



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

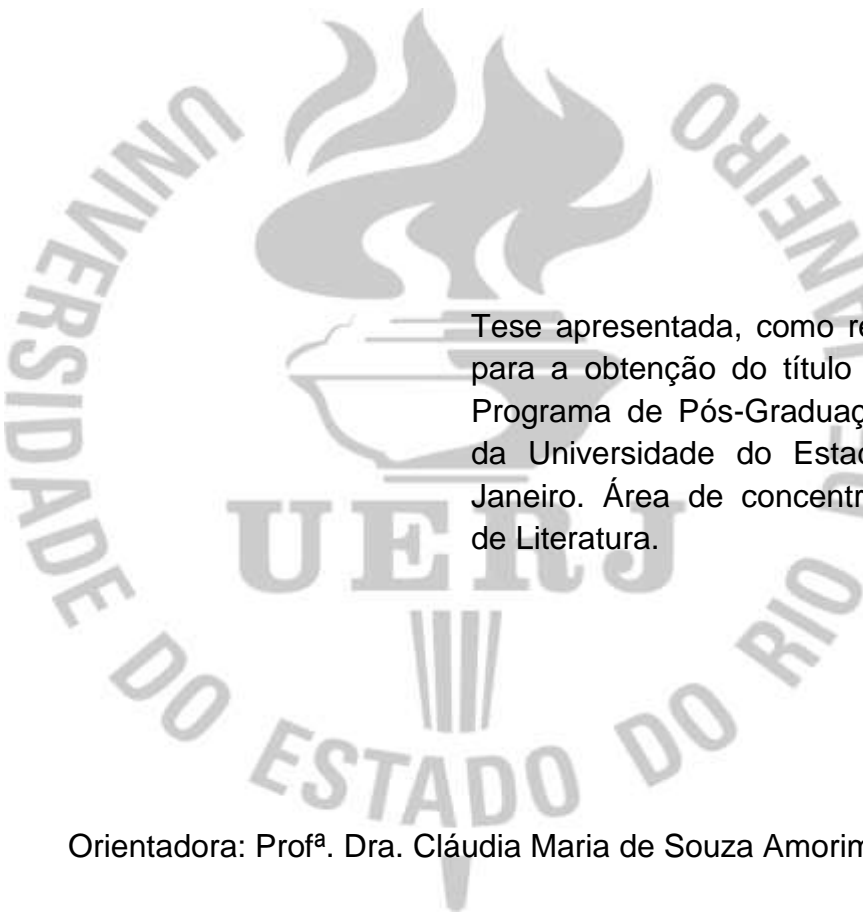
Mayara Neres Matos

**Denunciar o presente sob a pena do tragicômico:
humor e resistência em João Melo e Pepetela**

Rio de Janeiro
2023

Mayara Neres Matos

**Denunciar o presente sob a pena do tragicômico: humor e resistência em João
Melo e Pepetela**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M425 Matos, Mayara Neres.
Denunciar o presente sob a pena do tragicômico: humor e
resistência em João Melo e Pepetela / Mayara Neres Matos. – 2023.
120 f.

Orientadora: Cláudia Maria de Souza Amorim.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pepetela, 1941- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Melo,
João, 1955- – Crítica e interpretação - Teses. 3. Humor na literatura
– Teses. 4. Ironia na literatura - Teses. 5. Angola – Aspectos
sociológicos – Teses. I. Amorim, Cláudia Maria de Souza. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0(673)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mayara Neres Matos

**Denunciar o presente sob a pena do tragicômico: humor e resistência em João
Melo e Pepetela**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de outubro de 2023.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim (Orientadora)
Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Maria Teresa Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Luís Carlos Alves de Melo
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo Brandão Mattos
Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Andreia Alves Monteiro de Castro
Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a meus gêmeos João e Vicente, os amores da minha vida. Eles, a forma mais genuína do Amor, do Humor, do Nascimento, da Arte Poética, de tudo. Simplesmente tudo. Eu dedico a eles não só este trabalho acadêmico, mas a minha vida. Eles, a minha luz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Orixás, à Ancestralidade e ao Sagrado, que tudo sustenta e não me desampara; que me fortalece e faz África habitar em mim por inteiro.

Agradeço aos meus filhos, João e Vicente, meus gêmeos queridos, por nossa escolha particular e afetiva, por nosso encontro neste céu.

Agradeço à minha mãe Ana Maria, por cada esforço que tem feito em sua vida, pensando sempre em mim e em meu sucesso profissional e pessoal. Agradeço a ela que sempre está a molhar minhas raízes, para que eu seja uma árvore frondosa, com frutos belos e saborosos.

Agradeço aos meus familiares, amigos, amigas, irmãos de Axé, que estão sempre a me apoiar, a me instigar com diálogos e a acreditar em minha trajetória acadêmica.

Agradeço a Artur Luiz, pai de João e Vicente, pela parceria nos momentos acadêmicos.

Agradeço à minha orientadora querida, minha amiga Cláudia Amorim, que acolheu meus desesperos, não me deixou desistir deste processo e sempre esteve atenta às leituras acadêmicas de forma generosa e precisa.

Agradeço aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL - UERJ), pelas orientações, pelas respostas sempre assertivas e pelas discussões tão profícuas.

Agradeço a todos, todas e todes que acreditam no caráter político do humor e em sua capacidade sublimatória, sempre a Resistir, de forma subversiva e urgente.

Outdoor
(João Melo)

A vida é breve e
Surpreendente. Por isso
Deveríamos colocar este aviso
Em todas as paredes do mundo:

É proibido estar de mau humor!

A vida é única.

E a morte não existe:

- Quando nos formos,
ninguém escutará os nossos improperios.

O escritor deve ser capaz de criar empatia com
o pior da terra.

Pepetela

O humor nos poupa da fadiga de viver.

Maria Rita Keh

O homem é o único animal que ri.

Aristóteles

RESUMO

MATOS, Mayara Neres. *Denunciar o presente sob a pena do tragicômico: humor e resistência em João Melo e Pepetela*. 2023. 120 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2023.

João Melo e Pepetela são escritores angolanos cujas obras já se consolidaram, não só em Angola, mas fora de seu país natal. Contudo, ainda se pode ampliar a repercussão de seus estudos fora dos espaços da lusofonia. Esta pesquisa busca enfatizar como as obras desses dois escritores, para além de dialogarem com as temáticas nacionais, possuem características que transcendem o espaço angolano, tornando-se obras de caráter universal. Para tanto, consideramos a presença do humor, da ironia e de um viés tragicômico em algumas de suas narrativas como uma via poética que se estrutura em uma escrita para além da denúncia direta dos temas sociais angolanos. Ou seja, essa tese busca estudar algumas narrativas de João Melo e Pepetela que, pela via do tragicômico, encontram caminho poético para ressignificar o presente através da ironia, para apontar de modo ferino as incoerências históricas e sociais vividas em Angola. Escolhemos as obras Jaime Bunda – agente secreto (2001) e Jaime Bunda e a morte do americano (2003), de Pepetela; e O dia em que Charles Bossangwa chegou à América (2020), de João Melo. O suporte crítico dessa investigação está alicerçado pela Teoria Literária, pela Psicanálise e pela Sociologia, além, é claro, de estudos críticos de pesquisadores da literatura angolana. Consideramos que, pela pena da ironia, os autores inauguram o discurso da distopia, que dá sustento para que essas obras ultrapassem os espaços lusófonos. O humor encontrado nas obras escolhidas insere-as, a nosso ver, no patamar canônico da literatura universal e, de modo revigorado e resistente, os autores tratam das mazelas da história angolana contemporânea.

Palavras-chave: João Melo; Pepetela; humor; ironia; tragicômico.

ABSTRACT

MATOS, Mayara Neres. *Denounce the present under the penalty of the tragicomic: humor and resistance in João Melo and Pepetela*. 2023. 120 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

João Melo and Pepetela are Angolan writers whose works have already been consolidated, not only in Angola, but outside their home country. However, they are still authors, for various reasons, little studied and their works have practically not gone beyond the spaces of Lusophony. This research seeks to emphasize how the works of these two writers, in addition to dialoging with national themes, have characteristics that transcend the Angolan space, becoming works of a universal nature. To this end, we consider the presence of the laughable or the tragicomic in some of their narratives as a poetic way that is structured in a writing that goes beyond the direct denunciation of Angolan social issues. In other words: this thesis seeks to study some narratives by João Melo and Pepetela that, through the tragicomic way, find a poetic way to give new meaning to the present through irony, to sharply point out the historical and social inconsistencies experienced in Angola. We choose the works *Jaime Bunda – agente secreto* (2001) and *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003) by Pepetela; and *O dia em que Charles Bossangwa chegou à América* (2020) by João Melo. The critical support for this investigation is based on literary theory, psychoanalysis and sociology, in addition, of course, to critical studies by researchers of Angolan literature. We consider that, through the penalty of irony, the authors inaugurate the discourse of dystopia, which provides support for these works to go beyond Lusophone spaces. The humor found in the chosen works places them, in our view, on the canonical level of universal literature and, in a reinvigorated and resistant way, the authors deal with the ills of contemporary Angolan history.

Keywords: João Melo; Pepetela; humor; irony; tragicomic.

RESUMEN

MATOS, Mayara Neres. *Denunciar el presente bajo la pluma de lo tragicómico: humor y resistencia em João Melo y Pepetela*. 2023. 120 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

João Melo y Pepetela son escritores angoleños cuyas obras ya se han consolidado, no solo en Angola, sino fuera de su país de origen. Sin embargo, siguen siendo autores, por diversos motivos, poco estudiados y sus obras prácticamente no han traspasado los espacios de la lusofonía. Esta investigación busca enfatizar cómo las obras de estos dos escritores, además de dialogar con temas nacionales, tienen características que trascienden el espacio angoleño, convirtiéndose en obras de carácter universal. Para ello, consideramos la presencia de lo risible o lo tragicómico en algunas de sus narrativas como una forma poética que se estructura en una escritura que va más allá de la denuncia directa de las problemáticas sociales angoleñas. En otras palabras: esta tesis busca estudiar algunas narrativas de João Melo y Pepetela que, por medio de la vía tragicómica, encuentran una manera poética de dar un nuevo significado al presente a través de la ironía, para señalar con agudeza las inconsistencias históricas y sociales vividas en Angola. Elegimos las obras “Jaime Bunda — agente secreto” (2001) y “Jaime Bunda e a morte do americano” (2003), de Pepetela; y “O dia em que Charles Bossangwa chegou à América” (2020) de João Melo. El sustento crítico de esta investigación se basa en la Teoría Literaria, en el Psicoanálisis y en la Sociología, además, por supuesto, de estudios críticos realizados por investigadores de la literatura angoleña. Consideramos que, a través de un tono irónico, los autores inauguran el discurso de la distopía, que brinda soporte para que estas obras vayan más allá de los espacios lusófonos. El humor presente en las obras elegidas las sitúa, a nuestro juicio, en el nivel canónico de la literatura universal y, de forma revitalizada y resistente, los autores abordan los males de la historia angoleña contemporánea.

Palabras clave: João Melo; Pepetela; humor; ironía; tragicómico.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1	O DISCURSO DO HUMOR PELA IRONIA OU A FACETA TRAGICÔMICA...17	
1.1	O trágico no cômico ou a escrita ferina de João Melo e Pepetela.....	28
1.2	Tragicômico, Escrita e Sublimação	33
2	ELEMENTOS DA NARRATIVA SOB A PENA DO HUMOR	47
2.1	João Melo: crítica, militância e humor	49
2.2	Pepetela: crítica, militância e humor	54
2.3	Personagens e narradores em João Melo e Pepetela	61
3	NOVOS HORIZONTES: RESISTÊNCIA, DECOLONIALIDADE E CÂNONE LITERÁRIO	85
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	REFERÊNCIAS	117

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As literaturas africanas de Língua Portuguesa já não habitam o lugar estigmatizado no cânone da literatura em Língua Portuguesa. Dizemos isso, porque sabemos o quanto os cursos de Letras têm procurado, em cursos e/ou programas de literatura, focar as literaturas dos países africanos falantes do português. Inclusive, os estudos que ora fazemos apenas foram possíveis porque essas literaturas africanas escritas em Língua Portuguesa compuseram com ousadia e singularidade a trajetória acadêmica de diversos cursos de Letras em Português-Literaturas. A partir da década de 90 do século passado, as literaturas africanas conquistaram no Brasil o direito legítimo de serem apreciadas e estudadas por brasileiros. Tantos escritores africanos, que militavam pela independência e pelo fim do regime português e, em diáspora, em suas respectivas histórias coloniais estiveram sempre a enaltecer escritores modernistas brasileiros. Isso é fato. Pareceu-nos, assim, que legitimar esses mesmos escritores e suas significativas obras em processo reverso fossem, no mínimo, necessário e urgente. Esse foi o breve histórico do contato inicial de reconhecimento e enaltecimento dessas literaturas no cenário brasileiro.

Desse modo, o mundo literário das literaturas africanas de língua portuguesa foi apresentado à autora desta tese, ainda de forma muito inicial há bastante tempo e não havia, ainda, o interesse em ampliar o campo de pesquisa. Sem que houvesse a pretensão de se transformar em pesquisa de doutoramento, no ano de 2011 e em um curso de Especialização com caráter *Lato Sensu* na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), começamos a adentrar em tal universo literário, um universo bastante amplo, mas que provocou na autora da pesquisa profundo encantamento pela força da poética que por ora se apresentava, mas também pela proximidade entre a história brasileira e a destes espaços africanos de Língua Portuguesa, bem como pela semelhança linguística no manejo da língua oral e escrita que estas literaturas possuem. Esse encontro foi breve, mas não por isso se mostrou menos cativante. Nesse curso de Especialização, o universo de apresentação não era meramente introdutório, como se observa em disciplinas da graduação, mas também não se debruçava demoradamente nas nuances discursivas de cada autor em questão, porque o tempo era curto, mas exigia um estudo aprofundado. Porém,

algo de inusitado e afetivo ocorreu. Imediatamente o contista João Melo se mostrou mais do que um mero escritor angolano e sua *poiesis*, com uma escrita ferina, merecia atenção especial, com salutar interesse e apreço. A monografia¹ apresentada a uma das disciplinas do curso naquela ocasião tinha como objeto de estudo a ficção deste escritor e sua obra intitulada *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*, que nos capturou sem deixar dúvidas de que, ao final daquela etapa acadêmica, ele seria o autor escolhido para a escrita de monografia final, tal como se exige nestes cursos. Assim, estivemos debruçados em sua poética e o encantamento foi seguindo de forma crescente.

Com o passar do tempo, inserimo-nos neste Programa de Pós-Graduação em Letras (UERJ) e demos continuidade aos estudos anteriormente iniciados. Na fase do mestrado, portanto, as obras *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009), de João Melo foram o foco da nossa pesquisa. Naquela ocasião, os estudos estiveram alicerçados numa perspectiva freudiana e lacaniana a respeito dos paradoxos do humor, apontando aspectos tragicômicos dos contos e o modo como a estratégia discursiva da ironia e do humor era uma possibilidade de caminho criativo para a sublimação de traumas e violências do povo angolano. Assim procedemos com a defesa de dissertação intitulada *Humor e Ironia em João Melo*, apresentada a esta mesma universidade, de que resultou o título de Mestre, em 2014.

Com a pesquisa que se concretiza nessa tese que ora se apresenta, estamos a ampliar olhares. Assim, o *corpus* literário elencado segue dando voz à ficção de João Melo, por meio de um livro de contos intitulado *O dia em que Charles Bossangwa chegou à América* (2020). Como já é de costume na pena de João Melo, esta obra possui os mesmos títulos que um dos contos que as constituem.

Definidas as obras, pareceu-nos difícil selecionar primeiramente outro escritor de escrita ferina e contundente, visto que tantas opções da ficção angolana poderiam estar nessa seleção. Dentre algumas possibilidades de escolha, optamos por trabalhar a ficção do escritor Pepetela, que, com sua vasta obra ficcional, possui um tom discursivo tão magistral quanto necessário. Com enormidade de títulos, a

¹ O título desta Monografia foi “Em busca de um novo imaginário angolano: e imagem da mulher e o do erotismo em *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*”, apresentada sob orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no ano de 2010.

seleção que fizemos para Pepetela acabou por seguir critérios bastante pessoais, que passaram por afetação e apreço pessoais, mas também pelo que se julgou ainda pouco explorado no campo acadêmico. Seleccionamos, assim, as obras *Jaime Bunda – agente secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003).

A escolha das obras destes autores foi atravessada pelas similaridades que possuíam sobre a contemporaneidade angolana. Apesar de estarem localizados cronologicamente com uma distância de vinte anos de espaço editorial, o humor entrelaça essas narrativas que, com seu tom discursivo, orienta nossos estudos. A perspectiva do tragicômico anunciada nos textos ficcionais aqui referenciados refaz a história angolana, pensando o presente resignificadamente. O que acontece nos espaços narrativos das obras aqui estudadas amplia-se metonimicamente como referência do país Angola. Os contos de João Melo e os romances de Pepetela aqui estudados fazem-nos perceber que Luanda é uma cidade do mundo e os eventos narrativos podem ocorrer em diversas sociedades, porque nelas pode existir a precariedade das relações humanas, o oportunismo, a corrupção, os desmandos políticos, enfim, o que há de mais trágico nas relações humanas. Cabe, portanto, à arte do humor inserir novos olhares e resignificar, na literatura, as agruras presentes na contemporaneidade angolana.

Nossa seleção feita pretende iluminar os estudos literários, trazendo novos olhares não somente ao campo acadêmico, mas também pela perspectiva política e social que essas obras abarcam enquanto crítica de um espaço e de um determinado tempo. Esperamos, inclusive, que isto possa cada vez mais dar às literaturas africanas de língua portuguesa, em especial à literatura angolana, o merecido lugar de destaque e prestígio, ainda que saibamos dos percalços e dos obstáculos enfrentados por estas literaturas no cânone literário universal.

No entanto, essas dificuldades não são impeditivas de que estas literaturas ultrapassem o território africano, ganhem espaço e devido reconhecimento no cenário mundial das letras, mas alguns aspectos precisam ser pontuados e revistos no que tange às suas abordagens em cursos de Letras, por exemplo. Primeiramente, algumas universidades brasileiras oferecem estas literaturas lusófonas dentro, ainda, do programa de literatura portuguesa, justificando a inclusão destas neste campo por conta de possuírem a língua portuguesa como sistema linguístico. No entanto, estas mesmas universidades desde há muito segmentam o que se apresenta como literatura brasileira e portuguesa. Sendo

assim, a justificativa parece-nos não proceder e esse argumento, ao contrário, deflagra algo de um teor que aqui chamaremos de “colonizatório”. Por outro lado, sabemos que esta questão é bastante complexa, porque os próprios programas esbarram em algumas dificuldades como a contratação de professores com formação específica em literaturas africanas e ainda existe grande obstáculo com o alargamento destes currículos na graduação a fim de incluir disciplinas que contemplem as literaturas africanas em Língua Portuguesa. Seja de um modo ou de outro, não se pode deixar de reconhecer que existem estes entraves.

