⁹⁰ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX*. 2. ed.. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2007, p. 86.

peessoas vieram desses lados todos” (MELO, p. 176).

Há, fique claro, que sempre se desconfiar do narrador: se algo ficou claro nesse livro, é que os narradores de João Melo estão sempre prontos a pregar peças nos leitores. Entretanto, o caso é um tanto diverso aqui. O narrador não participa ativamente do jogo de esconder e revelar, como os narradores alternados dos primeiros contos do livro. O perigo reside na proximidade do ponto de vista resultar em adesão incondicional ao projeto apresentado, que, se tomado acriticamente, pode ser visto como radicalmente diferente do projeto que Abdala Jr. apresenta como projeto da vanguarda ideológica e artística:

Nos países africanos de língua portuguesa, a intelectualidade rompeu de forma mais radical com a classe dominante colonial e procura promover uma consciência crítica nacional, democrática e popular. Os escritores mais significativos dessa vanguarda ideológica procuram uma afinação para serem igualmente uma vanguarda artística, e promoverem a modernização desses países.⁹¹

O trecho todo nos será útil, mas comecemos pelo seu final: a modernização. Como vimos no capítulo 3, Harvey demonstra que mesmo os países alinhados ao bloco soviético encontraram no consenso entre fordismo e keynesianismo – um processo massivo e padronizante de industrialização, cuja execução se dá pelo controle centralizado dos investimentos pelo governo – uma maneira de se modernizar rapidamente, e o adotaram – também – de maneira praticamente acrítica. Assim, no conto, João Melo constrói uma personagem narradora advinda das classes rurais, resistente aos processos de modernização, com algo daquele isolamento que fez Marx desconsiderar o potencial revolucionário do campesinato, e que permitiu que os setores menos delirantes e raivosos do capitalismo brasileiro apoiassem o sempre derrotado projeto de reforma agrária, imaginando que a população de pequenos proprietários rurais formaria uma base eleitoral conservadora. Uma leitura mais superficial poderia concluir que a atomização do espaço social em pequenos campos independentes que não se comunicam é o projeto aqui: voltaríamos ao problema de reconhecer a voz do outro ao mesmo tempo em que se lhe retira a possibilidade de ação para além de si mesmo e de seu pequeno gueto.

Ao contrário, essa personagem narradora só pode ser entendida como uma crítica de um processo que falhou em integrar a modernização técnica àquele primeiro ponto de que fala a citação de Abdala Jr. Ora, que processo é esse que falha em promover a criação de uma sociedade realmente democrática? A literatura de João Melo é construída justamente sobre essa falha, e um dos fatores que faz o conto em questão uma das obras mais maduras desse autor é a capacidade de começar a articular um novo projeto de Angola, ainda incipiente,

⁹¹ Abdala Jr., Benjamin. *Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX*. 2. ed.. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2007, p. 152

claro, que não é apenas a recusa estéril do processo atual, mas o início de sua superação dialética. Já vimos no início do capítulo 4 que essa obra é uma tentativa de superação do pós-modernismo que se constrói por dentro do conjunto das práticas pós-modernas. Pois bem, parece que o autor achou a posição onde melhor combate, isto é, partindo de dentro daquilo que critica: há a possibilidade desse projeto subverter sua posição como quadro do MPLA. Nos contos anteriores, e até nos livros anteriores, há críticas, geralmente feitas pelos narradores, algumas por personagens, à atuação do partido, a alguns desmandos, a corrupção, mas nem sempre essas críticas apontam para os fatores que geram os problemas, ou para a superação desses problemas.

Para a expressão das vozes abafadas, é preciso pensar aquele espaço até então provisório, o campo de refugiados, como espaço que já está integrado à dinâmica social angolana. Mais, é um espaço que se desenvolve, e cresce, apesar da guerra e apesar do planejamento centralizado. Cresce por si só, mesmo praticamente abandonado à própria sorte: é visitado por oficiais somente duas vezes, uma para servir de incentivo a doações internacionais, outra três anos após final da guerra. É o espaço de congregação dos advindos dos espaços desmanchados pela guerra, e pode ser um lugar de resistência e reconstrução, onde os anseios legítimos da população encontram um chão para florescer – mesmo o impulso conservador, os aspectos de empreendedorismo da personagem narradora, nascem do direito inalienável às mínimas condições que garantam uma vida digna:

este campo vai acabar, eu olhei na minha mulher, nos meus filhos, pensei na mandioca, na batata-doce, no tomate, na alface, na cebola que eu plantei, nos cabritos e nas galinhas criados pela minha mulher, no mercado perto da estrada, nos taxistas, nas fazendas que começam a aparecer, nos camionistas que têm passado por aqui nos últimos dias, na vida que, quase que por si só, está a nascer neste lugar⁹²

Esse potencial de nascer a partir das vontades e necessidades de seus habitantes deve ser levado em conta para o projeto de Angola que nasce. É irônico que não saibamos se o funcionário do governo entendeu ou não o que o narrador diz, mas o efeito gerado é que, tendo ou não o poder central ouvido, essa Angola se construirá. Deixemos que a vida pulsante que brota mesmo no campo de deslocados e se constrói paralelamente à Angola oficial seja a imagem de uma sociedade realmente livre e democrática.

E é assim que o conto e o livro se encerram, numa frase que se assemelha ao procedimento poético da chave de ouro, como se todo o conto e todo o livro convergissem para esse desfecho: “olhei outra vez no funcionário do governo, falei devagar, não sei se ele entendeu, eu fico aqui mesmo pelo menos agora, amanhã posso ir num outro lugar qualquer

⁹² Melo, J. 2006, p. 182.

onde o futuro me levar, Angola é toda a terra onde eu planto a minha lavra.” (MELO, p. 182)

Vejamos o que diz Poe:

[...] having deliberately conceived a certain *single effect* to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such time as may best serve him in establishing this preconceived effect. If his very first sentence tend not to the outbringing of this effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. [...] The idea of the tale, its thesis, has been presented unblemished, because undisturbed – an end absolutely demanded, yet, in the novel, altogether unattainable.⁹³

Dessa maneira, após toda uma obra que parece se basear formalmente na transgressão dos valores caros a Poe e a Cortázar, o conto volta a eles. Entretanto, essa volta não é simples restauração, mas o momento em que o efeito pretendido volta transformado depois do embate com transgressão que se torna necessária assim que esse modo de contar deixa de ser descrição e se torna prescrição. Da mesma maneira, na imbricação forma-conteúdo, há a possibilidade de um projeto para Angola que se construirá na superação tanto da atomização das partes que nunca se totalizam quanto da totalização vulgar que não consegue se ver como provisória.

Por fim, retomemos o fluxo de consciência. Quando visto junto a essas resoluções formais, há mais que a exposição das contradições do processo de modernização angolano, o que por si só já é um grande valor. Fazendo o fluxo seguir a eclosão e a deflagração da guerra civil, passar pela criação de formas sociais para responder às necessidades criadas pelo novo momento, e desaguar no devir, o efeito criado não é somente de um fluxo de consciência individual, mas o fluxo dinâmico da História, que não pode ser contido ou silenciado.

⁹³ Poe, Edgar Allan. The Short Story. In The Portable Edgar Allan Poe. New York: Penguin Books, 1977, p. 566.

5 Considerações Finais

Pelas suas características, é sempre complexo realizar um trabalho acadêmico. Ele é a parte solitária de um processo de construção do conhecimento que é social, e portanto coletiva. Por mais que as citações e as referências indiquem parte do processo coletivo, ela é sempre negligenciada na forma, pois não permite dar vazão às experiências, ao que não foi escrito no papel, ao que aprendemos nos corredores... Da mesma maneira, a dissertação é um produto que extingue o seu próprio tempo de produção. Feita para ser lida em um espaço de tempo curto, ela esconde o longo espaço de tempo – neste caso, dois anos e meio – que foi ocupado em sua escrita.