Assim, qual o objetivo imediato de se levantar estas questões? Imediatamente, diremos que é reconhecer a importância destas disciplinas, dando a elas merecido destaque, conforme desejamos concretizar ao final desta tese. Além desse objetivo primeiro, entenderemos que estas literaturas merecem deixar seu lugar colonizatório de subalternas ou de exóticas para serem estudadas ao lado de tantas outras, europeias, inclusive.

A literatura brasileira é reconhecida mundialmente e o prestígio que possui foi conquistado pelos próprios escritores que de modo inquestionável não perdem em qualidade sequer para nenhum escritor do cânone universal. Nenhum estudioso questiona a maestria de Machado de Assis, de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de outros tantos escritores e tantas outras escritoras que orgulhosamente são reconhecidos mundialmente como artistas. Contudo, a própria marginalidade a que as literaturas africanas de língua portuguesa são destinadas parece sugerir, ainda que subliminarmente, uma espécie de julgamento de valor por parte da Academia. Por outro lado, quando se opta por estudar estas literaturas, esse estudo ainda se faz de modo estigmatizado ou submetido ao campo da territorialização, direcionando suas leituras ao caráter segmentado localizado, transparecendo que elas devem permanecer em África (ainda que escrita em língua portuguesa – e para uma população que talvez não tenha a língua portuguesa como matriz de letramento, por exemplo, e escolaridade razoável) ou, no máximo, estarem submetidas ao cânone literário em espaço de diáspora, de lusofonia.

O que pretendemos nesta tese, dentre tantos interesses, é desterritorializar estas literaturas e inseri-las na literatura universal. Logicamente, isso só será possível, porque estamos seguros de que um trajeto foi galgado e de que já se superou a linha do tempo que inseria estas literaturas africanas, em especial a angolana, no que chamávamos de “momento da utopia”, e que era militante e estava

submetida à luz do encantamento pós-colonial (década de 80). Naquele momento militante, a literatura angolana estava voltada a seu território e, engajada, enfocava os ideais e as filosofias de uma angolanidade identitária. Passado este momento, a literatura angolana inaugurava outro momento histórico e literário: o da distopia, desencantado, voltado contemporaneamente à figura de um anti-herói que acaba por iluminar o que há de universal na literatura, porque coloca em cena olhares universais, de questões que já não estão mais restritas ao espaço angolano, ultrapassando fronteiras nacionais e que dão a esta literatura certa maturidade. Por isso, mostraremos que nestas literaturas o que está posto é o humano, tema que poderia estar inclusive em qualquer outra, até mesmo naquelas chamadas literaturas europeias, de prestígio, portanto.

Cabe, ainda, fazer outra consideração. Conforme dissemos, ao estudarmos as literaturas africanas de língua portuguesa, precisamos dissociá-las da literatura portuguesa, uma vez que essas literaturas se inscrevem autônomas e desvinculadas de “influências” modeladoras que porventura tenham sido em certos aspectos mais notáveis durante o período colonial.

Além disso, há um terceiro ponto de urgência nos estudos destas literaturas: quando estudamos “literaturas africanas de Língua Portuguesa”, parece-nos que estamos diante do mesmo estigma colonial, de quem supõe que não haja diferenças sociais, políticas, geográficas ou históricas nestes espaços africanos. Se nos países que falam a Língua Portuguesa, estamos certos, não há homogeneidade em sua formação linguística, isso já corresponde a um vasto cenário de diferenças que merecem ser avaliadas ou minimamente estudadas como devem ser, de forma que sejam observados aspectos de singularidade em cada um destes países.

As independências dos países africanos falantes do português ocorreram na década de 1970 do século passado e hoje cada um desses países autônomos, independentes e culturalmente diferentes construiu um novo país. Daí a necessidade de se tentar separar as suas singularidades que se escondem sob o rótulo genérico e reducionista de “países africanos de língua portuguesa”. Ou seja, essa distinção é bem-vinda e contemporaneamente necessária.

Outro ponto que julgamos importante é o fato de que o que se observa atualmente é a representatividade que essas literaturas possuem não apenas porque elas são de África, mas também porque dialogam contundentemente com outras literaturas de outros continentes e estão para-além do Atlântico. Este é

exatamente o ponto de onde partimos em nossos estudos e para onde pretendemos chegar ao final. O que nos motiva como dúvida é também o que desejamos buscar nas considerações finais deste trabalho.

Em nossos estudos, focalizaremos o espaço angolano por meio de obras literárias de dois escritores contemporâneos e que estiveram envolvidos em diversos momentos históricos e literários da literatura angolana: Aníbal João da Silva Melo, ou simplesmente João Melo, e Artur Maurício Pestana dos Santos, conhecido como Pepetela, conforme afirmamos anteriormente. Já dissemos, inclusive, que não pretendemos estudar todas as obras dos autores mencionados, mas, quando julgarmos necessário e conveniente, faremos menção a outras obras que não são objeto de nosso estudo, bem como a aspectos interessantes em suas trajetórias literárias.

Além disso, Angola será revisitada a partir da obra ficcional destes autores, sendo assim, estes espaços serão abordados de modo a considerar a ótica de João Melo e Pepetela. Não pretendemos abarcar a totalidade de reflexões quanto às obras destes autores, tampouco quanto ao país em questão, o que seria bastante pretensioso e certamente fadado a inconsistências. Preferimos, portanto, a cautela em detrimento da legitimação presunçosa de uma suposta verdade totalizante. E mais ainda: nossos estudos possuem a lente da ficção por excelência, ou seja, não estamos fazendo leituras de ordem histórica ou sociológica de Angola, contemporaneamente, apesar de nos ancorarmos nelas e reconhecermos que estes aspectos podem ser bastante importantes para a construção de um olhar-outro na Angola contemporânea.

A escolha que fizemos por estudar obras de João Melo e Pepetela passa, obviamente, por um critério subjetivo, sobretudo porque julgamos que tais escritores são, primeiramente, ímpares em seu fazer poético; em segundo lugar, porque possuem uma obra cronológica em Angola, tendo passado por diversas fases da escrita legitimando este ou aquele momento histórico ou político em Angola. Por fim, fizemos a escolha temática do HUMOR pela figuração linguística da IRONIA, que parece ser a grande figura linguística do fazer poético desses escritores, especialmente nas obras referidas. Ela está sempre a apontar para uma *expatriação* ficcional, já que o que está em jogo no processo do humor é a questão do humano e que pode habitar qualquer lugar, em qualquer tempo, estando, portanto, além da angolanidade ou do território angolano.

O caminho dessa tese inicia com reflexões sobre o caráter do cômico, do trágico na literatura universal, e pensando aspectos da crítica literária sobre tais conceitos. Além disso, pelo viés prioritário (mas não único) da psicanálise, buscamos embasamento para justificar a resignificação que a escrita de João Melo e Pepetela trazem para o imaginário angolano contemporâneo.

No capítulo seguinte, analisaremos as obras de João Melo e Pepetela, considerando o contexto em que elas foram produzidas e as características que apresentam, bem como do que poderia gerar comicidade em suas obras a partir do fazer poético da ironia. Para isso, estaremos com olhar atento às instâncias narrativas (configuração dos narradores), aos eventos narrados e aos personagens que movimentam ou são atravessados por esses eventos.

Por fim, pensaremos as obras e os autores na esteira do que parece ser uma superação da temática da angolanidade para os temas de caráter universal, envolvendo o homem, seu tempo, seus conflitos, etc., sem deixar de referir-se ao país (Angola), resignificado em suas obras. Pensamos ser necessário repensar o lugar da literatura angolana no cânone literário, deixando de lado um “tom colonizatório”, de modo a identificar a universalidade das literaturas produzidas por estes autores e inseri-los em patamar de igualdade a escritores consagrados pelos meios acadêmicos como singulares e, inquestionavelmente, artistas da palavra.

1 O DISCURSO DO HUMOR PELA IRONIA OU A FACETA TRAGICÔMICA

Hoje se me perguntam por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver.
(Tzvetan Todorov)

Pepetela e João Melo são escritores conhecidos mundialmente e, para conhecer suas obras, é fundamental que tenhamos passado pelos diferentes gêneros literários² que eles produziram. Romances, contos, poemas estão entre as suas principais construções artísticas, sobre as quais levaríamos um longo tempo se tivéssemos de nos debruçar criteriosamente sobre cada uma delas.

No entanto, há algo de semelhante entre eles e que perpassa diferentes momentos de sua cronologia literária. O que percebemos é que essa semelhança, para além do gênero literário, está também no conteúdo e no apreço pelo tema do humor. Estamos seguros em afirmar que o viés narrativo de suas ficções não está ancorado exclusivamente nesta estratégia discursiva e literária, mas eles acabaram por assumir esse tom em grande parte de seus textos literários. Como já dissemos anteriormente, as obras escolhidas como *corpus* de análise para essa tese não são as únicas em que o desenho do humor se faz presente na vasta obra destes autores. A escolha do *corpus* orientou-se por selecionar obras em que o humor pudesse servir como basilar a outras obras dos mesmos escritores. Não seriam as únicas, mas talvez aquelas sobre as quais os estudos ainda não tenham recebido a importância que merecem da Academia.

João Melo e Pepetela estiveram envolvidos no processo de independência e constituição política de uma Angola pós-colonialista. Isso significa dizer que, assim

² Gênero literário é entendido como as diferentes construções poéticas e suas características próprias. Em uma teoria moderna, novos gêneros passaram a ser considerados e as categorias básicas do gênero lírico, dramático e épico agora foram inseridas ao lado de outras como o conto, a novela, a crônica, etc. (Veja que os gêneros continuam sendo modernamente 4. Os demais são considerados subgêneros.).

Gênero Literário: forma de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos, desde a *Poética* de Aristóteles e os tratados de retórica de Horácio, Cícero e Quintiliano até às modernas monografias sobre teoria da literatura. Na cultura ocidental até ao século XX, não se faz qualquer distinção entre essas categorias fixadas historicamente (romance, conto, novela, tragédia, comédia, elegia, ode, epopeia, cantiga, etc.) e a sua explicação fenomenológica, não datada historicamente, que nos conduz à reflexão sobre os modos de produção do literário (modo narrativo, modo lírico, modo dramático, etc.) – conferir em Carlos Ceia, s.v. "Gênero Literário", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 09-11-2023.

como nós, quando estamos em um divã e, portanto, estamos submetidos a um processo analítico, os escritores produziram suas obras em diferentes momentos, acionados também por dores e reflexões, por dramas e distanciamentos vividos. A escrita literária nesses contextos talvez sinalize esses processos de elaboração, tal como um processo analítico, embora não se possa resumir a ele. Se estamos no palco das ações vivenciando dramas em um momento, em outro estamos a nos distanciar deste palco, a repensar ações e a inserir novas roupagens simbólicas a estes dramas, que outrora nos fizeram buscar a análise ou permanecer disponíveis a ela.

Isso parece ser singular a estes escritores. Ambos escrevem sob a pena do humor, mas escolhem outras roupagens discursivas e poéticas, sendo seguramente todas políticas. Quando optam por um tom ou outro, estão sempre ancorados na perspectiva política. A literatura angolana é constituída pela escrita de artistas que, distópica ou utopicamente, alicerçam suas poéticas na constituição nacional do que é, contemporaneamente, “ser angolano”.

Tendo como base as leituras freudianas, entendemos que há algo de elevado e grandioso no humor, que oferece ao escritor algo além do peso simbólico da dor e da resignação diante do cenário político angolano. Cabe, assim, uma observação: as literaturas de João Melo e Pepetela são caminhos capazes de se obter efeito sublimatório a eles mesmos, escritores, mas também aos leitores, que, se angolanos, podem “de forma catártica”, experimentar o processo sublimatório, apesar das agruras de ser angolano e estar presente em África contemporaneamente. Trata-se de uma criação artística que se oferece como paradigma do processo de criação sublimatória.

A literatura recria o espaço narrado e revela o que está às escondidas. O que o véu do humor cobre não se desvenda num primeiro momento, mas o que se encobre está lá pulsando como todo o seu teor crítico. O escondido e não revelado se coloca como opção clara e reveladora do que se pretendia outrora esconder.

Por meio do humor, João Melo e Pepetela criam narradores que questionam a seriedade e a imparcialidade de seu *modus operandi* e de seu gracejo narrativo. Esse papel que questiona os eventos narrados e que coloca em pauta até mesmo o fazer estético é estratégia singular que pretende não revelar até mesmo as fantasias mais escondidas dos escritores, como podemos observar nos fragmentos abaixo, de Pepetela e João Melo, respectivamente:

Imaginava talvez que Armandinho e Jaime julgavam com severidade a sua técnica de interrogatório e sobretudo o observador primo encontrava pontos fracos. Mas esta é uma suposição de narrador, obrigado de vez em quando a condimentar a prosa, pois nada na atitude aparente dele mostrava que se sentisse diminuído perante os subordinados, denotava apenas a humilhação do fracasso. (PEPETELA, 2010 [2001], p.344)

No trecho acima, por exemplo, há uma voz que assume o fazer poético do narrador de modo a levantar suposições a respeito de seu ofício. Fica evidente para o leitor que as instâncias narrativas e ficcionais que estão “dentro da narrativa” podem transitar para o espaço extraficcional. É estabelecida, supostamente, uma parceria entre esta voz que critica o ofício do narrador e o leitor. Impressões que podem entrelaçar, desta forma, perspectivas críticas.

Além disso, outro modo crítico se percebe nas obras estudadas: o narrador, além de narrar eventos, também anuncia pensamentos sobre o espaço histórico, social e político de Angola. Trata-se, assim, de uma voz narrativa que interfere, julga, questiona e que solicita parceria com o leitor. É como uma reflexão feita para anunciar posições políticas, sociais etc., de modo irônico, exatamente como as obras aqui estudadas se mostram estruturadas.

Por causa de todos esses antecedentes, os amigos não estavam preparados para ouvir a sentença, aparentemente grave (é o que saberemos até ao fim desta estória), que saiu da boca dele: — O país está mesmo desgovernado! Na verdade, quem está preparado para escutar uma acusação, uma constatação ou uma calúnia (decidam os leitores) como essa? Ninguém.
(MELO, 2020, p. 5-6. Edição do Kindle.)

Se, segundo a teoria freudiana, o “escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético (...)” (FREUD, 1908. Vol IX, p.158), João Melo e Pepetela parecem ter percebido que a arte poética é politicamente necessária e contundente. Obviamente, Freud trata do humor de modo psíquico trazendo ao campo de discussão a importância de fazer o analista encontrar no analisando a via estética de um superego que consegue buscar pela arte um caminho possível para desdramatizar particularidades vinculadas ao sujeito que está em análise.

O enfoque de nossas leituras não tem um objetivo particularizado, no sujeito especificamente. No entanto, acabamos por entender que sujeitos-escritores tecem suas narrativas e constroem suas práticas discursivas a partir de suas leituras de

mundo, de seus afetos, ou seja, de si mesmos. A escrita de Angola passa pela leitura do que cada escritor vê com seus olhos de cidadão e também de poeta em Angola, ou seja, do que os constitui não somente como escritores, mas como angolanos, sobretudo.

Na visão de Daniel Kuperman, em *Ousar Rir* (2003, p. 59): “O artista por não suportar as frustrações impostas pela realidade, afasta-se dela refugiando-se no universo fantástico. Todavia, encontra o caminho de volta para a realidade”. A obra poética dos escritores aqui estudados submete-se a uma lógica analítica, sobre a qual o psicanalista cita e aqui reproduzimos:

Uma obra irredutivelmente singular – porque constitui uma resposta única ao enigma imposto à subjetividade: o que fazer com a pulsão que te exige trabalho? – que é, ao mesmo tempo, passível de transmissão, de afetação do outro, sendo assim também promotora de laço social. (KUPERMAN, 2003, p. 61)

Freud sempre se interessou em descobrir quais as motivações de um ser que escreve e que cria ficção. Ele sempre esteve buscando respostas de onde surgiria o material que seria componente fundamental na escrita de suas obras. Esse apreço pela literatura se refletiu, sobretudo, na construção de sua teoria, que sempre esteve amparada nos relatos das ficções de seus pacientes. Em “Escritores criativos e devaneios”, texto de 1908, ele pretende entender ligações que possam existir entre as fontes da criação literária e o ato infantil de brincar. Freud indaga, sobretudo, se, ao escreverem, os escritores e poetas não estariam se comportando como uma criança faz ao brincar.

Isso nos leva a pensar que talvez Pepetela e João Melo, ao lançarem mão de suas estratégias narrativas, estariam também criando um mundo novo onde tudo é possível, inclusive zombar de figuras importantes na história angolana contemporânea. O ato de brincarem/escreverem e de criarem realidades não retira a importância do que é sério e nisso Freud se debruçou detidamente:

Apesar de toda emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o ‘brincar’ infantil do ‘fantasiar’. (FREUD, 1908 [1907], p.135).

O médico psicanalista continua ainda:

Na realidade nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, um substituto ou subrogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com objetos reais; em vez de brincar ele agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios. (FREUD, 1908 [1907], 136).

A escrita é um processo que faz uso da fantasia e podemos pensar que esses escritores fantasiam e, por meio do humor, criam - assim como as crianças em seus atos de brincadeira - um mundo novo onde tudo é possível, até mesmo destronar aqueles que exercem seus poderes, do mais alto lugar que ocupam. O que diferencia a estratégia discursiva do humor de outras formas poéticas é que este é a própria atualização do ato infantil do brincar. Pela via do humor, é possível questionar figuras e colocar holofotes exatamente naquilo que se pretende ressaltar ou enfocar.

Nas obras literárias em geral esse ato infantil pode não ser tão evidente. No humor, há uma atualização do brincar. Logo, arriscamos dizer que nas obras aqui escolhidas – que possuem o discurso do humor evidente – em cada gracejo bem-humorado, satírico, atualiza-se o brincar e não há um substituto, ao contrário, se o objetivo é questionar a reputação de figuras importantes, esse questionamento não funciona *como se*, acaba por ser exatamente, *tal como*. Nas palavras de Kuperman, que parafraseia Freud:

Se no humor desaparece a oposição entre o brincar e a realidade, isso implica, como vimos, que o humor não é alheio à realidade, não cria um mundo próprio, mas, estando em íntima conexão com a realidade, reajusta os elementos do mundo de um modo prazeroso; o humor não é, portanto, uma 'ilusão', como Freud viria a afirmar mais tarde. Assim como o brincar, o humor é levado muito a sério, quer dizer, é também uma atividade intensamente investida de afetos e libidinizada pelo adulto que dele dispõe. (KUPERMAN, 2003, p. 93)

Trazemos a efeito de exemplificação uma passagem de João Melo em que se verifica o que acabou de ser afirmado:

...não vão os leitores confundir personagem, narrador e autor, colocando-me em maus lençóis. A última coisa que quero é estar a passear o cachorro nas ruas de Amesterdão e ser interpelado por um grupo de leitores recém-chegados de Acra, acusando-me de defender um mulherengo e ameaçando-me com as câmaras dos seus celulares e os seus microfones ocultos. Ainda hoje me recordo do que aconteceu ao Chico (Buarque, claro)

nas ruas do Leblon (um bairro parisiense em plenos trópicos), onde foi atacado por um bando de jovens democratas unilaterais. (MELO, 2020, p. 7. Edição do Kindle)

Neste trecho, portanto, com uso de um tom sarcástico, o narrador questiona exatamente a suposta “confusão” que a sociedade faz quanto às figuras da narrativa “personagem, narrador e autor”. Não há substituição poética, como em outra estratégia literária. As palavras e representações figurativas significam exatamente o que seus sentidos metafóricos supõem. Ao contrário, pela via do humor, atualiza-se a realidade, tal como a sociedade a entende. O autor, no entanto, assim como a criança, brinca com a linguagem e vive novamente a realidade à luz de um novo discurso.