Por isso, é sempre difícil encaminhar um trabalho para o seu fechamento. Ele está inserido dentro de um processo em direção a um certo amadurecimento cheio de avanços e retrocessos, e dificilmente todas as páginas foram escritas dentro da mesma posição nesse processo. A sua unidade aparente, fechada entre a primeira e a última página, pode esconder uma certa instabilidade interna, formada por partes que não se concatenam tão bem quanto o previsto. *Será que o que dissemos naqueles dias é o mesmo que dizemos agora? Será que a revisão deixou passar algo?* No fim, ele nos quase é alheio, uma outra totalidade que se nos escapa.

Isso não quer dizer, todavia, que devemos abandonar a tentativa de todo e qualquer encaminhamento em direção ao desfecho. Nestes tempos em que as tentativas de captar totalidades são tão mal vistas, e o impulso totalizante é confundido – propositalmente ou inadvertidamente – com totalitarismo da visão, torna-se necessário o exercício de captar uma totalidade, e nada melhor do que algo que nos é próximo, algo que foi por nós produzido para que o possamos fazer com certa familiaridade.

Já que falamos em totalidade, é lícito dizer que procuramos os meios para que o livro *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* fosse lido como uma. Isso não faz parte apenas de nossa vontade de apresentá-lo como tal, acreditamos realmente que há elementos entre os contos e no conjunto do livro que favorecem essa leitura. Por exemplo, João Melo é experimentado no verso e na prosa, e sabe o valor de escolher o local exato para se posicionar um texto. Não à toa o conto homônimo ao livro está posicionado próximo ao meio dele.

Ironicamente, até o momento não é neste trabalho que se encontra a tentativa mais radical de uma leitura da totalidade de João Melo. Michelly Pereira parte de um ponto singelo, a representação de Eros no autor, mas ambiciosamente escolhe comparar os poemas e os

versos do escritor. Embora diga com todas as letras que não pretende fazer uma análise totalizante da obra de João Melo, seu trabalho acaba apontando um caminho para isso, ao concluir sugerindo uma leitura conjunta de seu verso e sua prosa:

os poemas e contos de João Melo, mesmo com Eros vestindo diferentes roupagens, realizam um diálogo perfeito, porque em um gênero temos a reivindicação por sentimentos que tornam os homens mais humanos e em outro, a crítica do esvaziamento das relações amorosas, característico, talvez, do mundo em que vivemos.⁹⁴

O que fizemos, antes mesmo de ter contato com o texto de Pereira, foi dar um passo atrás em relação ao objeto, para procurar um método que possibilite dois passos a frente em relação à percepção da totalidade. É certo que o erotismo é uma característica presente na literatura desse autor, como é também esse esvaziamento das relações que Pereira aponta. Então buscamos nos debruçar sobre as causas do esvaziamento, e como essas causas ajudam a determinar a obra de João Melo. E nos pareceu que o livro de 2006 permitiria os melhores resultados se observado sob esse ponto de vista.

Essa afirmação demonstra um certo despreparo ainda de nossa parte quando da escolha do objeto. Se um método se aplica melhor a um objeto do que a outro, ele ainda necessita de aperfeiçoamento. Nesse sentido, foi necessário desenvolver uma leitura que se construísse conforme o objeto, e não que viesse pronta e apenas tentasse adaptar-se a ele. Nisso, *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* oferece o desafio necessário: porque não se encaixava aos preconceitos deste pesquisador. A necessidade teve que ser transformada em vantagem, foi preciso partir de menos hipóteses pré-formadas e trabalhar com as que surgiam da leitura.

A escolha dos contos a serem analisados um pouco mais a fundo ajuda a demonstrar isso. Não à toa os três contos pertencem à metade final do livro: eles preservam uma autonomia maior em relação ao todo do que os contos da primeira metade. Apresentam finais e desenlace propriamente ditos ao contrário dos primeiros. Acreditamos que isso ajuda a confirmar nossa leitura, se não completamente, ao menos demonstra que existe uma tentativa consciente de organização. O livro termina com a frase mais forte do conto que tem as formas mais harmônicas, e isso não é pouco.

É importante notar o quanto essa técnica de monólogo significa para João Melo. Ela parece estar reservada aos refugiados, aos deslocados, aos mais desvalidos pela guerra, e é justamente na boca de um deles que o livro será encerrado, com a expressão fortíssima “Angola é toda terra onde eu planto a minha lavra”. Existe uma construção simbólica muito forte aí. Em última instância, está depositada nos explorados a esperança da construção de

⁹⁴ Pereira, M., 2007a p. 96

uma nova Angola, e o conto, como nenhum outro na obra de João Melo, conjuga muito bem o monólogo e o fluxo de consciência com o espaço na direção dessa construção. O campo de deslocados é o espaço que se desenvolve paralelamente à guerra, de certo modo independente dos outros espaços, especialmente daqueles pelos quais o Pato Donald pode caminhar.

Há realmente uma semente de projeto, que, como tudo que aponta para o futuro, aponta para um incerto, que ainda não se conhece bem, mas não obstante se deseja atingir. Não é de bom tom trazer uma citação inédita às considerações finais, mas recorramos rapidamente à Jauss: “A obra de arte pode também transmitir um conhecimento que não se encaixa no esquema platônico; ela o faz quando antecipa caminhos da experiência futura, imagina modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas” (1994, p. 39). Embora existam outros autores que afirmem algo nessa linha, escolhemos Jauss porque achamos que trazer um dos fundadores da estética da recepção seria menos suspeito e daria mais credibilidade a um pensamento análogo que surge de uma linha política divergente⁹⁵. E “Angola é toda terra onde eu planto a minha lavra” é um dos textos em que isso se manifesta com mais clareza, inclusive, gerando uma contradição com a atuação política de João Melo, que, apesar das críticas na literatura, mantém-se como quadro do MPLA, ou seja, com menos independência dos responsáveis tanto pelo “socialismo esquemático” quanto pela implantação do “capitalismo mafioso”.

Não termos nos aprofundado nessa linha é explicado um pouco pelas escolhas que fizemos. Queríamos evitar uma leitura que viesse pronta, apenas tentando encontrar no texto indícios que a confirmassem e ignorando o que pudesse ser problemático para manter seu suporte. Existem textos que se pretendem conservadores e acabam gestando formas revolucionárias, e vice-versa. Pretendíamos evitar cancelar uma forma porque na superfície seu conteúdo aparentasse uma defesa de valores que nos fossem caros. Nesse sentido, encontrar sem estar procurando ativamente, e fazer surgir do texto para fora dele, dá mais

⁹⁵ O título do livro *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* nos permitiria uma aproximação da estética da recepção como defendida por Jauss em “A história da literatura como provocação à teoria literária”, bem como os limites deste método, ao menos naquele momento. O título insere o livro no horizonte de expectativa de um público leitor acostumado aos produtos da indústria cultural, como a exploração do sexo como imagem publicitária, a leitura “leve” que se espera de um texto visando a sua reprodução e consumo em massa, e até mais especificamente a apropriação de personagens de uma obra por leitores tornados escritores amadores, como é o caso de uma prática conhecida como *fanfic*, por exemplo. Os contos são a ruptura com esse horizonte de expectativa, e isso culmina no conto homônimo ao livro, em que não há Pato Donald, não há Margarida, sequer há uma relação sexual. Os limites ficam por conta do próprio pressuposto do que seria esse público. Em última instância, estamos realizando o mesmo pressuposto do massivamente vendável que a publicidade faz – nosso público imaginado tem idade, gênero, classe e raça bem definida; é homem heterossexual jovem branco com alguma propriedade e dinheiro. Não nos diz muito sobre quem já recebe a obra fora do horizonte de expectativa em que imaginamos que ela esteja circunscrita. Talvez por isso, pareceu-nos ser mais produtivo partir da relação que esta obra estabelece com o mundo da mercadoria, evitando que já o método seja contaminado pela exclusão de partida que esse mesmo mundo realiza.