Se perguntarmos à criança sobre a verdade de suas personagens e do espaço narrativo criado por ela, indagando-lhe se aquele mundo é fictício, ela mesma dirá que não. Ela não se parece com seus personagens. Ela é e vive nas ações sua vida cada uma dessas personagens.

Se levarmos esse processo para a literatura, podemos dizer que, paralelamente, João Melo lança mão de um discurso político e crítico, falando verdades sobre uma Angola contemporânea em suas narrativas. Crianças que brincam ou escritores que lançam mão do humor como poética, ambos atualizam em nova realidade uma verdade já conhecida. O riso faz, portanto, a mediação tanto em um caso como em outro, porque sem ele a realidade seria por demais intragável.

Outro aspecto interessante do efeito cômico que as narrativas estudadas possuem é o fato de debocharem de forma contundente de figuras importantes da política e de situações formais que engessam o ser humano e que estão submetidas ao mentiroso e ao ambiente das convenções sociais pura e simplesmente. Sobre isto destacamos alguns trechos das ficções estudadas, que não escapam à ironia de ambos os escritores nessa tese analisados:

Jaime Bunda, o verdadeiro herói da noite, encheu o peito. Cada vez se sentia mais perto do Poder, aquele que cria e espezinha tudo à sua volta. Já entrava em casas secretas, em círculos reservados. Quem sabe, um dia, pela mão amiga do D.O não entrava num subterrâneo mítico do Bunker, um daqueles subterrâneos úmidos e calafrientos que aterrorizam mas ao mesmo tempo atraem impreterivelmente quem ambiciona respirar a majestade que se julga para além do bem e do mal? (PEPETELA, 2010 [2001], p. 296).

Por isso, este último, quando ouviu a estória de Jorge Kalupeteka e da Diva Bumbum, resolveu que o melhor era deixá-los em paz, pois, ao contrário do que haviam garantido os zelosos oficiais que se tinham dedicado nos últimos meses, com inegável afinco, a escutar os telefonemas do primeiro, não havia, naquele caso pitoresco, nenhuma matéria para acusação. (MELO, 2020, p. 14. Edição do Kindle)

Em ambos os trechos, estão envolvidos “figurões” da sociedade, que têm suas idoneidades questionadas pelos narradores de cada ficção. O caráter risível e sarcástico que são conferidos a essas autoridades, do mesmo modo que agrada os leitores, dá a eles certo alívio por saberem que “não estão sozinhos” em seus pensamentos políticos pelo fato de esses personagens compactuarem de suas visões sobre a contemporaneidade angolana.

Além disso, ter diante dos olhos a imagem dessas autoridades desconstruída é um alento, uma luz possível no meio da escuridão política, de formalidades e mentiras. Quando o leitor se depara com a escrita corrosiva, mas ao mesmo tempo leve do humor, ele entende que há possibilidade de mudança, nem que seja pela via artística e isso é um pacto afetivo e ético que os escritores acabam por travar com seus leitores. É um passo adiante ao que só causa temor politicamente. De fato, poder rir de instituições militares e figuras do alto escalão do governo traz um fôlego às atrocidades que todos os dias se apresentam de forma dura aos olhos daqueles que estão em Angola.

Esse acordo tácito entre estes escritores e seus leitores nos remete ao que o filósofo francês Henri Bergson tratou no que se refere ao riso e suas características, que aqui destacamos:

Você teria rido como eles se fizesse parte do grupo. Não fazendo, não tem vontade alguma de rir. Um homem, a quem perguntaram por que não chorava em um sermão no qual todos derramavam lágrimas, respondeu: “Eu não sou da paróquia”. (BERGSON, 2020, cap. 1, posição 623. Edição do Kindle.)

Isso significa dizer que o riso é experimentado em coletivo e acordado entre pares, que compartilham, inclusive, frustrações políticas. Há um entendimento claro, que permite que o riso se concretize e expurgue nossos lamentos. É um efeito catártico que nos dá fôlego para encarar tudo que há de frustrante no que o humor traz. Sobre este ponto trágico do humor, falaremos mais adiante em nossos estudos.

Aparece-nos como pertinente e semelhante àquilo que defende Bakhtin em sua tese de doutoramento ao estudar a Idade Média por meio da obra de François

Rabelais³. Ele pretende focar como as manifestações carnavalescas se colocavam contra aquelas que eram oficiais – como as promovidas pela Igreja ou do Estado (Feudalismo). Nestes estudos, ele nos mostra como o riso promovido pelas carnavalizações expurgava as violências, as proibições e o medo, tão caros àquele período histórico. Se a Idade Média intimidava, por outro lado, o riso promovia algo que suplantava essa intimidação e qualquer inibição promovida pelo Estado ou pela Igreja inquisidora.

Eram tempos sombrios, que foram categorizados, posteriormente, como Idade das Trevas. Nesse sentido, conseguir encontrar por meio do humor o que está para além do trágico é mesmo digno de nota. Por este motivo, Bakhtin consegue dar o valor devido a François Rabelais, que por ora se apresenta como um artista de categoria, que consegue ver luz onde só há escuridão. No mesmo diapasão de rir diante de um mundo que rui, Pepetela e João Melo conseguem também superar as hipocrisias e as violências experienciadas pelo povo angolano no período pós-colonial, quando se inferia que os problemas se atenuariam.

Obviamente Angola não pode ser comparada à Idade Média e estaríamos fazendo uma leitura deveras simplória utilizando uma comparação imediata suscetível a equívocos. Não só os tempos são distintos, como são distintas as realidades sociais. Angola é uma república e os moldes políticos sequer se assemelham aos que havia nos reinos europeus da Idade Média. No entanto, o exercício do riso, como suporte na Literatura está tanto na Idade Média quanto na sociedade contemporânea.

No caso de Angola, é preciso reconhecer que os padrões de vida angolanos continuam baixos e grande parte da população vive com menos de dois dólares por dia. As taxas de expectativa de vida e mortalidade infantil no país continuam entre as piores do mundo, além da presença proeminente da desigualdade econômica, visto que a maioria da riqueza do país está concentrada numa parte desproporcionalmente pequena da população. Angola também é considerado um

³ François Rabelais foi um importante escritor francês da época do Renascimento Cultural. Suas principais obras literárias são *Pantagruel* e *Gargantua*. Embora formado em Medicina e participante de ordens religiosas, dedicou-se verdadeiramente ao mundo da prosa. François Rabelais nasceu na cidade de Seuilly (França) em 1483 (data exata desconhecida). Faleceu em Paris (França), em 9 de abril de 1553. A série de cinco livros, sobre o gigante Gargantua e seu filho Pantagruel, retrata suas aventuras, em conjunto com seus amigos, em busca da Garrafa Divina. A obra é no estilo de conto de cavalaria, porém repleto de humor e sátiras sociais.

dos países menos desenvolvidos do planeta, conforme a Organização das Nações Unidas (ONU) e um dos mais corruptos do mundo.

Essas afirmações podem ser comprovadas em qualquer veículo de comunicação que tenha como preocupação informar os cenários político e econômico angolanos. Não é coincidência, portanto, que os escritores procurem sempre trazer esta característica sociopolítica para suas ficções. Os grandes “figurões” são, na verdade, representantes de angolanos que, de forma corrupta, perpetuam estratégias do colonialismo, ou seja, modelos de opressão e de concentração de renda semelhantes aos do colonialismo, portanto, e o que ele possui de mais atroz. E neste momento cabem-nos aqui outros parênteses. O que nós, brasileiros, entendemos deste riso é, efetivamente, a identificação com tudo isso, porque “somos da paróquia”: sujeitos de um espaço sociocultural onde há a maior diáspora africana do mundo, frutos de mesma colonização portuguesa e congratulamos, infelizmente, com aspectos de distribuição de renda e de luta de classes semelhantes aos do espaço angolano.

Comprovamos o que estamos a afirmar nesta notícia jornal “A Folha de São Paulo” quem tem como tema a Angola da atualidade, quando noticia a morte de José Eduardo dos Santos, ex-presidente que construiu “a Angola independente com petróleo e corrupção”. Segundo o jornalista Fábio Zanini, ao contextualizar a morte do político para nós, brasileiros, ele analisa que

Dos Santos governou mais como um gerente da riqueza natural proporcionada pelo petróleo e pelos diamantes. Seu modus operandi era cooptar instituições e soltar o freio na compra de apoio das elites, o que fez de Angola por muito tempo um dos países mais corruptos do mundo. Na primeira década deste século, o boom do petróleo fez de Angola o país que mais crescia no planeta, com taxas anuais superiores a 20%. A posição do então presidente nunca pareceu mais segura. Grandes obras, muitas das quais tocadas por empreiteiras brasileiras, viraram uma marca do país, movidas a propina e superfaturamento.

(Folha de São Paulo, 08 jul. 2022. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/07/jose-eduardo-dos-santos-construiu-a-angola-independente-com-petroleo-e-corrupcao.shtml>)

Novamente comprovamos as teorias de Bergson: “somos da paróquia”. E então completamos: estamos envolvidos nesta corrupção e nestes lados sombrios da história angolana. Cabe-nos, inclusive, refletir que aspectos sombrios só realmente podem ser retratados novamente se o humor estiver de frente. O tom do sarcasmo parece-nos ser a última tentativa diante do horror inominável de parte da

população que ainda hoje não tem acesso aos serviços básicos (saneamento, saúde, educação). Além disso, são altos os índices de violência e a taxa de desemprego, enquanto são erguidos prédios nos quais boa parte dos angolanos não pode habitar.

Para lidar com essa realidade, e com a denúncia dela, muitas vezes o humor é eficaz e as construções narrativas irônicas endossam esse humor. Como observa Eagleton, sobre o riso em relação ao poder:

A comédia representa uma ameaça para o poder soberano não só por causa do seu pendor anárquico, mas também por fazer pouco de questões tão importantes como o sofrimento e a morte, diminuindo assim a força de algumas das sanções judiciais que as classes governantes tendem a ter na manga. Ela pode fomentar uma despreocupação temerária que afrouxa o poder da autoridade. Ao seu modo carnavalesco, também consegue produzir uma sensação fantasmagórica de imortalidade que dissipa a sensação de vulnerabilidade essencial para a manutenção da ordem social. (EAGLETON, 2022, p. 100. Edição do Kindle)

Como observamos em nossa dissertação, o nosso foco eram as obras de João Melo que, sob a pena da sátira, retratavam Angola e suas mazelas sociais. No entanto, nos contos de suas obras, estava identificado algo de brasileiro. Conforme apontamos naquele estudo, há contundente semelhança entre “filhos da pátria angolana” e “filhos da pátria brasileira” sobre a qual destacamos o trecho: “com sua obra, é possível observar que o caminho entre Angola e Brasil é produtivamente estreito e que os filhos da pátria angolana parecem, muitas vezes, os filhos do Brasil”. (MATOS, 2014, p. 25).

É inevitável que, ao pensar a realidade angolana, algo da realidade brasileira venha à tona. Como observa Alberto da Costa e Silva, em seus estudos sobre as relações estreitas entre África e Brasil:

A história da África é importante para nós, brasileiros, porque ajuda a explicar-nos. Mas é importante também por seu valor próprio e porque nos faz melhor compreender o grande continente que fica em nossa fronteira leste e de onde proveio quase metade de nossos antepassados. Não pode continuar o seu estudo afastado de nossos currículos, como se fosse matéria exótica. Ainda que disto não tenhamos consciência, o obá do Benin ou o *angola a quiluanje* estão mais próximos de nós do que os antigos reis da França. (COSTA E SILVA, 2011, p. 240).

O humor surge como elemento rebelde, transgressor e seu tom questionador destitui figuras inquestionáveis de seus tronos reais. É uma capacidade singular que acalenta aqueles que compactuam com esta mesma opinião e, na maioria das vezes, apresenta de modo irreverente o que previamente pensamos. Isso sempre foi bastante evidente nas obras de João Melo, como observamos em outro momento acadêmico:

Os contos de João Melo são transgressivos, porque tratam da fragilidade do homem, de seus conflitos, de sua finitude, de seus sofrimentos, de modo que o faz rir de si mesmo, ou do outro, e faz o leitor rir. Os personagens revelam contradições, falhas e imperfeições do ser humano. Através destes contos, as ideologias se mostram frágeis.
(MATOS, 2014, p. 45)

O psicanalista Daniel Kupperman conversa em suas reflexões com o que acabamos de nos referir no estudo de Eagleton, trazendo algo de humano ao que está envolvido no humor. Há algo de perverso e desmedido no ser humano e quando isto é deflagrador em uma figura política, a denúncia disso só pode ser bem-sucedida se algo de poético estiver também neste jogo. No entanto, esta *poiesis* precisa envolver o discurso do humor. Nas palavras de Kupperman, portanto, está a leitura que ele faz do discurso do humor, como um ato:

O ato humorístico, em sua dimensão política, pode ser comparado a um ato de denúncia a toda idealização desmedida das figuras de autoridade, atingindo em cheio a constituição do superego tirânico. Ao caricaturar o superego, o humor revela o ridículo da farsa assumida por todo aquele que quer ocupar o lugar definitivo de um saber efetivamente sabido (e não suposto), promovendo, pela suspensão da proibição do pensamento e do desejo imposta por toda ordem totalitária, a abertura de sentido na vida social, e reforçando simultaneamente o laço sociopolítico.
(KUPERMAN, 2003, p.190)

Considerando o quanto há de humano no humor, lembramo-nos das palavras de Eagleton, sobre o motivo de o riso ser algo produzido pelo homem quando este mesmo se vê sem saída, como uma espécie de escape ao que está posto.

O riso compensa um pouco a nossa mortalidade, bem como, em geral, as nossas enfermidades. Efetivamente, Friedrich Nietzsche observa que o animal humano é o único que se ri por sofrer de maneira tão atroz, necessitando de inventar esse paliativo desesperado para as suas aflições.
(EAGLETON, 2022, pp. 16-17. Edição do Kindle.)

O riso seria um tipo de alívio que possui uma força positiva e que ratifica algo de subversivo. Está sempre flutuando entre o que é equivocado, vacilante entre o que é indeterminado, mas aqui pontuamos: conhecido. Ele indica o permanente hiato e defasagem entre o que somos e o que deveríamos ser. Por que rimos ou por que precisamos rir? Se o riso é o melhor remédio, como afirma a sabedoria popular, podemos supor que sua necessidade brota do mal que nos assola.

O riso pode ser apaziguador, fascinante e até mesmo inquietante e assustador. Parece que o riso, por sua força afirmativa e ao mesmo tempo subversiva, por sua irrupção discreta ou escancarada, flutua sempre numa certa indeterminação e equivocidade.

1.1 O trágico no cômico ou a escrita ferina de João Melo e Pepetela

Sem saber que a literatura tem uma subversiva capacidade de captar, reproduzir, ampliar e espalhar, de maneira improvável e perigosa, ainda que, desgraçadamente ineficaz, até aquilo que não é dito.

(João Melo⁴)

Na seção deste capítulo, daremos continuidade às reflexões sobre o cômico em João Melo e Pepetela, mas traremos para a discussão os aspectos trágicos que estão também presentes nas ficções aqui estudadas. O humor da escrita de ambos os escritores será percebido no sentido textual e metafórico de suas construções narrativas, mas também no *modus operandi* da escrita, na linguagem, enfim, no discurso, que ilumina o sentido textual metafórico e geral do texto. Será observado como o humor está presente nos personagens, nos eventos narrativos, mas também na escrita, por meio da ironia textual. Além disso, figuras como o narrador e o autor do texto entrelaçam-se, questionando o lugar que ocupam em cada ficção e o que é o dentro-fora narrativo.

Primeiramente, parece-nos importante problematizar a comicidade, o riso, o sorriso, o chiste, a ironia e levantar questão a respeito de suas características. O

⁴ Do conto “Torcicolo” inserido em *O dia que Charles Bossangwa chegou à América* (2020), livro estudado nesta tese.

que percebermos, assim, já foi longamente estudado pela crítica literária, sobretudo pela psicanálise, mas merece especial atenção.

Onde o cômico está, ali também está o trágico. Não estamos falando dos gêneros comédia e tragédia, mas de como essas características são percebidas nas narrativas aqui estudadas. O trágico liga-se à Tragédia Clássica - em oposição à Comédia - durante o século V a. C., a partir de questões políticas e religiosas que originaram tanto a poesia trágica grega, abordada pela análise poética de Aristóteles, como, conseqüentemente, a noção do trágico grego. Porém, essa concepção se modifica, no final do século XVIII e início do XIX, com a reflexão estética idealista alemã que, relacionada aos ideais do Romantismo, abre nova perspectiva para a arte poética e instaura o que chamaremos de “poética filosófica” em que o trágico se torna um problema filosófico e objeto de estudo da filosofia e inaugura a tradição do pensamento trágico na filosofia moderna, que se dá independentemente da teoria estético-literária que a originou, abrindo-se, assim, uma nova perspectiva para a “arte poética” e instaurando nova possibilidade, novo olhar, sobre a qual nos deteremos.

Sob nossa leitura, não nos ocuparemos do trágico, pelo menos não como gênero literário. Em nossa perspectiva, ao pensar a narrativa ficcional, o trágico seria antes um discurso, que pode ser uma estratégia literária utilizada em diferentes gêneros. Nas palavras do psicanalista húngaro Leopold Szondi,

É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. *Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença* (Szondi, 2004, pp. 84-85).
(PASTORE, 2015, p. 215, grifos nossos. Edição do Kindle)

A citação acima nos traz uma reflexão interessante a respeito do trágico e do humor, sendo este a provável saída para lidar com aquele. Assim, o fenômeno humorístico presente em cada uma das sequências cômicas das obras aqui estudadas acaba por apontar para um limiar que subsiste na contradição e na união destes opostos: do trágico que consegue ser superado pelo cômico e no que há de comicidade na tragicidade expressa pelas obras. É uma leitura paradoxal que coloca

em pé de igualdade esses opostos e não sobrepõe um ao outro. Ao contrário, esses opostos complementam-se. É o *tragicômico*, a aparente incoerência.

Na construção do texto ficcional, de Pepetela, por exemplo, encontra-se o emprego do humor (pela via da ironia) disseminado especialmente pelo narrador.

Claro que o segurança da casa, a dormir no passeio a menos de vinte metros, tinha de ser cúmplice do ocorrido, o que se comprovaria com os modernos métodos utilizados nos interrogatórios. Alguns puristas da linguagem e outros defensores dos direitos humanos achariam a palavra modernos muito exagerada, pois o método mais habitual era o de pedaço de madeira do jardim cheio de terra para a tornar mais pesada e a ser porrada nas costas e cabeça indefinidamente, mas temos de convir que uma madeira de irrigação era de todos os modos um utensílio moderníssimo em comparação com os objectos de jardinagem e tortura da Idade Média.
(PEPETELA, 2003, p. 15).