força ao método e mais legitimidade ao encontrado. E cremos que apontamos uma direção para quem se interessar por estudar a literatura de João Melo em suas relações com a política. Trabalhos como o de Emanuelle dos Santos (2010), Cibeles da Silva (2010), Michelly Pereira (2007a), e mesmo este, trataram em algumas passagens a obra de João Melo dentro da chave do engajamento. Isso demonstra, no mínimo, que há características trazidas por autores engajados que foram absorvidas pelo nosso autor. No entanto, imaginamos que nem todos concordariam com isso, e é possível que futuramente isso seja questionado a partir das contradições que surgem entre apontar para a independência a partir de elementos da própria vida no texto mas participar de uma instância que tem uma enorme capacidade de intervir para minar essa independência, como é o caso de partidos que nasceram na parte esquerda do espectro político.

Claro, muitas vezes, se não sempre, o escrito escapa ao escritor. Como através dele na obra se inscrevem valores que são os da sociedade na qual está inserido, nem sempre as contradições que ele desejava apontar são as que efetivamente se depositam no texto, e nem sempre as que não lhe interessava abordar passam incólumes. Acreditamos, entretanto, que a leitura de contos como “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida” e “O Canivete agora é branco” aproximam-se mais do que João Melo quis apontar do que o contrário. E é interessante poder colocar lado a lado contos mais bem acabados que utilizam técnicas literárias diferentes: a exploração do narrador em primeira pessoa possibilita experiências literárias muito diversas.

O monólogo interior permite uma adesão muito maior ao ponto de vista do narrador do segundo conto, o que é sempre motivo de desconfiança. Ao mesmo tempo, a personagem do conto é tão destituída de qualquer meio de sobrevivência que resta pouco do que desconfiar, e achamos que a adesão ao ponto de vista daqueles que se encontram nas piores situações é sempre bem vinda. Ponto positivo que essa adesão seja construída sem exageros, sem carregar nas cores do que permitiria uma maior simpatia: a personagem não tem uma sabedoria especial, uma altivez; pelo contrário, é ingênua e dependente. E ainda assim, desperta bastante empatia.

Ao contrário, é possível ao leitor guardar certa distância do narrador em primeira pessoa, mas liberto do monólogo e do fluxo de consciência no conto homônimo ao livro, de maneira tal que seu sofrimento chega a ser aprazível. Rimos com ele, mas rimos dele mais efusivamente. E o riso dá certa leveza a um livro de leitura tão árida quanto a deste vem sendo, se respeitada a ordem dos contos. A ausência do Pato Donald e da Margarida faz parte da organização que força a leitura contínua do livro, mas essa leitura tem um quê de

imposição. É como o amargo do remédio necessário. O humor vem como aquela gentileza materna que permite um pouco de açúcar pra disfarçar o amargor, sem que isso estrague as propriedades do remédio. A leitura do livro pode continuar sendo uma leitura integral, e João Melo insere claramente essa lógica da mercadoria que coloniza desde mercados inexplorados até o inconsciente. O conto é uma metonímia dos elementos que estruturam o livro.

Estudar um livro de contos como um todo estruturado teve efeitos interessantes, que pensamos serem bastante indicativos da literatura produzida nos tempos em que vivemos. Iniciamos com uma bibliografia a respeito de teoria do conto, chamamos em nosso auxílio nomes como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Norman Friedman, e até utilizamos algumas palavras de Antonio Candido a respeito do assunto. Porém, conforme percebemos alguma articulação entre os contos, foi preciso trazer outras referências que ajudassem a pensar as relações entre narrativas curtas e narrativas mais longas: o próprio Antonio Candido e Hutcheon, principalmente, embora outros autores também nos auxiliassem nesse ponto, tratando ao mesmo tempo de questões comuns a narrativas em geral, como questões acerca do foco narrativo, dos tipos de narradores, etc. Enfim, percebemos mais um volta dialética na história da narrativa escrita: o conto ganha força conforme o tempo para ler começa a diminuir, e agora que o tempo é ainda mais exíguo, essa forma volta a apontar para uma leitura mais longa, como se nos ajudasse a apontar para que até a falta de tempo deve ter um limite.

Assim *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* acaba por se adequar mais ao nosso gosto estético-político do que *Filhos da Pátria*, embora achemos que a leitura deste seja mais acolhedora que a daquele num primeiro momento. Essa leitura com menos incômodos ocorre muito por uma incisão mais direta de algo que se parece com as posições de João Melo. Dizemos se parece com atitude modalizante mesmo, já que neste momento é impossível definir com certeza que as posições que contaminam a estrutura de “Ngola Kiluanje” são realmente as do autor. A desorganização aparente do livro de 2006 nos dá pistas que o conto poderia ser falsamente desestruturado com algum senso de propósito. De qualquer forma, para não entrar numa discussão estéril sobre intencionalidade, é seguro afirmar que limites históricos e fraquezas de posição mantêm relações com a produção da obra de arte.

Olhando em perspectiva, talvez tenhamos carregado nas tintas na análise das falhas do livro de 2001. Ou, melhor, usamos as tintas certas, mas é provável que tenhamos deixado de ressaltar algumas qualidades de um livro que está longe de ser inteiramente falho, ruim, ou incompleto. Vale a pena frisar: *Filhos da Pátria* é um bom livro, e consideramos “Ngola

Kiluanje”, “Tio, mi dá só cem” e “O feto” bons contos. Todavia, não os incluímos aqui por causa do nosso juízo de valor sobre eles. Pensamos que nos permitiriam analisar melhor os processos de escrita de João Melo, especialmente no tocante ao monólogo e ao fluxo de consciência. Sem analisar a voz que aparece como intrusa nos dois contos em que essas técnicas são usadas, pareceria mais difícil entender como a divisão de narradores é um processo bastante singular do escritor e foi explorado de maneira mais orgânica no livro de 2006.

E, já que falamos em processos em movimento no tempo, vale apontar algo que pode ser explorado em outros trabalhos. Nossa leitura, ao abrir como o conto em que se vomita sobre a capital e fechar com o que aponta para o campo de deslocados como um espaço paralelo de construção, também aponta simbolicamente para uma tendência em desenvolvimento na literatura angolana: a superação de Luanda como metonímia de Angola. Com o fim da guerra, abre-se espaço para que outras áreas sejam pensadas em sua relação com o país, e que Angola seja pensada como uma totalidade mais complexa.

Procuramos usar palavras como totalidade sem eufemismos. Isso fazia parte de uma crítica ao discurso pós-moderno que esteve em nosso horizonte desde quando esse trabalho era apenas um projeto. Contudo, não queríamos empreender uma crítica completamente sectária, surda ao que o oponente propõe e baseada mais em espantalhos retóricos do que o argumento propriamente dito. Nisso teve bastante importância Linda Hutcheon, que nos parece oferecer um pós-modernismo que não se pode chamar de vulgar, nem demasiadamente ilusório, bem como algumas frases e pensamentos de outros trabalhos sobre João Melo. Mas também nos dirigimos em certos momentos a discursos com que nos deparamos mais fora dos livros, nos corredores, nas falas em encontros e salas de aulas, durante a nossa prática política. Fica mais fácil entender o espírito que move “As ilusões do pós-modernismo”, de Eagleton assim, que se debate mais com ideias gerais vindas do pós-modernismos do que com um autor ou algumas citações em particular.