No fragmento acima, são discriminadas três “pessoas”: a primeira, aquele que faz a zombaria, o narrador sarcástico, locutor do discurso; a segunda pessoa, aquela que lê o trecho, o leitor do texto, o interlocutor, e a terceira pessoa, a figura sobre a qual aquele que faz o sarcasmo (primeira pessoa) expurga suas críticas, que seria, o alvo das pulsões agressivas ou sexuais. A solidez dessa tríade só é possível se for levado em consideração qual o pacto estabelecido entre locutor/interlocutor, por exemplo.

No exemplo escolhido acima, o narrador ironiza a tortura adotada pelos policiais (personagens) da narrativa e “seus métodos modernos de linguagem”; isso só é possível, porque há um acordo entre ele e o leitor. Para que a ironia seja concretizada, precisa haver relação inteligível entre essas duas instâncias linguísticas. Neste trecho, o cômico traz o trágico e, aparentemente dissociados, eles se concretizam no paradoxo do tragicômico.

Neste outro fragmento, João Melo lança mão de estratégia poética semelhante. O tragicômico se concretiza e na junção entre cômico e trágico, a crítica se faz presente e sua escrita ferina não aponta apenas para o que é descrito, mas traz de modo escondido um espelho que aponta para o leitor, que compactua com o trágico e o cômico ali narrado ou descrito:

Ninguém lê mais o *Jornal de Angola* e, pelo menos aparentemente, toda a gente passou, de repente, a acreditar nos mujimbos, nas intrigas, nos xingamentos e na linguagem despudorada veiculada pelas chamadas redes sociais. Agora — pasme-se — até jovens imberbes atrevem-se a exigir nas ruas a demissão do presidente, esquecendo-se de que, em África, chefe é

chefe e os mais velhos são sagrados. Tão sagrados que devem ser grafados com maiúsculas: Mais Velhos. É o que dizem as nossas legítimas e profundas tradições.

(MELO, 2020, p17. Edição do Kindle, grifos do autor)

Muitas vezes, o trágico do cômico não é sequer percebido em uma relação (ou discurso, por exemplo), já que o “terceiro lugar da tríade”, ou seja, o alvo das pulsões sexuais e agressivas (objeto da crítica literária) pode ser recalcado de tal forma, que já não se consegue perceber os preconceitos pelas críticas que são feitas e compartilhadas entre os que estão envolvidos na estrutura da piada, ou do fragmento tragicômico.

No fragmento acima, desta forma, pode não ser imediato reconhecer a importância de lutar pela história angolana e do quanto isso pode ser buscado pelo jovem “imberbe”. De repente, tal objetivo só pode ser observado se o foco da crítica não tiver sido recalcado⁵ pelo leitor. É bastante satisfatório quando este recalque não está concretizado e podemos, assim, perceber no riso as tensões do cotidiano.

Rir estrondosamente faz parte de nossa experiência cotidiana, da mesma forma que ironizar personagens e acontecimentos cruciais da existência. (...) por isso mesmo, os piadistas e humoristas são tão valorizados por todos nós, pois conseguem não apenas desarmar os espíritos numa situação considerada excessivamente grave, como também nos revelar, num breve comentário, *a dimensão cômica daquilo que quer se apresentar como sério.*

(BIRMAN, 2005, p.85-86, grifos nossos.)

A estratégia crítica do humor na narrativa de João Melo e de Pepetela acaba por provocar um alívio das tensões vividas no cotidiano da sociedade angolana. Suavizar pelo cômico aquilo que não é risível, ao contrário, contém um teor de gravidade social, é também uma forma de amenizar as dores do dia a dia. Se a corrupção policial, política é algo irreparável, o cômico da literatura destes escritores se encarrega de abrandar o tom dilacerante da opressão presente nas instituições militares, por exemplo.

⁵ Recalcado: fruto do recalque. Freud (1915) considera que a função do recalque consiste em manter os desejos inadmissíveis impedidos de passar do sistema inconsciente para o pré-consciente. Ao manter esses desejos no campo do inconsciente, o sujeito nem sabe que os possui ou os carrega. “A repressão ou recalque (*Verdrängung*) é uma etapa preliminar da condenação, algo entre a fuga e condenação.” (FREUD, 1915 [2006], vol. XIV, p.151); “a essência da repressão consiste simplesmente em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a à distância.” (FREUD, 1915 [2006], vol. XIV, p.152).

Tal ponto nos remete aos pensamentos do filósofo Schopenhauer que, chamado de pessimista diante de outros filósofos de seu tempo, procurou pensar o ser humano com uma lente mais próxima do desencanto humano. Talvez o adjetivo pessimista não traga um tom negativo, ao contrário, bastante realista e próprio do humano.

A vida do indivíduo, quando vista no seu todo e em geral, quando apenas seus traços mais significativos são enfatizados, é realmente uma tragédia; porém percorrida em detalhes, possui o caráter de comédia, pois as labutas e vicissitudes do dia, os incômodos incessantes dos momentos, os desejos e temores da semana, os acidentes de cada hora, sempre produzidos por diatribes do acaso brincalhão, são puras cenas de comédia. Mas os desejos nunca satisfeitos, os esforços malogrados, as esperanças pisoteadas cruelmente pelo destino, os erros desafortunados de toda a vida junto com o sofrimento crescente e a morte ao fim, sempre nos dão uma tragédia. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 414-415)

Parece mesmo grande incoerência que haja ligação entre o riso e os incômodos do cotidiano. É possível que, para existir a felicidade, seja necessário que nela esteja escondido o lado sombrio, trágico, das interferências do humano: entre a tragédia do cotidiano e a comédia (ou a possibilidade de rir disso tudo), talvez não haja uma linha tênue, mas uma fusão: o tragicômico.

A corrupção angolana foi naturalizada e esse absurdo é cômico, porque trágica ela já é desde o início. Pepetela escreve sobre essa corrupção e de sua escrita nada sobra, a não ser mesmo o cômico, porque o trágico está contido no fragmento desde o início de tudo. O personagem Jaime Bunda personifica essa atitude propensa ao riso, ao escárnio demolidor.

Olhou de novo o relógio e se lembrou do colega Isidro, que tinha um de ouro. O Isidro ouro por todos os lados e daquele bem pesado. Ouro recolhido em muitas operações, todas elas ilegais, como podia Bunda comprovar. Ele pelo seu lado deixara de ser estagiário há muito pouco tempo, tinha um vulgar relógio com cronómetro. *Mas ainda ia chegar lá, aos ouros.* (PEPETELA, 2008, p. 31, grifos nossos.)

No trecho anteriormente apresentado, faz-nos lembrar de um narrador que opina e que julga os eventos narrativos, bem como o suceder de caracterizações a personagens. A expressão “Mas ainda ia chegar lá, aos ouros”, que por ora destacamos, expressa aos leitores o que o narrador pensa a respeito da política angolana e da corrupção evidente na contemporaneidade. Isso nos rememora as

palavras do próprio Pepetela em entrevista cedida em 2014 à Universidade da Madeira, em Portugal, a respeito de aspectos de sua *poiesis*:

A ironia é própria dos angolanos, talvez mesmo dos africanos em geral. Por isso me parece normal que eu a utilize no que escrevo, faz parte da nossa cultura. Por outro lado, há que se relativizar muita coisa, para não se cair no panegírico ou no catastrofismo. Uma pitada de ironia resolve o problema. (PEPETELA, 2014, p. 209-213)

O discurso da ironia segue associando a corrupção angolana a um suposto progresso expresso pela legitimação de um capitalismo contemporâneo, que traz em seu escopo não somente a inserção de Angola no cenário internacional, mas também do que este neoliberalismo traz em seu calcanhar: as mazelas sociais e excludentes, segregadoras, portanto. É o que se evidencia no trecho a seguir:

Nesse tempo dos começos, princípio dos anos 80, era muito seguro. Vinham senhoras dos bairros ricos, sozinhas, fazer as compras. Aqui tinham certeza de tudo encontrar, mesmo o que não aparecia em nenhuma loja, mais barato que em qualquer sítio e em total segurança. Depois chegou o progresso: bares, restaurantes, negócios de prostituição, venda de drogas, ladrões, assassinos a soldo, imigrantes indocumentados, falsificadores de passaportes, de cartas de condução, cassinos, enfim, uma Nova Iorque de esteira, poeira e lixo. (PEPETELA, 2010, p. 102).

Parece não haver triunfo da vida sem igual triunfo da morte, nem verdadeiro transbordamento de alegria sem igual transbordamento de desespero e poderíamos longamente dissertar sobre as relações entre as pulsões e vida, a pulsão de morte, o desejo, o gozo, se quiséssemos aprofundar os estudos de Freud e Lacan. Para o momento, basta-nos falar da relação ambígua, mas necessária entre trágico e cômico.

1.2 Tragicômico, escrita e sublimação

Agiste conforme o desejo que te habita?

(Lacan)

É aí que reside o problema da sublimação, uma vez que é criadora de um certo número de formas, da qual a arte não é a única – e para nós tratar-se-á de uma arte em particular, a arte literária, tão próxima pra nós do domínio

ético. Pois é em função do problema ético que devemos julgar essa sublimação enquanto criadora de tais valores, socialmente reconhecidos.

(Lacan)

A cultura, em seu sentido restrito, é construída de produções artísticas, que transformam a imaginação e a fantasia, e ao serem compartilhadas criam uma rede de significações. A arte é um meio, legitimado pela moral dominante, de se gozar com aquilo que seria proibido, caso fosse exposto de forma apenas pulsional, ou, no conteúdo excessivamente idiossincrático, particular a cada sujeito. O artista – modelo do criador para Freud –, reinventa novas formas de gozo de acordo com as regras morais e não contra elas, ou seja, a transgressão, em sua dimensão simbólica, é criadora. Mesmo dentro da ficção, nas palavras do narrador do conto “Torcicolo”, de João Melo, “a literatura tem essa subversiva capacidade de captar, reproduzir, ampliar e espalhar, de maneira improvável e perigosa, ainda que, desgraçadamente, ineficaz, até aquilo que não é dito.” (MELO, 2020, p. 47. Edição do Kindle).

O personagem principal de “O torcicolo” acaba por aglutinar as dores e as angústias do ser humano que, bem-sucedido e de prestígio inegáveis, pode pagar um preço muito grande pelas suas qualificações profissionais, se a humildade e a presunção caminham de modo antiético. Ele é machista e falsamente moralista, manipulando seu casamento. No entanto, pela pena de João Melo, este mesmo personagem vê sua imagem destruída de modo extremamente risível. Menosprezado na narrativa, embora seja condecorado fora da narrativa, na realidade machista e despudorada angolana.

Artistas que são, João Melo e Pepetela, possuem a capacidade de compartilhar seu mundo interno, sua maneira de perceber as coisas e a vida, e assim permitir o alargamento do mundo interno daqueles que entram em contato com suas obras. Quando rimos de seus personagens, vimos suas imagens desmoronadas e com o estilhaçamento de suas figurações, nós, leitores, gozamos com essas novas imagens constituídas. É como a queda do pedestal que a sociedade insiste em instituir a estas figuras e a literatura ferozmente destrona com seu humor trágico. Encontramos, assim, na citação a seguir, embasamento sobre o que discorreremos:

Rebaixar tem o sentido de trazer para junto da terra, que representa a absorção e a sementeira, destino e origem de todas as coisas. É também remeter as coisas ao seu sentido material e corporal, em oposição à elevação transcendente que sustenta os lugares do poder e da hierarquia. O riso ambivalente implica o rebaixamento, do mesmo modo que a agressividade é parte do movimento de regeneração, e não é difícil perceber o motivo pelo qual as figuras da autoridade, que detêm a função de proteção e de regulação da vida social, são seus alvos privilegiados. (KUPERMANN, 2010, p. 205).

O analista, em seu consultório, no contato íntimo com seu paciente, tem funções semelhantes às do artista. No *setting* analítico, é permitido ao analisando que ele seja quem de fato quem ele é, de forma inconsciente, literal sem amarrações e moldes sociais. Desta forma, analista e analisando, escritor e leitor, estabelecem elos que atualizam a verdade escondida. O analista pontua o discurso, dando contorno ao trágico da realidade vivida no palco do divã. O artista faz o mesmo. Traz para os eventos narrados o que há de trágico e que precisa, pela arte, contornar o trágico do humano. É por isso mesmo que arriscamos dizer o quanto Freud, o criador da psicanálise, e Lacan, seu maior leitor, descobriram na literatura a beleza de sua parceria. Se ambos amaram tanto a literatura que precisaram dela para provar suas considerações, eles fizeram de seu pensamento homens de literatura. Suas leituras sobre o inconsciente, sobre a linguagem, sobre o discurso e sobre a realidade estiveram ancoradas no mesmo solo de onde partem as melhores escritas, as melhores ficções.

O apreço pela Psicanálise em nosso estudo se deve ao fato de nos sentirmos contemplados por sua leitura sobre o trágico. A ética da Psicanálise lacaniana está ancorada no trágico da ficção humana e por este mesmo motivo estudar o trágico como estratégia artística e discursiva parece-nos adequado pela similaridade e pelos seus pressupostos metodológicos. A arte trágica traz uma dimensão de horror. Segundo Maurano, a arte trágica é

transfigurada pela presença da música e pela beleza das ações e da cena, o que a purifica de toda a amargura e desencorajamento que aí poderiam se alojar, e lhe dá uma perspectiva de celebração da vida em todas as suas dimensões, mesmo aquelas em que se abriga o sofrimento. Não se pretende nela a destituição do sofrimento da vida, o que amputaria da vida uma de suas dimensões fundamentais. É a expansão da vida, e não sua conservação, o que aí vigora. (MAURANO, 2013, p. 23).

Quando a psicanalista Denise Maurano em seu estudo diz que a arte trágica não pretende destituir o sofrimento da vida, isentando-a de amargura, vemos como isso se concretiza nas obras de João Melo e Pepetela. Ambos os escritores, por meio de suas ficções, escrevem sobre o lado sombrio do ser humano, sem lhes dar um peso impossível de carregar. As obras aqui estudadas surgem, de forma cômica, como um véu que auxilia nesse descontentamento. A propósito, a comicidade é o que nos faz suportar o trágico, o desencanto. A arte, assim, é meio de expansão da vida, dando conforto ao leitor, mas também ressignificando o que outrora parecia perdido e sem encanto.

Na segunda década do século XX, mais precisamente em 1919, em seu texto intitulado “O estranho”, *Das Unheimlich*, Freud lançou mão de um longo estudo linguístico sobre o termo alemão que dá título ao seu texto. Para tal, ele se utilizou das decomposições semânticas desse termo para descrever a concepção psicanalítica de vivências psíquicas de encontro dos contrários entre o “familiar” e o “estranho”, que aqui ilustramos com o sintagma nominal (des)conhecido. A palavra *Unheimlich* abarca não só o familiar, *heimlich*, como também o secreto, o escondido, o não-familiar. Mais do que isso, Freud faz um longo trajeto textual até provar que a composição dos contrários que, em princípio, está alicerçada na palavra *un-heimlich*, está indicada também no “estranho que é familiar”, mas também que, de algum modo, foi submetido ao recalque e está apenas escondido e que pode surgir de forma avassaladora e amedrontadora. Freud mostrou, com este estudo semântico, que a categoria do desconhecido/terrorífico remete, na verdade, ao que outrora foi conhecido/familiar, mas que, em certas condições, esteve alheio (ou ao menos pareceu alheio) pelo processo de recalque. O que o estudo minucioso de Freud indica é que o “estranho” (*Unheimlich*) é “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1919/1996, p. 8). Esse sentimento particular de estranheza define, então, uma variedade do terror ligada à presença dissimulada de um próximo distante, desde muito tempo conhecido.

Como sabemos, não existe recalque sem que este retorne e por meio da experiência de estranho, há um retorno também do desejo inconsciente vivido pelo sujeito como essa enigmática presença do estranho no mais íntimo – inquietante estranheza. Estranhamento familiar, movimento ambíguo do desejo de proximidade e de afastamento. Essa ambiguidade traz o elemento do terror, do que não fala, do que causa dor e aniquilação. O retorno deste recalque, agora disfarçado, coloca o

foco exatamente naquilo que se desejou esconder. É um estranho disfarçado, mas bastante familiar, já conhecido e escondido pelo sujeito. Nossos atos podem, inclusive, recobrir motivações e significações de que não suspeitamos. Camadas profundas da nossa história determinam nossos desejos e obscurecem a reflexão sobre a questão de quem somos, qual a nossa história, nossos desencantos e frustrações sociais, individuais e/ou coletivas. Desta forma,

o sujeito é uma história pessoal que, desde a infância e pela vida afora, se constitui no contexto de outra história maior do que a dele, não só a família e a sociedade, como também o passado arcaico da civilização, a pré-história, uma memória mais vasta do que o próprio indivíduo e que, de algum modo, atua sobre ele, na sua constituição interna e na sua ação.
(PASTORE, 2015, p. 322. Edição do Kindle)

Tem sido objeto de extensos tratados acadêmico-científicos, no campo da literatura, a ideia de que, por meio da arte, neste caso a literatura, o espectador (leitor) pode ver seus recalques escondidos postos à prova e o que causa desconforto ou horror pode, na verdade, estar escondido a sete chaves exatamente nele mesmo. As frustrações podem aparecer de forma abrupta com a construção de um personagem machista, corrupto, que traz em sua construção um espelho que aponta para os leitores, nós mesmos.

O artista tem muitos recursos a seu dispor para encontrar esse caminho, pois, ao dar forma a seus devaneios, possibilita que outros compartilhem do prazer que pode advir das fantasias inconscientes ali contidas, como numa relação de parceria entre, ao menos, dois dos elementos da tríade: escritor (locutor) e leitor (interlocutor).

O que nos parece interessante com a arte humorística é que ela não somente mostra o conservadorismo da sociedade, a corrupção de um personagem de modo paralelo, o lado sombrio do ser humano, aqueles regidos pela pulsão, sem o freio do “socialmente aceito”. O humor possui um tom especial, que os distingue dos outros “fazer poéticos”: ele atualiza pelo riso (ou sorriso!), ou pela comicidade, o lado sombrio no exato momento em que o leitor se percebe (sor) rindo do que se contou (ou leu). Ao contrário dos outros discursos poéticos, o discurso do humor só pode ser entendido no *a posteriori* exatamente como quando um analista, em seu *setting*, faz uma intervenção e pontua algo que de forma deliberadamente livre o analisando traz em falas preconceituosas, por exemplo.

É um encontro exatamente similar ao encontro do “estranho” descrito por Freud, que, escondido, ressurgiu. O humor foi mesmo tema tão caro à teoria freudiana, que dedicou ao campo longos estudos e, em momentos posteriores, novas descobertas são feitas a seu respeito. Em 1927, portanto, Freud nos traz essa pérola: “O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.” (FREUD, 1927/1996, vol. XXI, p.166)

Esse tom trágico da perversidade humana foi muito bem entendido por Pepetela e João Melo e o lugar de militância política submetida a uma linha do tempo africana e territorializada ganhou espaço de mundo. Assim, essas ficções trazem para o foco narrativo as questões do humano e, quando esse é o enfoque, a filiação da literatura passa a estar em segundo plano.