O outro lado do nossa crítica foi defender o materialismo histórico como um método de análise válido, então, nada mais coerente que usá-lo como método. E esse método nos possibilitou pensar tanto o pós-modernismo e a pós-modernidade quanto o texto de João Melo sobre um solo comum: suas condições materiais de produção. Por isso, importaram menos as possíveis datas de início de uma suposta pós-modernidade e mais as condições que definem o capitalismo contemporâneo: a grande mobilidade de mercadorias pelo globo (se há uma diluição de fronteiras, é para elas, não para nós), as novas tecnologias de comunicação, a autonomia do sistema financeiro em relação à produção. Parece-nos que esta é a melhor chave

de interpretação para entender a importância que o Pato Donald assume no livro, e até fora dele, se alguém desejar seguir de onde paramos.

Por fim, tem sido interessante e exasperante escrever um trabalho em tempos cada vez mais dinâmicos. É cada vez mais patente a frase de Eagleton “alguns elementos da modernidade, como a ideia de revolução, pareceram desmoronar na teoria, mas não na prática” (1998, p. 50), embora a prática também seja feita de avanços e retrocessos. Entre o momento de sua impressão e os diferentes momentos de suas leituras, é possível que muitas das nossas posições tenham se modificado, como se modificaram entre as primeiras e as últimas páginas escritas.

Nosso conhecimento sobre um objeto é sempre menos rico e complexo que o próprio objeto. Portanto, talvez seja mesmo impossível captar uma totalidade permanentemente, o movimento do conhecimento é feito de totalidades provisórias, que são desmanchadas para que novas sejam percebidas. A leitura aqui apresentada e os meios oferecidos devem ser entendidos como mais um caminho para a apreensão da obra de João Melo como um todo, mas ainda estamos longe de fazer isso. Se desmanchamos algumas para construir esta, esta pode e deve ser desmanchada para dar lugar a outras, tudo que esperamos é ter apontado uma senda fértil para tal. Mas tanto ela pode ser cavada com mais profundidade, quanto ainda há outros melhores caminhos esperando para serem descobertos.

6 Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política**: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2. ed., 2007.
- BARBOSA, Wilman do Valle. Tempos pós-modernos. In LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BARLOW, John Perry. A Declaration of the Independence of the Cyberspace, 1996. Acessado em <<https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>>
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense. 7. ed., 1994.
- BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Londres: Penguin Books. 2. ed, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 11. ed. 2010.
- CEVASCO, Maria Elise Burgos Pereira da Silva; COSTA, Iná Camargo. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes. In JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996. pp. 5-11.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr., João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 2004.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. BARBOSA, Elisabeth. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. From the Polis to Postmodernism. **The Ideology of the Aesthetic**. Cambridge: Basil Blackwell.
- FREUD, Sigmund. Fetishism. In **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova Iorque, Londres: W.W. Norton & Company.
- HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity**: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Malden: Blackwell Publishing, 1990.
- HASSAN, Ihab Habib. From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context. *Philosophy and Literature*, v. 25, n.1, abr. 2001. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/phl/summary/v025/25.1hassan.html>>. Acesso em: 20 fev. 2011.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. The Master-Slave Dialect. From Phenomenology of Spirit, in **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova Iorque, Londres: W.W. Norton & Company.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody**: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.

Londres: Routledge, 1985.

_____. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.** Londres: Routledge, 1988.

HUYSEN, Andreas. Mapping the Postmodern. **New German Critique**, n. 33, outono 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488352>>. Acesso em: 23 fev. 2010.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism.** Londres: Verso, 1991.

_____. Postmodernism and Consumer Society. In **The Norton Anthology of Theory and Criticism.** Nova Iorque, Londres: W.W. Norton & Company.

_____. **The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act.** Imprensa Ithaca: Cornell University Press, 1988.

JAUSS, Robert Hans. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellari. São Paulo: Ática, 1994.

KELM, Miriam Denise. Literaturas Africanas: da recolha de dados e imagens à expressão identitária e etnicamente reconhecível. *Navegações*. V. 4, n. 2, p. 239-244, jul-dez 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão.** Série Princípios. São Paulo: Ática, 10 ed., 2000.

MANTOLVANI, Rosângela Manhas. A Pátria de João Melo: Um Estado multicultural. *Revista Crioula*, n. 2, nov. 2007.

MARX, Karl. **Capital. A Critique of Political Economy.** Trad. Samuel Moore and Edward Aveling. Acessado em <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/cw/volume35/index.htm>>, <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/cw/volume36/index.htm>> e <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/cw/volume37/index.htm>>

_____. **O Capital;** crítica da economia política. Trad. Reinaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **O Capital;** crítica da economia política. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os economistas, 1983.

MELO, João. **Filhos da Pátria.** Luanda: Editorial Nzila, 2001.

_____. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida:** 18 histórias quase pós-modernas. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

MITIDIERI, André Luis. Comer a marreca e pagar o pato: Narrativas angolanas de João Melo. *Labirintos, Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses*. n. 3, 1º sem., 2008.

NORMAN, Friedman. O que faz um conto ser curto?. *Revista USP*, São Paulo, n 63, p. 219-230, set/nov 2004.

OTRÍSAL, Vladimír. Pátria que vos/nos pariu! Uma visão contemporânea em Filhos da Pátria, de João Melo. Dissertação (Magisterská diplomová práce) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Masaryk, 2011.

PEREIRA, Michelly. Figurações de Eros em poemas e contos de João Melo. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007a.

_____. Sem título. Scripta, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.330-333, 1º sem. 2007b.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company. s.d.

_____. The Short Story. In **The Portable Edgar Allan Poe**. New York: Penguin Books, 1977.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia; SANTOS, Kelly Ane Evangelista. As demandas político-culturais na problematização da identidade nacional: Filhos da Pátria, de João Melo. XI Congresso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, 07-10 ago, 2011.

RIBEIRO, Giselle Rodrigues. Vida Escrita – um breve olhar sobre o conto africano contemporâneo em língua portuguesa. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Vol. VII n. XXVII, out-dez, 2008.

ROCHA, Jane Vieira da. Luanda e as horas por resolver: representação do espaço no conto angolano. Fazendo gênero 9, Diásporas, diversidades, deslocamentos, 23 a 26 de ago, 2010.

Schwarz, Roberto. **Um mestre na Periferia do Capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SALVI, Rosana Figueiredo. **A questão pós-moderna**. Tese de Doutorado. São Paulo, 1999.

SANTOS, Emanuelle Rodrigues dos. Estórias da subjetividade pós-moderna: Configurações identitárias na prosa de ficção de João Melo. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista. Assis, 2010.

TUTIKIAN, Jane. Morada memória: contos angolanos dos anos 1960 aos anos 2000. Revista Cerrados. v. 19, n. 30, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. Literature. In **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company. s.d.

XAVIER, Lola Geraldine. João Melo: contos risíveis ou talvez não. Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 5, pp. 35-51, jul/dez 2011.

ZANON, Suzana Raquel Bisognin. Um diálogo entre A beleza americana e Violência, de João Melo. Anuário de Literatura. Vol. 15, n. 2, 2010.

Referência das Imagens

Epígrafe 1 (p. 7) - DIFRONZO, Krystal. **Introduction to Reading Donald Duck**. Junho de 2012. Web comic. Disponível em:
<<http://krystaldifronzo.wordpress.com/2012/06/12/adventure-adventure/>>. Acessado em 31.12.2012.

Epígrafe 2 (p. 31) - WEINER, Zach. **20110423.gif**. 23 de abril de 2011. Web comic. Disponível em:
<<http://www.smbc-comics.com/index.php?db=comics&id=2223#comic>>. Acessado em 31.12.2012.

Figura 1 (p. 38)
http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=147502345321540&id=100001853266375. Acessado em 25.07.2011, print screen nosso.

Figura 2 (p. 38)
http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=155515157853592&id=100001853266375 Acessado em 25.07.2011, print screen nosso.

Figura 3 (p. 38)
http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=162133870525054&id=100001853266375 Acessado em 25.07.2011, print screen nosso.