Se estamos a tratar do humano e da relação que se estabelece entre sujeito, sociedade e escrita, então precisaremos dimensionar outro ponto importante para o campo da estética, mas também do quanto de relação que este pode ter com a política e a sociedade. Estamos a tratar, portanto, do conceito de “sublimação”. Sabemos, no entanto, da complexidade do conceito, porque muitos estudiosos, de variadas correntes utilizaram-no com objetivos múltiplos. Faremos, desta forma, recortes para uso deste conceito e, quando oportuno, apontaremos o que não será abordado em cada corrente filosófica ou de corrente literária.

Por *sublimação*, entendemos ser o processo com que contamos para transformar uma parte de nossas pulsões sexuais em laço social, ternura, obras culturais e prazer ligado ao fazer artístico ou científico. Esse é o nosso ponto de apoio, de onde partimos e, certamente, para onde nos dirigiremos com nossas leituras reflexivas. Sabemos, inclusive, que a sublimação não é o único meio para onde se dirige a libido, a religião também cumpre seu papel neste quesito.

A sublimação traz uma satisfação parcial, ou melhor, a sublimação implica a possibilidade de uma satisfação parcial devido à plasticidade das pulsões e porque a satisfação da pulsão não é completa, mas parcial, a sublimação é o conceito freudiano que está na base da criação ética e estética e é o caminho privilegiado para o sujeito recriar, a cada momento, o mundo e a si mesmo em face de sua existência trágica. O conhecimento trágico da condição humana, compreendida como resultante de um embate pulsional que necessariamente termina com a morte, pode ser, então, tolerado perante a mediação da arte, isto é, da criatividade.

Para o trágico da condição humana está a sublimação que aparece como via possível para lidar com o horror da castração do sujeito. Assim, já se sabe que a obra de arte é resposta possível ao que está fora da linguagem e, inominável, encontra na arte uma forma de retornar para a linguagem, dando contorno com/pela linguagem ao que está em *foraclusão*. É outra linguagem que está em jogo, mas que se utiliza daquela e não falamos aqui somente da escrita, mas também da linguagem das artes plásticas, do corpo, e tantas outras que seguem a um rigoroso sistema de regras, formatos, técnicas.

Em cada um desses campos, a arte está presente e se insere como sublimatória, porque recria o presente, trazendo novos olhares para o que está posto na sociedade. É, assim, como a própria palavra sugere, uma exaltação, um tom elevado dado àquilo que está posto no cotidiano, seja por meio do horror, do caos, do trágico ou do sem encanto. Ao que não se pode nominar, porque há a falência da linguagem, lá está a arte. Ela denomina, sem sintetizar, apresenta sem resumir, inserindo, muitas vezes, incoerências e arranjos improváveis na sociedade.

O Barroco, por exemplo, é período estético em que o conceito de sublimação fica bastante evidente, já que nele se associam esplendor e impureza. Com linguagem antitética, tal como o sujeito, a arte é aquela que conjuga opostos e, desse arranjo improvável, nasce a beleza da incoerência, onde profano e sagrado compartilham de mesmo *habitat*.

O Barroco diz respeito a um tipo de expressão artística que associa esplendor e impureza. Nele, uma identidade a partir dos defeitos é transformada em eloquente afirmação da natureza e assim, a vida pulsional não está encoberta pelas exigências de harmonia e ordenação que vigoram na perspectiva clássica. Trata-se de expressar a infinitude do ser na dimensão finita da natureza e do humano. O sujeito apresenta-se impregnado de mundo, e mesmo confundido com ele. Por isso a noção de “dessubjetivação” seria aquela que paradoxalmente, parece que melhor designaria a subjetividade barroca. Ela refere-se à ideia de um sujeito em evasão, imbricado no que o circunda.
(MAURANO, 2013, p. 25).

O Barroco é uma estética singular que pode ilustrar certos aspectos das narrativas de Pepetela e João Melo. Ao estudarmos o termo “barroco”, lembramos que ele pode sugerir duas leituras. A primeira é a de que pode ser entendido como “um estilo artístico ou literário”, mas pode ser também “uma certa mentalidade, uma forma barroca de escrita” e, sobre sua origem, há controvérsias, o que já justifica a dificuldade em apreender o sentido único deste termo (conceito, estética).

A origem de seu nome pode ser atribuída “por artífices portugueses a um tipo de pérola irregular” assimilada na França com o significado de “bizarro”, “extravagante”, ou resultaria “da designação de uma das modalidades de silogismo, considerado sofisticado”, de algo que é complexo, paradoxal, ou de difícil entendimento. Seja de uma forma ou de outras, as duas acepções acerca da palavra evidenciam sentido pejorativo, valoração negativa.

A expressão passou, assim, a designar o conjunto de valores e significados que se manifestaram nas artes e na literatura, entre o classicismo renascentista e o neoclassicismo setecentista, ou entre o final do século XVI e o início do XVIII, quando estudiosos europeus a resgataram, nos últimos anos do século XIX.

De todo modo, o termo “barroco” sugere um enfrentamento ao colonialismo. O que nós, brasileiros, sabemos sobre isso está totalmente ligado aos aspectos humanos sobre os quais o Barroco, como escola literária, estava alicerçado. Esse estilo se tornou uma “deformação” da arte renascentista, mas ainda se pautava pela imitação clássica.

Entendemos, no entanto, que essa estética surge como aquela que vai enfrentar os valores morais e colonizatórios impostos pelo Cristianismo, no Brasil. Mas, entendemos ainda, que essa estética brasileira somente foi possível, porque nosso país, também colonizado por Portugal, precisava denunciar o Cristianismo e a colonização portuguesa. Embora estejamos estudando outro espaço diaspórico, o Barroco mostra-se como estética pertinente, já que a denúncia e a crítica social são caras ao espaço angolano. Em momento oportuno, nesta tese, trataremos detidamente sobre isso e apontaremos como estes aspectos influenciam nos conceitos de crítica sociopolítica e decolonialidade.

Neste momento inicial, observaremos como as ficções aqui estudadas consideram aspectos do Barroco, especificamente, como a sua contrariedade e a complementação destes paradoxos enreda o leitor em seus textos nos faz lembrar do conceito de Sublimação em Lacan, o grande admirador das teorias freudianas.

Há algo interessante em sua teoria sobre a qual nos debruçaremos aqui neste ponto do estudo. A Sublimação está articulada ao que existe na linguagem, sobretudo naquela que é artística e poética. A linguagem para Lacan tem suas leis, as mesmas que regem o significante: substituição e combinação, ou seja, metáfora e metonímia. Lacan, em seu *Seminário 7: a Ética da Psicanálise*, toca em pontos importantes, porque se preocupa com *Das Ding*, com a Sublimação, com a tragédia

e como amor-cortês. A respeito específico da Sublimação, Lacan afirma para seus interlocutores algo de extrema importância:

Não quero aqui pôr-me a elaborar uma teoria do conhecimento, mas é bem evidente que as coisas do mundo humano são coisas de um universo estruturado em palavras, que a linguagem, que os processos simbólicos dominam, governam tudo. Quando nos esforçamos em sondar no limite entre o mundo animal e o mundo humano aparece – e esse fenômeno não pode deixar de ser para nós um motivo de espanto – o quanto o processo simbólico é inoperante no mundo animal.
(LACAN, 1959-1960/2008, p. 59).

Entendemos, portanto, que essa capacidade que nos diferencia dos animais está atrelada ao que há de humano na linguagem, envolvida em algo que é suspenso em algum momento e não permite a sua satisfação plena, sendo sempre parcial. Há, assim, algo que resiste à Sublimação (*Sublimierung*) e que, não necessitando de satisfação direta, é resposta a uma exigência da libido, caso contrário, danos e perturbações graves poderiam ser gerados. Esses danos poderiam, inclusive, estar submetidos ao universo social que não nos permitiria viver a satisfação completa, que teima e resiste retornando de forma indireta e subentendida.

A arte, então, é um alicerce importante, pois, toca com sua linguagem no que precisa ser dito político, social e pulsionalmente, mas sobra algo desse toque e, por entrelinhas ou subentendidos, expressa algo contundente. Obedece, assim, a uma lógica clara, mas que, ao ser reproduzida, esvai-se com rapidez. O tragicômico seria, desta forma, a estratégia poética e discursiva em que este processo estaria implicado de forma singular, já que ali está o que pode ser dito a partir das ironias, das incoerências e das negações, afirmando seu oposto e deixando que as entrelinhas se sobressaiam junto ao sorriso incômodo e inominável, mas perfeitamente compreendido pelos seus interlocutores.

O que diferencia o tragicômico de outras estratégias poéticas é o fato de que em outros discursos e formatos poéticos o que está em suspenso é resgatado como sentido pela junção das partes ficcionais e/ou poéticas. O jogo da interpretação entre autor e leitor é um acordo que permite a interpretações que formam um sentido, um todo. No tragicômico, como no Barroco, por exemplo, isso não se concretiza, porque a lógica existe exatamente no sorriso enigmático e ambos, leitor e autor, que não

sabem ao certo qual sentido único que buscam. O que sabem ambos é que esse sentido existe, mas não se pode tocá-lo.

Há, assim, um apontamento ao *Vazio*. É uma experiência mínima deste apontamento, que, foge, assim que se tenta apreender o sentido, esta “coisa”. Esse escape só pode ser possível se novamente entrar no simbólico, por meio de nova construção com a escrita poética. Estamos, então, alicerçados na teoria lacaniana:

A Coisa, se no fundo ela não está velada, não estaríamos nesse modo de relação, com ela que nos obriga – como todo psiquismo é obrigado – a cingi-la, ou até mesmo a contorná-la, para concebê-la. Lá onde ela se afirma, ela se afirma em campos domesticados. É justamente por isso que os campos são assim definidos – ela se apresenta como unidade velada. (LACAN, 1959-1960/2008, p. 144).

Importa-nos, assim, apontar que algo de enigmático precisa se revelar e insistir em se comparecer. A corrupção e a reprovação às instituições políticas, públicas, sociais apontadas nas narrativas ficcionais aqui estudadas são enigmáticas direta e indiretamente. Esses escritores poderiam lançar mão de outros fazeres poéticos, mas parece que este tema necessita do indefinível, do paradoxo, da antítese, do incômodo, das incoerências do presente, mas também do riso, porque o trágico está na condição humana, que possui dois lados. Exatamente antiético como as palavras, como diria Freud, e paradoxal e vacilante como a linguagem.

A sublimação precisa apontar para o mais-além da significação, algo que resiste a ser aprisionado pelo sentido. Lacan segue suas reflexões em seu seminário, apontando o que seria a criação, de onde ela nasceria e para onde estaria apontado o seu fim. Em “*Da criação ex nihilo*”, tópico especial de seu seminário (Seminário 7), ele fala da criação como aquela que deve apontar o vazio.

Exatamente como em uma “caixa de fósforos”, o “Vaso” passa por este mesmo processo. Ele é, segundo o psicanalista, o primeiro objeto feito pelas mãos do homem, que, no momento desta construção, insere-o no vazio, essencialmente modelando o vazio, o nada. Este processo de construção de “algo que circunda o nada” é o exato encontro entre criação, linguagem, vazio e sua humanidade. Essa criação aponta para o vazio. É a linguagem sustentando o vazio e apontando para este lugar, sobretudo. Como observa o psicanalista francês:

A introdução desse significante que é o vaso já constitui a noção inteira da criação *ex nihilo*. E ocorre que a noção da criação *ex nihilo* é coextensiva da exata situação da Coisa como tal. Efetivamente, é justamente desso modo que, no decorrer dos tempos, e nomeadamente dos tempos que nos são

mais próximos, dos que nos formaram, é situada a articulação, a balança do problema moral.
(LACAN, 1959-1960/2008, p. 149).

Dessa forma, na Sublimação e na caracterização de uma obra de Arte, o vazio deverá ser determinante. Algo precisará resistir à significação e apontar para o vazio, da ordem do Real e da ausência de sentido. Segundo Lacan, “nem a ciência, nem a religião são aptas para salvar a Coisa, nem a nos dá-la” (LACAN, 1959-60/2008, p. 164), o que leva a deduzir que apenas por meio da arte este caminho seja possível explicitar a Coisa (*Das Ding*), visto que só por ela se pode vislumbrar o vazio em seu centro. Esse processo é possível, porque a arte faz isso colocando em seu centro um objeto escolhido para seu. A arte consegue, efetivamente, elevar um objeto à dignidade da Coisa.

No caso do humor, do tragicômico especificamente, o estudioso Daniel Kupermman, em artigo intitulado “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise” (2010), traz uma reflexão importante para nossa pesquisa sobre o humor nestes escritores angolanos. Quando estuda Freud, Kupermman mostra-se fundamentado sobre a teoria da idealização, como sendo aquela responsável pela criação ilusória de uma divindade onipotente que poderia nos oferecer proteção. Tal conforto seria facilmente encontrado na religião e/ou na ciência, portanto. A arte do humor, ao contrário, é a capacidade que esse discurso possui de trazer para o palco das reflexões tudo aquilo que está angustiado o sujeito e que está sem resposta, sem sentido. O supereu bem-humorado consegue rir de si mesmo e mostrar, assim, ao eu, de forma sagaz, que o mundo apresentado diante de seus olhos, ou seja, o mundo de significações, não passa apenas de uma dentre tantas versões sobre a verdade das coisas.

Ao contrário da idealização, o humor procura zombar do objeto escolhido e desfoca-o, problematizando, inclusive o que é visto pelo eu. Neste caso, o “eu” inclui, sobretudo os escritores Pepetela e João Melo. Essa capacidade de interrogar as questões contemporâneas e doentias em Angola retiram um pouco do peso de dor que carregam. Não dizemos que não estarão adoecidos ou não irão adoecer mais, porque a arte seria salvadora, mas, pelo humor, o sujeito angolano poderia “adoecer menos”, ou “adoecer, rindo”, exatamente como se busca em processo analítico, em processo de divã. Rir da castração, o enigma desvendado da

psicanálise, que por uma reflexão sincera do sujeito, reconhece o que há de tragicômico em si mesmo.

O processo do humor na escrita de João Melo caminha ao lado da escrita de Pepetela e ambos os processos criativos trazem à discussão algo importante sobre as poéticas desses escritores, retirando-as de um lugar lusófono e territorializado e colocando-nas em estágio importante para as literaturas universais, mundiais. A ficção destes escritores transcende seu lugar de origem, porque discute questões do humano, em quaisquer tempo ou lugar. Assim destacamos:

João Melo se utiliza do humor a fim de problematizar a realidade nua e crua, obtendo sucesso diante dela, uma vingança verbal que preserva o eu de ser aniquilado. Onde se esperava dor e sofrimento, eclode o riso. (...) o autor parece, assim, desconsiderar suas pretensões narcísicas e, através dessa estratégia discursiva, procura triunfar sobre as condições que podem, por ventura, aniquilá-lo. Sabe-se que o espaço angolano transpira dor, corrupção, pobreza, violência e ganância. Então, a partir de uma tentativa do supereu em proteger o eu, procura-se não levar tão a sério a experiência vivida em sua própria pele, bem como as perfeições narcísicas que sonhara. (MATOS, 2014, p. 81).

João Melo e Pepetela trazem novas reflexões, abrindo caminhos novos a partir de novos sentidos a partir do humor, que aponta vazios e procura ressignificar conceitos sociais, previamente estabelecidos, como se fossem verdades absolutas. Exatamente nas instituições mais bem-estruturadas, política e socialmente, o humor procura comparecer, rachando palavras, criando novos sentidos, estabelecidos, inclusive por incoerências, antíteses, lacunas, pelo sorriso que aponta o cômico, mas também o trágico da condição humana.

Esses autores trabalham com o humor degradando imagens que, como características principais, ousam rir de si mesmos, de suas próprias condições angolanas. Seria somente trágico, se não fosse também cômico. Nesse sentido, ambos os autores riem e trazem comicidade às suas narrativas, porque somente de forma trágica lidar com Angola contemporaneamente seria bastante doloroso. Daniel Kupermmann, já aqui citado, em livro de nome semelhante⁶, em outro artigo “Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença” (2005), retoma a questão da identificação entre o humorista e o pai. Nas palavras de Freud,

⁶ SLAVUTSKY, Abrão e KUPERMANN, Daniel (orgs). *Seria Trágico... se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Se retomarmos à situação em que determinada pessoa adota uma atitude humorística para com os outros, uma conceituação que já apresentei experimentalmente em seu livro sobre os chistes se sugerirá por si mesma em seguida. É que o indivíduo se comporta para com eles como um adulto o faz com uma criança, quando identifica e sorri da trivialidade dos interesses e sofrimentos que parecem tão grandes a esta última. Assim, o humorista adquiriria sua superioridade por assumir o papel do adulto, identificar-se até certo ponto com o pai, e reduzir as outras pessoas a crianças. (FREUD, 1927/1996, p. 167).

O humorista se identifica com este pai, no momento exato que admite sua orfandade, ou seja, ele sabe que essa identificação está fadada à orfandade, já que assumir a figura fálica e totalizante do pai, do supereu, seria da ordem da impossibilidade. Nas palavras do estudioso, na obra freudiana, “a figura do órfão se oferece como verdadeiro contraponto à do herói indestrutível, identificado de modo absoluto como pai idealizado, cujo lema ‘nada me pode acontecer’- reflete a arrogância falicista com a qual se quer investido.” (KUPERMANN, 2005, p. 34).

Como diria Freud, o humor é um dom “raro e precioso” (FREUD, 1927/1996, vol. XXI, p.169), conduzindo a vida de modo menos melancólico e menos dramático o que se coloca diante de nossos olhos, e fazemos um adendo: aos olhos de Pepetela e João Melo em suas Angolas sentidas de forma dolorida. O humor possui algo elevado e a espirotuosidade característica desse tom discursivo abrem novos caminhos para a realização do desejo. Isso significa dizer que a obra ficcional de ambos potencializa a desconstrução de Angola, esgarçando-a ao extremo, de modo que novos caminhos significantes sejam abertos ali mesmo na escrita. Ao contrário de outras escolhas discursivas, o estilhaçamento não está para além a escrita, com reflexões e “*a posteriori*”. É ali *em ato* que esse furo acontece, enredando o sujeito-leitor no momento da leitura, no momento do sorriso. O *a posteriori* fica como um segundo momento de crítica. Ao que tudo indica, o leitor também se implica neste estilhaçar e, com riso ou com espanto, entende com clareza o que está escondido ou às claras quanto ao que lê, ao que representa o processo mimético, ficcional. Desse modo, lembramo-nos das palavras de Freud em seus estudos sobre o humor, em 1927:

O humor possui uma dignidade que falta completamente, por exemplo, aos chistes, pois estes servem simplesmente para obter uma produção de prazer ou colocar essa produção que foi obtida, a serviço da agressão. Em que, então, consiste a atitude humorística, atitude por meio da qual uma pessoa se recusa a sofrer, dá ênfase à invencibilidade do ego pelo mundo real, sustenta vitoriosamente o princípio do prazer – e tudo isso em

contraste com outros métodos que têm os mesmos intuitos, sem ultrapassar os limites da saúde mental? (FREUD, 1927/1996, v. XXI, p. 167).

Se, pelo humor, o “eu” recusa-se a abandonar a si próprio, rebelando-se primeiramente, contra os ideais de si mesmo, é possível encontrar, então, parceria grande com os fundamentos da sublimação. Neste ponto, comparece o simbólico, interferindo, positivamente, no “desrecale” de sentidos fixos e novas significações vão se estabelecendo, com novos olhares. A linguagem do humor permite que novos sentidos sejam apresentados e antigos valores apareçam de forma menos dura e sejam mais leves. Abre-se, assim, para uma desdramatização do espaço angolano pela ressignificação de novos discursos sociais, políticos, humanos, sobretudo. Esvazia-se o que há de fatal ou sério e que exagerado ou não fazem por existir os discursos políticos, sociais em Angola.

É semelhante também o processo dos discursos traumatizados dos pacientes que se põem em processo analítico e que, com o passar do tempo analítico, pretendem ser risíveis ao final após ou durante longo processo de (auto)conhecimento de memórias e histórias. Ver Angola contemporaneamente no divã seguramente é saber que pelas mãos de Pepetela e João Melo há um salto do que havia utopicamente para o que se predispõe a ser neste momento distópico, sem lamentos, mas com risos.

Se antes o discurso literário em suas formas escritas era colado ao imaginário militante, dolorido, que gritava porque precisava ser tomado de paixão e territorializado, neste momento da escrita poética de João Melo e Pepetela, a escrita já se vê reconstruída, assim como se precisa ressignificar o trauma e sair do palco dramático e encarnar o tom transferencial de um analista que se percebe interrogando, apontando, abrindo lacunas e deixando a linguagem se mostre no hiato, no vacilo.

O humor em João Melo e Pepetela ri de todas as idealizações, mostrando um mais-além de um pai idealizado. Do ponto de vista psicanalítico, cabe-nos mostrar como os escritores são “anti-heróis”, mais órfãos do que heróis e, diante dessa pátria que não cessa de mostrar a eles essa orfandade, o que seria da memória angolana se não fosse a pena do humor?!

2 ELEMENTOS DA NARRATIVA SOB A PENA DO HUMOR

Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente.

(Mia Couto)

As marcas históricas e geopolíticas que definem os limites das literaturas nacionais têm sido revistas, na era da pós-modernidade, em função da intensidade dos fluxos identitários, o que também se aplica à realidade angolana/africana.

Parece tautológico pensar nisso, mas seria interessante salientar que grandes nomes da literatura universal projetam-se internacionalmente sem prejuízo das suas filiações nacionais. Os cenários espaciais das obras destes escritores anunciam a Angola de um dado momento histórico. Essa representação, no entanto, extrapola os limites nacionais em conexão com outras realidades assemelhadas por aspectos humanos e, portanto, ora trágicos, ora cômicos, uma mistura, sobretudo, de tragédias e comédias. Diante desses escritos, o leitor, por vezes, “acaba esquecendo” (se é que isso é possível!) que o espaço é angolano, visto que o fazer poético desses escritores está para além da questão política de dissidência colonial ou pós-colonial. Os autores escolhidos em determinadas obras parecem ressaltar não só o espaço angolano, como espaços outros em suas literaturas. E o fazem por meio de uma abordagem ora trágica, ora cômica da realidade observada. Há uma grandiosidade em colocar em evidência aspectos da condição humana e evidenciar o trágico e o cômico da arte, exatamente como é próprio do humano, em qualquer tempo, em qualquer espaço.

João Melo e Pepetela marcaram a história da literatura em Angola em diversos momentos e suas respectivas literaturas apontaram para estes diferentes tempos. Se a literatura funciona como reflexo crítico da história, ou se ela auxilia na construção histórica de um determinado povo, não se pode deixar de considerar que ambos os escritores marcaram em sua trajetória literária a necessidade de “fazer literatura”, porque o viver cotidiano não era suficiente ou precisava ser ressignificado na escrita de outra forma. O que se deseja dizer é que, assim como escrevem a história, também inauguram novos olhares para essa mesma história.

A estratégia da ironia, por ambos, é um modo de construir o discurso narrativo pensando na ressignificação angolana e tal figuração parece retirar tais escritos de uma localização em espaço e tempo específicos. Em determinado período da história de Angola, o processo de escrita engajado fez certo sentido. Foi necessário para escrever a história angolana, lutando e gritando contra suas mazelas sociais e políticas. Mais contemporaneamente, o processo de utopia parece ter sido superado pela distopia, cuja marca é a necessidade contundente de se pensar a literatura angolana pelo viés do universal. As questões que permeiam essas ficções inauguram a necessidade de uma Angola inserida nas questões pungentes a outros espaços ficcionais.

O que pretendemos mostrar é que quando o que está em jogo é a arte da escrita de forma magistral, o que ganha destaque é a ficção em si e não mais o fato de ser a escrita da literatura da minoria pela lusofonia ou da lusofonia e por isso minoria.

Outro ponto que nos parece interessante pensar nesse estudo é o quanto estes aspectos do humor nas obras destes autores refletem um processo semelhante ao experimentado por um sujeito em um divã analítico. O drama da denúncia ou o drama poético de uma escrita pós-colonial é substituído pela ressignificação de um humor (sublimatório, portanto) de denúncia. Analogamente, há certo desgaste emocional ou afetivo vividos pelo sujeito analítico (protagonista de sua história pessoal) ou pelo sujeito histórico ou poético (protagonista da história angolana). Do mesmo modo, ao superar tais desgastes e se deixar afetar menos com os dramas vividos, os sujeitos procuram superar essas lacunas inomináveis e/ou trágicas e passam a vivenciar cada uma delas de modo mais cômico ou pela via sublimatória do humor.

Obviamente, não se pode dizer que se trata de um processo evolutivo, porque, ao que se observa, a literatura ou o divã não possuem essa característica evolutiva. Na verdade, o mais interessante é que as memórias afetivas de tais momentos históricos paralitem menos o sujeito a ponto de não o deixar repensar a própria história. A nossa hipótese é a de que os escritos de João Melo e Pepetela estejam inseridos nessa linha do tempo cronológica (e analítica) da história angolana, em cuja escrita se verifica um salto magistral.

2.1 João Melo: crítica, militância e humor

Aníbal João da Silva Melo, ou simplesmente João Melo, nasceu em 05 de setembro de 1955, em Luanda, capital de Angola. Ele foi fundador da União dos Escritores Angolanos⁷. Fez seus estudos acadêmicos aqui no Brasil, Niterói (RJ), na Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de comunicação e cultura. No campo político, é também filiado ao Movimento pela Libertação de Angola (MPLA)⁸, sendo, atualmente, deputado deste que se tornou partido, após as eleições.

O escritor versa em diversos gêneros literários e passeia na experiência da escrita acompanhado de sua experiência política. João Melo é poeta, contista e, sobretudo, jornalista de formação. Fez os estudos primários e secundários em Luanda. Deslocou-se para Portugal, onde iniciou a Faculdade de Direito, em Coimbra. Além dessa graduação, formou-se em Jornalismo em Niterói, aqui no Rio de Janeiro (Brasil). Neste mesmo local, obteve o título de Mestre em Comunicação e Cultura, tendo morado no Brasil de 1984 a 1992. Fomentando sua carreira nesta área, João Melo trabalhou em diversos jornais e veículos de comunicação, como a Rádio Nacional de Angola, e dirigiu algumas estatais angolanas, tais como a Agência Angola Press (ANGOP) e o *Jornal de Angola*, além de ter assinado *O Correio da Semana*, periódico angolano ligado a uma empresa privada. Ao longo de sua carreira, produziu obras poéticas: *Definição* (1985); *Fabulema* (1986); *Poemas angolanos* (1989); *Tanto amor* (1989); *Canção do nosso tempo* (1991); *O caçador de nuvens* (1993); *Limites e redundâncias* (1997); *A luz mínima* (2004); *Todas as palavras* (2006); *Autorretrato* (2007); *Novos poemas de amor* (2009); e *Cântico da terra e dos homens* (2010). Além disso, João Melo possui significativas obras de

⁷ Fundada em 10 de dezembro de 1975.

⁸ Durante os treze anos de luta colonial travada por Portugal (1961 – 1974), apenas três movimentos foram destacados, a FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola; o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola; e, mais tarde, a UNITA – União Nacional para independência Total de Angola. Foram esses movimentos que lutaram contra o colonialismo português; porém, ainda que todos os movimentos tivessem por objetivo a libertação de Angola, existiam divergências entre eles, as quais, depois da proclamação da independência, levariam à em guerra civil que durou vinte e seis anos. O MPLA, liderado por Agostinho Neto, tinha uma orientação ideológica marxista e era fortemente urbano. Entre os membros do movimento havia tanto mestiços quanto assimilados e brancos. Nas palavras do escritor José Eduardo Agualusa (1993, vol1, nº6), “o MPLA foi-se formando pouco a pouco e a sua sigla parece resultar de uma expressão com que o poeta Viriato da Cruz fecha uma carta enviada a Mário Pinto de Andrade, em Paris: ‘É necessário — dizia Viriato — criar um amplo movimento popular para a libertação de Angola’. O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) é um partido político de Angola, que governa o país desde sua independência de Portugal em 1975.

ficção curta (contos): *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1998); *Filhos da Pátria* (2008); *The Serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004); *O dia em que o Pato Donald comeu a Margarida pela primeira vez* (2006); *O homem que não tira o palito da boca* (2009); e *Marginais e outros contos* (2013).

João Melo foi publicitário, professor universitário, parlamentar (1992-2017) e ministro (2017-2019). Membro fundador da União de Escritores Angolanos e da Academia Angola de Literatura e Ciências Sociais. Atualmente dedica-se exclusivamente à escrita e à consultoria, dividindo o seu tempo entre Luanda, Lisboa e Houston. Em 1992, após a abertura política e econômica em Angola, foi um dos fundadores do primeiro jornal angolano independente, o *Correio da Semana*. Em 2006, criou e dirigiu a Revista “África 21”, especializada em temas africanos. Em 2008, recebeu o “Prêmio Maboque de Jornalismo”, na época a mais importante distinção jornalística do país. Colaborou com vários jornais em todos os países de língua portuguesa. Presentemente, mantém uma coluna regular no *Jornal de Angola*, *Diário de Notícias* (Portugal), *Sinal Aberto*, jornal *online* português, e no jornal literário *Rascunho* (Curitiba, Brasil).

Especificamente em sua vertente de contos, há, neles, uma veia jornalística; e a sua escrita literária não só absorve claramente as características próprias a um repórter, que coleta fatos, organiza-os e se preocupa com sua divulgação, como também, pelo tom crítico, amarra estes fatos, emite uma opinião e evidencia uma intenção política, fazendo o leitor se lembrar de que todo ser é político, intencionalmente ou não. Nas palavras do próprio escritor João Melo, em entrevista recentemente publicada em meio digital,

Toda a literatura é política. Para entendê-lo, é fundamental diferenciar a natureza política da literatura do seu eventual engajamento em prol de uma causa específica (político-partidária no século 20 e social ou identitária nos tempos atuais). Esse engajamento é legítimo, mas não esgota a natureza política intrínseca de toda a literatura, como atividade criativa dos seres humanos. Toda a literatura tem a ver com a condição humana, o que é radicalmente um ato político. (MELO, 2022⁹)

O que se deseja apontar é a vertente crítica do escritor João Melo. Sabemos, inclusive, que ela não é exclusiva de sua obra ficcional e que seus poemas contemplam críticas contundentes à sociedade angolana, a todo tempo. Em sua

⁹ Entrevista disponível em <https://rascunho.com.br/liberado/as-novas-literaturas-politicas/>. Acesso em 08 de novembro de 2023

obra poética, por exemplo, a escrita de João Melo é engajada e milita em prol de uma Angola que se constituía no pós-independência. Inclusive, observamos que, mesmo nas guerrilhas posteriores ao fim do colonialismo europeu, a prosa de João Melo não se isenta politicamente e procura “acertar contas” com os próprios angolanos. Vê-se, assim, como a angolanidade de seu texto continua a ser importante.

Dando continuidade aos estudos iniciados no mestrado, seguimos com nossas leituras a respeito do humor presente nas obras ficcionais de João Melo. Optaremos aqui, conforme já dissemos, por *O dia em que Charles Bossangwa chegou à América* (2020), obra ficcional mais recente.

Lançado em fevereiro de 2020, em Lisboa, *O dia em que Charles Bossangwa chegou à América* é o sétimo livro de contos de João Melo. Trata-se de uma obra em que os contos, diversos em sua temática, parecem unir-se justamente por esta diferença em seus conteúdos ficcionais. Esse parece ser o foco principal, já que retrata uma Angola em movimento, em constante transformação. A linguagem da obra é permeada pela estratégia poética da ironia, escolha discursiva do autor e representativa de uma leitura crítica tão cara à sua pena ferina.

O humor, identificado com um modo de estar de quem respira os ares da periferia, traduz um tom informal, um “estar à vontade no desempenho de suas tarefas”, sinal também do desejo de se contrapor a “tempos ambíguos em que pequenos gestos e autopermiões são raivosamente criminalizados”, expressão utilizada pelo narrador para atacar o que ele chama de “atuais inquisições politicamente corretas que nos vigiam a partir de todas as perspectivas, sejam elas pós-modernas, pós-coloniais, pós-socialistas, pós-humanistas ou pós-qualquer-outra-porra” (MELO, 2020, p. 20-21). A forma desabrida com que os contos tentam desnudar e até corroer certas dominantes da nossa contemporaneidade diz-nos da ousadia de quem não teme polêmicas, optando às vezes por ir atrás delas.

As narrativas ilustram o cotidiano de uma sociedade que tenta encarar a precariedade daqueles que estão no poder e que permanecem ditando as regras do jogo político-social. O angolano é retratado, muitas vezes como aquele que possui capacidade singular de não se deixar sucumbir perante todos estes problemas. Como exemplo do que por hora interpretamos, tem a figura de Dona Filismina, em “O perigo amarelo”. Essa personagem se sente incomodada na narrativa, porque possui vizinhos chineses, recém-chegados a seu bairro. O narrador do texto acaba

por deixar transparecer estes preconceitos, que, em tom crítico, textualmente reproduz os julgamentos da personagem. Nas palavras do autor, sobre o conto, temos orientações de leitura:

Como pede a trama, todo o conto é permeado pela ironia, desde o tratamento do próprio título (“perigo amarelo” é uma expressão de conhecida origem colonial, que se mantém até hoje) até ao desfecho da estória, passando pelas várias manifestações de mal estar de D. Filismina, algumas delas absurdas, por causa da presença de chineses no bairro onde reside. Como se sabe, a ironia é um recurso que, basicamente, serve para dizer/escrever uma coisa, quando, na realidade, o que se quer mesmo afirmar é o seu contrário. (MELO, 2022, Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/who-wants-to-kill-d-filismina/>)

Além deste tom crítico sobre papéis sociais e desempenhados pelas diversas classes econômicas, há, ainda, nas narrativas, o questionamento sobre o ofício do escritor e há autêntica problematização no que se refere a este labor. Questionam-se, assim, as instâncias narrativas e o autor se inclui neste projeto como aquele que se vê implicado nestas questões também de cunho social. Ou seja, o escritor questiona o fazer poético e a capacidade de imaginação ou de criação exigida pela literatura. É claro que este ponto não se restringe a Angola. Em outros espaços para além deste, parece que o recurso da ficcionalidade, próprio da arte, por vezes se retrai na produção dos escritores diante da incumbência dos engajamentos político-sociais na contemporaneidade. Escrever e ter na literatura a possibilidade de ressignificar o presente parecem ser tabu e negado. Sonhar não é possível. Na posição de defesa em que se coloca o autor, procurando resguardar a autonomia literária que vê ameaçada, a decisão de criar parece impositiva. É o próprio narrador que, em “O angolano que não gostava do verbo malhar”, alerta-nos para alguns dos dilemas a enfrentar:

Ser escritor em tempos assim, quando os campos se misturam de tal maneira que se torna árduo identificá-los, implica estar à mercê de flechas envenenadas provenientes de todas as direções. Acontece que é precisamente nesses tempos que urge fazer da literatura uma espécie de tambor, mais altos se fazem ouvir os seus cantos, os seus lamentos e os seus incitamentos. (MELO, 2020, p. 56. Edição do Kindle.)

Neste livro, João Melo procura dar continuidade a um projeto de escrita que é político e necessário. Há uma busca contundente por retratar metonimicamente Angola e o mundo por meio de imagens e reflexões que fazem emergir um mundo caótico e cercado de abismos sociais por meio dos quais a sociedade permanece sendo constituída e reconhecida.

Há, na sociedade angolana, um desejo desmesurado de benefícios políticos e os abismos sociais constituem, então, essa nova ordem social. O mundo da corrupção é ficcionalizado e os limites entre o público e o privado não são tão bem definidos. A desigualdade social e econômica segue alimentando, portanto, esse mundo corrupto. O narrador é, assim, esta figura que intervém a todo momento na escrita e na construção deste mundo ficcionalizado e este mesmo narrador não deixa que o leitor tenha tranquilidade e veja na escrita um mundo paralelo ao seu. Ao contrário, as diversas intervenções que são feitas no contexto da construção criativa desajustam este leitor tornando um leitor participante, precavido, que acaba por construir também esta sociedade angolana. Os narradores dos contos desta obra vetam ao leitor o refúgio de uma leitura não ativa e o coloca, desta modo, diante dos desafios de uma proposta literária que também o convoca a avaliar o alcance de suas próprias estratégias. Isso nos faz lembrar das palavras de Linda Hutcheon sobre este “leitor precavido”:

Por que esses contos exigem um “leitor precavido”? Durante a leitura, o leitor verificará que não deve supor antecipadamente o que irá ocorrer, nem acreditar que todas as significações estão na superfície textual. Por isso é necessário ser “desconfiado” para assim “fazer” a ironia, mas o ato de “fazer” a ironia, ou seja, entendê-la ou não, não será uma tarefa fácil e dependerá do repertório do leitor. (HUTCHEON, 2000, p.28)

Este livro de contos de João Melo, conforme defendemos ao longo deste trabalho, vem como resposta a questões presentes no cenário angolano, mas também internacional. João Melo, recentemente, escreveu um artigo crítico sobre uma personagem de um dos contos da obra aqui estudada, a D. Filismina, e que julgamos tomar como referência para trazer à tona outras questões de outros contos desta mesma obra, que, por hora, destacamos abaixo:

Na vida real, há criminosos, homens e mulheres preconceituosos, racistas, machistas, misóginos, homofóbicos, cobardes, o que sabemos nós? A arte em geral e a literatura em particular têm o direito de trazê-los à cena, sem qualquer obrigação neo-jadnovista de puni-los, o que, obviamente, é diferente de exaltá-los. No caso da literatura, é preciso atentar para a estrutura do texto no seu conjunto, incluindo os recursos narrativos utilizados, e não apenas para a postura de uma ou outra personagem específica, mesmo que se trate da personagem principal. (MELO, João. “Who wants to kill D. Filismina?”. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/who-wants-to-kill-d-filismina/>. Acesso em: jun. 2023)

De modo bastante contundente, João Melo pontua algo que perpassa todo o livro que é a perpetuação de um pensamento binário e o entendimento literal a ele associado, que mata a arte em geral e a literatura em particular.

Sua escrita mais recente dá continuidade à sua produção crítica e dialoga, de algum modo, com a obra poético-ficcional de Pepetela, também pelo viés da ironia e do humor, sobretudo. É o que veremos na seção seguinte deste terceiro capítulo.

2.2 Pepetela: crítica, militância e humor

Na linha do tempo da literatura angolana, Pepetela é figura ímpar, que não se pode deixar de conhecer, caso se tenha interesse no percurso dessa literatura. É um dos autores mais conhecidos e premiados de Angola. Suas obras ficcionais parecem caminhar lado a lado com a trajetória histórica e social de Angola e seus escritos sempre foram um fôlego a mais para os leitores repensarem a vida angolana. Assim, estamos sempre a viver em suas narrativas os costumes angolanos, o cotidiano luandense e determinados papéis sociais estigmatizados que retratam a “vida” do angolano.

A origem de seu nome vem do *kimbundu* “Pestana”¹⁰ e faz referência ao sobrenome de nascimento do autor: Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos. No momento em que entrou na guerrilha ao lado do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), os escritos literários do autor passaram a ganhar a nova assinatura que é mantida até hoje, o que demonstra que embora tenha saído do partido em 1983, não rompeu com o passado guerrilheiro e de crenças que o levaram até o caminho do Movimento.

O autor nasceu na cidade de Benguela, em 29 de outubro de 1941. Autor por excelência do gênero narrativo, ele inicia sua trajetória, escrevendo histórias curtas para a Revista *Mensagem*, quando integra a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, no ano de 1958. Por razões políticas, quatro anos depois, segue para a Argélia, onde cursa Sociologia. No final da década de 1960, retorna a Angola e integra o MPLA, participando ativamente da luta armada, no desempenho de dupla

¹⁰ *Pepetela em Kimbundu* significa Pestana.

função: guerrilheiro e responsável pelo setor de educação. Após a independência do país, desempenha o cargo de vice-ministro da Educação, no qual permanece até 1982 (mais especificamente de 1976 a 1982). Em seguida, ocupa a cátedra de sociologia, na Universidade de Luanda, passando posteriormente a lecionar Sociologia nessa universidade. Tem desempenhado cargos diretivos na União de Escritores Angolanos. Atualmente é Presidente da Assembleia-Geral da Associação Cultural “Chá de Caxinde” e da Sociedade de Sociólogos Angolanos.

Foi membro fundador da UEA¹¹ (União dos Escritores Angolanos). Ele é autor dos romances: *Muana Puó*, *As aventuras de Ngunga*, *Mayombe*, *Yaka*, *O cão e os caluandas*, *Lueji*, *Luandando*, *A geração da utopia*, *O desejo de Kianda*, *Parábola do cágado velho*, *A gloriosa família*, *A montanha da água lilás*, *Jaime Bunda - agente secreto*, *Jaime Bunda e a morte do americano*, *Predadores*, *O terrorista de Berkeley - Califórnia*; e das peças teatrais: *A corda* e *A revolta da casa dos ídolos*. Nosso interesse está restrito a *Jaime Bunda - agente secreto*, *Jaime Bunda e a morte do americano*, obras nas quais o caráter risível se faz presente.

Para ilustrar, é conveniente lembrarmos de algumas obras importantes (dentre tantas) que foram escritas por Pepetela. O engajamento político vivido por Pepetela no MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) e sua militância neste partido na época da independência angolana viu-se inserido em sua obra fundamental intitulada *Mayombe*, escrita durante os conflitos e retrato do cotidiano da guerrilha e de ações contra o governo colonial. Essa obra foi publicada, inclusive, no Japão, e sobre a qual o próprio autor faz uma declaração bem-humorada a respeito de sua edição: “linda, onde só se pode reconhecer os números das páginas e um mapinha de Angola na contracapa” (CHAVES, 1999, p.216/233).

Outra grande obra de cunho engajado foi *As aventuras de Ngunga*¹², livro que chegou a ser pensado como um manual instrutivo para jovens guerrilheiros e as

¹¹ A U.E.A. é a entidade através da qual os escritores publicam suas obras.

¹² É a primeira obra de Pepetela. O livro, escrito em 1972, durante a guerrilha na luta de libertação de Angola contra Portugal, foi publicado pela primeira vez em 1973. A obra é resultado da experiência do autor como guerrilheiro que atuava na educação dos meninos (pioneiros). A partir de sua vivência na selva, como guerrilheiro e como educador, e da criação de textos de leitura para as crianças, surge essa sensível obra, em que a história de um menino de 13 anos, Ngunga, representa também a história de uma nação. Em seu percurso por rios e terras, Ngunga conhece personagens inesquecíveis que despertam fortes emoções nos leitores: Comandante Nossa Luta, Comandante Mavinga, Comandante Avança, Presidente Kafuxi, professor União, a bela Uassamba, a menina Imba, o jovem Chivuala e o velho Livingue.

aventuras vividas pela personagem Ngunga e que traçavam um perfil minucioso da história angolana e da guerrilha vivida em determinado momento.

Como não mencionar, ainda, a obra *A Geração da Utopia*, que, tal como o título sugere, busca apresentar aos leitores a importância de se sonhar e acreditar naquela geração que fazia a independência acontecer. A utopia a que a obra se refere nos faz pensar na esperança e na certeza de que ela seria um motor para impulsionar uma nação que então se constituía. Além disso, a formação acadêmica em Sociologia fez com que Pepetela deixasse transcorrer para seu discurso ficcional o tom sociológico e sempre preocupado em escrever (ou reescrever) a história angolana no cânone da literatura universal.

Inúmeros estudos de crítica literária já autenticaram a importância de Pepetela como aquele que (re)escreve a história angolana pelo viés da literatura e traça caminhos para refletir tal esta mesma história. Por meio deste viés discursivo, o autor foi reconhecido internacionalmente e suas premiações refletem isso. Por seu *Mayombe*, recebeu o Prêmio Nacional de Literatura em 1980 e pelo já mencionado *A Geração da Utopia*, recebeu, no Brasil, o Prêmio Especial dos Críticos de São Paulo em 1993. Em 1997 foi galardoado com o Prêmio Camões, considerado o mais importante prêmio literário para autores de língua portuguesa.

O caminho de Pepetela na literatura angolana reflete a história de uma nação que é escrita também pela ficção. Quantos não são os estudiosos que conhecem a história deste país, por serem amantes de sua literatura? Isso nos faz lembrar das palavras da Professora Inocência Mata, crítica e exímia conhecedora das literaturas africanas de Língua Portuguesa sobre a *poiesis* de Pepetela:

é um escritor que se tem revelado singular nesse trabalho de desconstrução discursiva, sem operar rupturas, e conseqüente desestabilização desse "local da cultura" nacionalista, pela reinvenção de uma estratégia que consiste em articular a sua ficção com as transformações da História, da sociedade angolana, e com as exigências de um pensamento novo face ao país real (que hoje pouco tem a ver com o país ideal). Muitas referências coincidem quanto a considerar a obra de Pepetela como buscando na História matéria para a ficção... Se, no universo literário angolano, o autor não pode, talvez com rigor, ser considerado pioneiro na tematização da História, ... a sua singularidade reside no questionamento do Presente (valores, comportamentos, ideias) a partir das mitificações (às vezes das falsificações) da História". (MATA, 2001, p. 196-197).

Assim, os enfoques políticos e sociais dados por Pepetela devem ser sempre instrumentos de reflexão pelo fato de esse autor aproximar seus escritos da realidade de seu país. É a partir dessa perspectiva que se percebe a possibilidade

de um intercâmbio entre os estudos literários e os históricos, a fim de diminuir as distancias destas epistemologias.

Por meio das ficções que se tornaram *corpus* deste trabalho, notamos como Pepetela e João Melo, autores das narrativas escolhidas, conseguem expressar o imaginário histórico-cultural angolano, problematizar conflitos e tensões e, ao mesmo tempo, construir, por meio de uma escrita contundente, momentos de inquietações e reflexões sobre fatos da história contemporânea de Angola. A arte literária, portanto, transforma-se em um recurso capaz de refletir as ações do homem e suas vivências na sociedade, assim como consegue, ainda, reconfigurar ideias e anseios de Angola, contemporaneamente.

No trilhar deste caminho poético, Pepetela apresenta aos seus leitores um outro tom discursivo: o do Humor. O discurso sociológico permanece e as narrativas de seu texto colocam-se também a serviço da escritura da história angolana, mas já não se sabe se em primeiro plano ou segundo. Também já não se sabe se este segundo plano se coloca como primeiro, como numa relação simbólica de figura-fundo. O que se sabe é que o discurso do humor pretende reler a história inserindo um novo olhar sobre a Angola contemporânea.

O discurso do engajamento e, posteriormente, da utopia, cede lugar a um discurso que pesquisadores têm chamado de DISTOPIA. Em *Jaime Bunda, o agente secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), o espaço narrativo, personagens, e outros elementos ficcionais apresentam Angola (costumes, papéis sociais), mas não como foco central como em suas obras engajadas. Além disso, a nação aqui representada está a serviço do humor. Tratar da construção de uma nova história angolana, portanto, aquela que relê o passado sob a pena da galhofa e do discurso bem-humorado. É como se os narradores destas obras estivessem tais como os narradores das ficções de nosso inquestionável Machado de Assis: distopicamente acima do bem e do mal.

Como já pontuamos em momentos anteriores desta tese, estudaremos as obras policiais *Jaime Bunda, Agente Secreto* e *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, do escritor Pepetela. *Jaime Bunda, agente secreto* e *Jaime Bunda e a morte do americano* são consideradas os primeiros romances policiais angolanos e mostram-nos, sob a pena de Pepetela, como a sociedade angolana se mostra constituída, após o fim das utopias libertárias e o crescente neoliberalismo econômico mundial.

Esses romances veiculam, então, fortes críticas, que corroem um estado político angolano e, através do humor, libertam-se essas críticas, num processo de catarse. A personagem principal dos romances é Jaime Bunda, um falso herói subdesenvolvido, ele é (des)construído subversivamente, na medida em que o gênero “romance policial” é apresentado “às avessas”. Dizemos isso, porque o detetive em questão, o protagonista dos romances, não vai solucionar o primeiro caso que lhe atribuem. Além disso, suas investigações não o fazem chegar até o criminoso de uma menina de catorze anos, este caso vai servir como pretexto para tratar de outros crimes de maiores dimensões e que direcionará o leitor à discussão de outros temas como a corrupção, o jogo de interesse no poder político e público e, por fim, para um novo tipo de imperialismo, nomeadamente o norte-americano.

A figura de Jaime Bunda é uma grande paródia feita a James Bond para nos mostrar como o método policial obtuso e ineficaz de Bunda não leva ao desvendamento dos mistérios a que está vinculado ficcionalmente. Ele é uma figura grotesca, tem aparência física deselegante e risível. Destoa, assim, com o seu vício (a gula) da figura incrível, invencível e imortal de James Bond, o detetive-herói do cinema americano.

Jaime Bunda é, assim, a paródia clara de James Bond, um agente secreto fictício do serviço de espionagem britânico MI-6, criado pelo escritor Ian Fleming em 1953. Este personagem criado por Ian Fleming como o 007 foi o símbolo do espião internacional, capaz de se infiltrar em qualquer lugar e realizar as missões mais desafiadoras. Foi, então, responsável por popularizar e por romantizar a imagem dos agentes secretos. E tudo isso aconteceu graças a Sidney Reilly¹³, considerado o maior espião do século XX, que parece ter sido, curiosamente, a inspiração para o nascimento de James Bond¹⁴.

¹³ Sidney George Reilly nasceu em 1873 na Rússia. Sua vida é tão misteriosa, que a data exata e a cidade onde nasceu variam conforme as fontes, assim como quem foram seus pais. Ele chegou a ser preso pela Polícia Secreta Imperial Russa na década de 1890, acusado de fazer parte do grupo revolucionário Amigos do Iluminismo. Depois de deixar a cadeia, Reilly fingiu sua morte e se escondeu a bordo de um navio britânico com destino à América do Sul. Aqui, sua história fica confusa. Algumas fontes sugerem que ele chegou ao Brasil e adotou o nome Pedro e teria vivido por aqui até 1895.

¹⁴ James Bond, também conhecido pelo código 007, é o personagem foi apresentado ao público em livros de bolso na década de 1950, com o romance *Casino Royale*, tornando-se um sucesso de venda e popularidade entre os britânicos e, logo a seguir, entre os países de língua inglesa. Na década seguinte, os livros viraram uma grande franquia no cinema, a mais duradora e bem sucedida financeiramente, com um total de vinte cinco filmes oficiais, começando com *O Satânico Dr. No*, em 1962.

Levando em consideração a figura do narrador, a intriga policial em *Jaime Bunda, agente secreto* é organizada a partir da voz de vários narradores que nos dão diferentes versões da intriga, norteados por uma entidade que se autodenomina de “voz autoral”.

Já em *Jaime Bunda e a morte do americano*, há apenas a figura de um narrador que tenta induzir o leitor ao erro, como nos informa a “voz do autor”. Estes discursos construídos com o recurso da ironia funcionam aqui como uma forte arma crítica dos valores humanos desajustados e da vulnerabilidade destas funções e instâncias narrativas.

Os romances em questão, para além de serem construídos tendo como foco a paródia, evidenciam uma narrativa com muitos traços humorísticos e o *modus operandi* da linguagem provoca constantemente o riso, que é provocado, ainda, pelo personagem Jaime Bunda e pelos comentários irônicos dos diversos narradores ao longo das obras narrativas. O riso é porta-voz dos desfavorecidos e esse grito de alerta evidencia os (des)mandos do poder. Do mesmo modo, trata de denunciar aspectos da sociedade que são desmistificados pela paródia de personagens que é feita, pela ironia textual, enfim, pelo modo como o humor aparece na obra de Pepetela (e veremos como isso está anunciado em João Melo também), sobretudo, levando o leitor a refletir sobre a seriedade do tema. Questiona-se o poder desmedido, cumprindo assim a máxima latina “*Ridendo castigat mores*”, isto é, “Rindo, moralizam-se os costumes¹⁵” O riso cumpre, nesta obra, um papel pedagógico. Pela estratégia discursiva do humor, aliviam-se as agruras do presente angolano e que são provocadas pelo choque entre os poderosos e os desfavorecidos, causando, assim, um efeito catártico nos oprimidos e nos leitores, uma vez que são libertadas tensões e regenerados os pensamentos. Os leitores deleitam-se com este caráter pedagógico e conjugam com o autor da obra o efeito do que chamamos de “catarse social”, diante das inadequações políticas e sociais do retrato angolano.

Linda Hutcheon, em *Teoria da Paródia*, observa:

(...) paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. (...) Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irónico e jocoso ao desdenhoso

¹⁵ Em Portugal, a frase latina ganhou ênfase através de Gil Vicente, o “pai” do teatro e sátira portugueses.

ridicularizador. A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.
(HUTCHEON, 1989, p. 16-17).

A paródia na literatura, na pintura, na escultura, na música, no teatro, no cinema, ou seja, em diversas manifestações artísticas. No entanto, não se trata de uma simples imitação da obra de arte, tampouco de parodiar com o intuito de ridicularizar a obra parodiada, mas de (re)criar, ressignificando esta nova forma de arte, de modo a trazer à discussão nova leitura sobre determinado aspecto parodiado.

As duas obras de Pepetela narram uma trama policial com coordenadas espaciais e temporais bem definidas como o eixo Luanda-Benguela nos inícios do século XXI. A intriga, apesar de ficcional, desenrola-se dentro dessas coordenadas e a história faz uma alusão crítica às questões sociais e políticas (o mau trato de menores, o abuso de poder, a absolvição de criminosos pertencentes à elite, a corrupção, a falta de transparência por parte dos elementos que constituem o poder político, a tortura e a condenação de inocentes). Dito desta maneira, a narrativa apresenta assuntos sérios e que não dão motivos para rir. Se não fosse o modo como o discurso se constrói nas páginas da obra pela pena de Pepetela, simplesmente, teríamos notícias de jornais, que retratariam todas essas violências do cotidiano angolano.

Em *Jaime Bunda, o agente secreto* e em *Jaime Bunda e a morte do americano*, contundentes críticas são feitas ao estado político e social de Angola. São romances que acabam por ter a história angolana como subjacentes, mas não por isso como acessórias. As particularidades sociais, políticas e históricas são retratadas na obra de modo que os leitores estejam seguros de que conhecem Angola a partir da escrita.

Com isso, apesar de ser utilizado o humor ao longo de suas narrativas, Pepetela, nos romances aqui estudados, pretende ir muito além da diversão e da distração. Ela funciona como ferramenta crítica, já que a obra que foi parodiada acaba sofrendo uma releitura, uma inversão, permitindo uma reflexão a partir dela, ou das suas ressonâncias no imaginário cultural ocidental(izado) e no senso comum. Este imaginário cultural a que nos referimos leva em consideração aspectos textuais

que fazem referência ao extratextual, como é o caso da figura de James Bond, parodiada textualmente como Jaime Bunda.

Neste ponto, especificamente, julgamos pertinente fazer uma observação sobre o conceito de cultura. Felix Guattari e Suely Rolnik (2006, p. 27) mostram-nos que a cultura é uma noção “extremamente reacionária” e tal consideração é passaporte para pensarmos que há, neste modo de pensar, algo extremamente colonial. Estamos a considerar esta epistemologia, já que, para os autores, o desenvolvimento deste conceito culmina na separação de atividades semióticas das realidades políticas por meios de separações, isolamentos, catalogações, segregações e qualificações. Há, então, uma forma de justificar o cultivo da mente por parte da burguesia (europeia) como um modo de se livrar da nobreza. Assim, a cultura era vista como fruto de trabalho e conhecimento, dando espaço para uma separação entre pessoas (ou classes) com ou sem cultura.

Assim, de forma mais ampla, a ideia de que todos têm cultura é desenvolvida igualmente como forma de dominação colonial etnocêntrica: atividades de semiotização complexas e heterogêneas são classificadas de acordo com os manuais da antropologia cultural, categorizando uma mente “primitiva” a partir de segmentações da mente “moderna”, empobrecendo as dinâmicas integradas de suas relações sociais e tecnológicas. Nossos dias, caracterizados pela cultura de massas e pela racionalização de mercados e instituições, carregam a ideia de cultura enquanto sistema onde se equiparam pessoas, valores, mercadorias e bens culturais como forma de dominação e controle da subjetividade, já chamado de “imperialismo cultural” e “cultura de massas”.

2.3 Personagens e narradores em João Melo e Pepetela

João Melo e Pepetela expressaram com firmeza em algumas ocasiões suas impressões sobre o humor. Destacamos algumas delas, porque julgamos importante frisar que o discurso de leitura sobre o mundo, ainda que de modo ficcional e artístico, passa pela inscrição do sujeito-autor diante deste mundo. Ou seja, vê-se o mundo pelas lentes do humor e é por meio destas mesmas lentes que se constrói uma *poiesis*. Inclusive, cabe aqui uma reflexão: as escolhas de nossas verdades

estão circunscritas ao que se inscreve em mim – é um fora/dentro/fora – algo como falar de si ou do outro? De “Pedro ou de Paulo”, como nos ensinou Freud?!? Portanto, do humor em Angola ou do humor que vejo em Angola?

Nas palavras de João Melo, em recente entrevista a que se pode ter acesso a partir do site *Jornal de Angola*, a experiência de vida de cada um deles no espaço angolano se coloca na escrita de seus textos ficcionais por meio de um jogo simbólico entre autor, narrador, narrativa, realidade, ficção, discurso narrativo, etc. Assim nos escreve João Melo:

O facto de ser angolano e de ter vivido a maior parte da minha vida em Angola está, portanto, visivelmente marcado na minha literatura. Além disso, faço parte de uma família de nacionalistas, algumas das quais, como o meu pai, foram autênticas personagens da história do país. Eu próprio estive envolvido, até há pouco, com a política angolana, o que me deu um conhecimento que me permite criticar o funcionamento do sistema político e o comportamento das elites angolanas, como tenho feito, sobretudo na ficção. (MELO, João. Entrevista concedida a <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/a-poesia-talvez-seja-a-nossa-unica-hipotese-de-salvacao/> em 8 ago. 2021)

João Melo, portanto, mostra como sua ficção é forma de resistência contundente na escrita àquilo que se apresenta como contemporâneo em Angola. Neste livro de contos, portanto, o autor insere, nos eventos narrativos, uma diversidade de temas contemporâneos, apresentando ao leitor esta Angola da atualidade, inserida no cenário internacional e que se movimenta para e com ele. A impressão que temos, inclusive, é que João Melo busca focar temas polêmicos, porque politicamente é necessário resistir e apresentar novos olhares de reconstrução por meio da ironia. É o humor quem salva, é para o humor que Angola tem de estar endereçada na literatura contemporânea.

É possível observar que Pepetela não utiliza a paródia apenas no campo da ridicularização, mas também como um recurso crítico, que se multiplica na modernidade, é uma referência de fundo da obra em contínuo diálogo com alguns dos ícones na literatura universal. Como lembra Hutcheon (1989, p. 22), [a]

função da paródia era, com frequência, a de ser malicioso e denigrativo veículo da sátira, papel que continua a desempenhar até aos nossos dias nalgumas formas de paródia. Contudo, já no século XIX, encontramos outros usos persistentes e extensivos da paródia [...] que desafiam a definição de paródia como ridicularização conservadora dos extremos das modas artísticas.

Continuamos enfocando, assim, os comentários da autora sobre a paródia, as teorias sobre o humor e sua caracterização crítica:

[...] quando falo em “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizada das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Ou seja, as paródias não devem ser vistas como uma imitação grotesca ou servil que visa apenas ridicularizar ou reiterar, mas sim como um recurso que trabalhará com a inversão de sentidos de maneira irônica, em termos de associação e efeito.

Nas ficções de Pepetela aqui estudadas, há referência clara ao que a crítica literária considera ser um “romance policial”. O gênero é conhecido e apreciado em todo o mundo, a começar pela figura de James Bond, o detetive 007, que, dotado de mestria, é inspiração para tantos heróis ocidentais. Pepetela, por outro lado, resgata a figura do anti-herói na literatura, dando a Jaime Bunda características no mínimo inusitadas.

Além disso, a estrutura do gênero literário em questão não obedece ao que as narrativas policiais ensinaram em todo o Ocidente. Fruto da paródia, o texto é inusitado e o narrador da ficção esclarece ao seu leitor a característica ousada que a própria construção narrativa possui, destemidamente. É esta ousadia que faz do texto de Pepetela uma narrativa tão singular e primorosa. Vejamos abaixo como os trechos destacados possuem certa despreensão narrativa de quem pretende autenticar novos olhares, óticas decoloniais¹⁶, portanto.

O seu mundo foi abalado, pela primeira vez na vida sentiu algumas dúvidas sobre o que aprendera nos livros policiais. Na realidade, as coisas não estavam a correr da mesma maneira. Nos livros, bastava o detetive ficar umas horas a vigiar o suspeito que logo a ação estourava como pipocas em panela de alumínio. Um só detetive. Aqui não, era preciso um batalhão de tipos para vigiarem todos os gestos e momentos. E não acontecia nada. (PEPETELA, 2001, v. 1, p. 224-225).

Mas nem sempre as profecias se cumprem e neste caso, temos de convir, há profecias a mais, pode ser que se confundam e anulem umas às outras, conduzindo o caso para o feérico *happy-end* tão do gosto americano. (PEPETELA, 2003, v. 2, p.275, grifo do autor).

¹⁶ Trataremos do conceito de decolonialidade mais detidamente no capítulo 4 desta tese.

Ainda há que se considerar que obra ficcional de João Melo traz encanto. É tomada de maestria, porque como num ataque sem hesitação, mantém o sorriso desconcertante nos lábios de quem os lê. Do início ao fim da narrativa, inclusive, ainda que essa narrativa seja de estrutura diferenciada.

Comparativamente, enquanto em *Pepetela* as tensões são múltiplas e convergem ao ponto central dos romances estudados em diversos momentos da narrativa, nos contos de João Melo, essa tensão vem a galope quase que emudecendo o leitor diante de tantas denúncias afiadas de uma frase a outra. Os autores não deixam seus leitores fazerem divagações, pausas, comentários, porque Angola se apresenta como um mosaico de denúncias e meandros políticos confusos, interrogativos, que, muitas vezes, só possuem na arte da escrita a sua salvação e, porque dá conta das incoerências, podem ser verdadeiras na ficção. Não é exatamente assim o retrato do mundo pela ótica de uma verdade multiperspectivada e que combate a um discurso hegemônico?

Enfim, não tenho dúvidas de que João Melo é um mestre do conto. Os seus contos impactam-nos, já nas primeiras linhas, com uma escrita irônica e cortante, mas não há espaço para hesitações; somos seduzidos e capturados desde o início. (SALGADO, 2020, p. 4. Edição do Kindle.)

Assim, nesta obra de João Melo que é parte do nosso *corpus*, é possível perceber diferentes nuances de como o humor é abordado no texto. De imediato, observamos que as categorias clássicas da narrativa, como por exemplo, personagens e narrador, são destituídas do que tradicionalmente se definiu para cada uma delas. Ficamos na dúvida se o que conhecemos sobre essas instâncias se aplica às narrativas estudadas.

Ser escritor em tempos assim, quando os campos se misturam de tal maneira que se torna árduo identificá-los, implica estar à mercê de flechas envenenadas provenientes de todas as direções. Acontece que é precisamente nesses tempos que urge fazer da literatura uma espécie de tambor, mais altos se fazem ouvir os seus cantos, os seus lamentos e os seus incitamentos. (MELO, 2020, p. 56. Edição do Kindle.)

Este narrador opina e compactua com o ofício dos escritores angolanos e essas instâncias ganham voz, porque se unem para ressoar como ficcionais, mas também sociais e históricas. Aprendemos com o conceito de *metaficção*

*historiográfica*¹⁷, por exemplo, que os espaços extra/intraficcionais estão misturados e em nossa leitura percebemos que isso ganha força, porque não deixa sequer o leitor pensar em se ausentar de seu papel ativo. É como capturar aquele que está fora da obra, mas que tem/possui papel de reconstrução histórica e de ator dos espaços históricos por vias ficcionais. No trecho acima, portanto, estão de mãos dadas leitores e escritores que reescrevem ativamente esta Angola contemporânea.

Dizemos isso, porque narradores estão autorizados a contar a(s) história (s) e o fazem de forma singular, mas nós estamos sempre na dúvida sobre a relação que ele possui com a figura do autor da ficção. Lembramos, assim, das palavras de M. Bakhtin ao tratar em seus escritos sobre essas instâncias narrativas.

Problema do autor e da sua expressividade na obra. Será possível falar de uma “imagem” do autor? Encontramos o autor (percebemo-lo, entendemo-lo, sentimo-lo) em qualquer obra de arte. Na obra pictórica, por exemplo, sentimos sempre o autor (o pintor), mas jamais o vemos do mesmo modo que vemos as imagens que ele representa. Por toda parte, nós o percebemos como princípio ativo da representação (sujeito representador) e não como imagem representada (visível). (BAKHTIN, 1997, p. 336)

Essa dúvida com a qual o leitor precisa se deparar acaba por justificar, de fato, se questiona a importância que damos à arte e como entendemos a ficção. Se, tradicionalmente, o poeta era entendido por sua capacidade imortalizada e distante do terreno onde se encontra o leitor, neste momento pós-moderno, esse autor se confunde com o narrador, bem como com os eventos narrados. Ele sai de seu plano celestial e se coloca próximo da realidade, exatamente onde está o leitor.

Aproveitamos, ainda, o raciocínio e fazemos um adendo: no caso das literaturas africanas, sempre houve a implicação da realidade nas obras ficcionais ou poéticas e isso sempre justificou a necessidade de uma literatura militante. Isso porque a escrita em língua portuguesa sempre foi ferramenta para dizer ao mundo o que havia de singular nestes espaços e escrever sobre esses espaços sempre foi forma de resistência.

No entanto, essa resistência foi concretizada de formas diferentes, a depender do momento histórico, mas as instâncias narrativas sempre estiveram

¹⁷ Este conceito foi cunhado por Linda Hutcheon (1991) e tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a perspectiva da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das “verdades” consideradas históricas e, portanto, inquestionáveis.

muito próximas de esclarecer politicamente que espaço identitário era e para o que se propunha. Em diversos momentos e de diferentes modos, a escrita de João Melo milita, levando aos espaços distintos de Angola, a constituição histórica, social e identitária angolanas.

Desta forma, ter um narrador próximo ao autor confere ao texto, em nosso olhar, um toque documental e atribui a este uma prova quase que “verdadeira”, um tom jornalístico. Quem é o narrador das ficções? O que ele deseja justificando sua proximidade com o autor da obra, figura esta que o criou? Por que houve textualmente a necessidade de pontuar essa distância diminuída entre o mundo da realidade e o da ficção?

O narrador, em diversos momentos, ironiza o seu fazer poético e, por meio deste recurso humorístico, coloca em questionamento o modo como a ficção é construída, bem como a sua relação com a realidade angolana, como se percebe nos fragmentos a seguir:

Juro mesmo: eu não sei porquê que essa palavra fora de moda ocorreu à personagem, em pleno e diáfano apogeu da ditadura do politicamente correto. Será para a desculpabilizar? Ou o seu objetivo será apenas sobressaltar o relato ou então colocar o autor em maus lençóis perante a atual opinião pública, aparentemente sem qualquer razão? (MELO, 2020, p. 36. Edição do Kindle.)

Como este é um relato sério e não o 50 Sombras de Gray, não me deterei demasiado nesses detalhes, mas tentarei contar, sem maiores floreios, como é que a existência de Ana Maria, após esse início tão promissor, se degradou de tal maneira (MELO, 2020, p. 37. Edição do Kindle.)

Trata-se de um narrador opinativo, reflexivo e não-ordinário. Existe, assim, certa similaridade entre este tipo de narrador e as múltiplas definições de humor. Em ambos, o inusitado comparece e coloca em evidência o que já estava pré-estabelecido pelo senso comum. Interrogar o que antes não era sequer mencionado é o principal ponto de interseção entre os dois.

E é, afinal, na obra de João Melo que encontramos um narrador tragicômico, que problematiza seu ofício (o da narração) e ilumina o que está sendo narrado, porque a ele é permitido se distanciar dos eventos narrados. Trata-se de suposta leveza ao palco desses eventos, mas que, ao serem visitadas de perto pelo tom crítico de sua escrita não se resume somente ao que é contado, de forma inesperada. Trata-se de questionar até mesmo a figura do poeta, de seu criador, portanto. A criatura pretende, assim, cobrar posições políticas do autor no cenário

angolano e estende ao leitor esta mesma cobrança. Na tentativa de estabelecer diálogo com o leitor do texto, este narrador evidencia, com seu modo de narrar, o que já escrevera Walter Benjamin sobre a figura do narrador e que aqui destacamos:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...) Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

O narrador opinativo ou “intrometido”, presente nos contos de João Melo não está, portanto, interessado em ser imparcial, já que, desde o início de cada conto, ele se coloca como aquele que questiona. Mais do que problematizar sobre política (partidária, governamental), ele traz sempre uma leitura política a tudo que o rodeia. Ou seja, por meio do humor, ele procura criticar até mesmo dos costumes angolanos, o que justifica exatamente o que foi apontado:

Se eu fosse um escritor genuinamente angolano diria que a mãe de Ana Maria tinha começado a xinguilar. De igual modo, e como esse verbo não existe em nenhuma outra língua, teria de descrever em todos os seus atos, momentos e graus, sem perder qualquer detalhe, por mais escabroso que fosse, essa espantosa cerimónia, pelo menos para que os leitores não iniciados não julgassem apressadamente tratar-se de uma mera invenção. Porém, o tempo que a mim mesmo concedi para contar a estória desta mulher séria chamada Ana Maria, a quem talvez esteja reservado um destino inigualável, está a chegar ao fim. Devo, pois, apressar-me. (MELO, 2020, p.41. CAMINHO. Edição do Kindle.)

No fragmento acima, o humor do narrador sugere certo “purismo” ao trazer à discussão o que seria algo “genuinamente angolano”. Ou seja, esse olhar tradicional não tem espaço na narrativa, tampouco no espaço angolano. O que importa a ele, então, está longe de ser unicamente os eventos narrados. Ele deseja, sobretudo, contar a seu modo e deixar transparecer o que representaria esse modo por meio de sua perspectiva política e social.

Criticar pelo humor satirizando costumes angolanos é tarefa contundente para este narrador que reconhece tudo pelas lentes da crítica e de modo perspicaz ilumina o olhar do leitor desavisado, que acredita numa obra ficcional desconectada do viés histórico e social. Espera-se que o leitor de João Melo seja tão crítico quanto o narrador do texto, tão questionador quanto ele e o riso só é possível se, nessa lógica, for estabelecida conexão entre ambos.

A desorganização e a falta de pontualidade dos angolanos em geral tiravam-no, pois, do sério. Quanto ao dito «humor caluanda» — que, na verdade, já estava (o tempo verbal é dele; eu posso confirmar que está) a contaminar toda a gente —, exasperava-o até à medula. (MELO, 2020, p. 46. Edição do Kindle.)

Relativizando tanto quanto possível o lugar do narrador, temos um jogo que insiste em tirar do leitor qualquer possibilidade de evasão que um “texto bem-comportado” poderia assegurar. Aliás, bom comportamento e ajuste é o que raramente encontramos nessas histórias em que os procedimentos regulares parecem banidos do itinerário das personagens, mas principalmente da atitude do narrador diante do retratado em sua construção narrativa.

O narrador coloca em dúvida sua onisciência, mas este mesmo narrador investe-se de um poder maior, que lhe garante o direito de entrar e quase sair do que narra, demonstrando o seu domínio não só sobre o espaço narrativo como também sobre o tempo narrativo. Há aqui, então, algo bastante singular: os contos na obra de João Melo aqui estudada, em seu conjunto, ultrapassam previsíveis fronteiras e desembarcam no território do presente, situando-se com sutileza no tempo que faz de Angola um bairro do mundo.

Assim, conforme pontuamos acima, o que acontece em Angola, com o mundo que está representado nestes contos, acaba por integrar-se algo muito maior. É uma relação metonímica, portanto. Angola deixa de ser “parte deste todo” e é questionado esse lugar dado ao país africano que integra a categoria do universal, claramente nas palavras do narrador. Esse gesto faz estremecer a noção de gueto que contagia o olhar sobre o continente africano e coloca em causa o selo de universalidade que o Ocidente costuma ostentar como um privilégio seu. Somos, assim, alertados para a própria ideia do Ocidente como apenas um bairro do planeta, como defende o camaronês Achille Mbembe:

As desigualdades continuarão a crescer em todo o mundo. Mas, longe de alimentar um ciclo renovado de lutas de classe, os conflitos sociais tomarão cada vez mais a forma de racismo, ultranacionalismo, sexismo, rivalidades étnicas e religiosas, xenofobia, homofobia e outras paixões mortais. (MBEMBE, 2016,)

O narrador é um exímio contador de histórias, enquadra-se perfeitamente nas matrizes da oralidade africana, mas, por outro lado, acaba por impedir, com seu

“comportamento textual”, que essa forma tradicional de narrar represente a voz narrativa de toda a obra. Há sucessivos cortes, interrupções irreverentes e indelicadeza em certos comentários colocando o leitor de frente a um narrador vacilante e destituído de uma áurea acima do esperado. O dom que este narrador possui é o de trazer à cena o inusitado e melhor exercerá seu ofício, quanto mais questionador e ousado na escrita ele for. Ele traz uma espécie de volubilidade que, não sendo de classe, como apontou Roberto Schwarz¹⁸ nos narradores machadianos, parece-nos reflexo do caráter rugoso, ríspido do nosso tempo. Fica, então, certa rudeza que frequentemente recorre à ironia, mas outras vezes não camufla uma grande dose de impaciência diante do que vê como incoerências de sociedades que se mostram mais empenhadas na luta contra o acessório, permanecendo, porém, cegas a questões vitais para a sobrevivência de nossa humanidade.

O que queremos dizer, de forma resumida, é que os contos de João Melo são bem humorados por sua história tragicômica, ou seja, por seu enredo, mas não basta apenas o tom do escárnio que possuem pela narrativa trágica e cômica, mas também pelas frases que são construídas no texto de forma irônica e que não deixam o ordinário e o simples prevalecerem. Há uma forma irônica no andamento da narrativa. João Melo, em entrevista recente e respondendo à pergunta sobre o tom irônico de seu texto, esclarece:

Os angolanos são bem-humorados de um modo geral e na minha literatura tenho tentado não desmerecer essa virtude. O humor é bom porque nos ajuda a relativizar as coisas e é um instrumento crítico. (João Melo em entrevista ao *Diário de Notícias*, 29 fev. 2020) PressReader.com - Réplicas de Jornais de Todo o Mundo

O fazer poético de João Melo acredita no aspecto subversivo que a literatura traz e por meio das diversas histórias contadas em Angola, o escritor pode interrogar o presente, reescrevendo a história angolana. A arte tem algo que transcende a realidade. Não somente porque está somente na categoria do inefável, mas porque por meio dela é possível recompor a história e construir novos olhares sobre a

¹⁸ Roberto Schwarz é o maior crítico literário marxista do Brasil. Nascido em Viena, Áustria, em 1938, e naturalizado brasileiro, graduou-se em ciências sociais pela USP, em 1960. Autor de dois livros clássicos sobre Machado de Assis – *Ao vencedor as batatas* (São Paulo, Duas Cidades, 1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (São Paulo, Duas Cidades, 1990) – é considerado um dos principais continuadores da tradição crítica inaugurada por Antonio Candido.

identidade angolana. Vejamos como o trecho a seguir mistura os espaços intra/interficcionais e acaba por lembrar ao leitor a funcionalidade política que a ficção de João Melo traz a partir da voz do protagonista do conto “Torcicolo”, de João Melo.

— Nem Deus sabe o que me custa dormir ao mesmo nível da gentalha, mas tenho de acabar com esta dor! Dois ou três dias sem almofada devem chegar... — disse ele para si mesmo, sem saber que a literatura tem essa subversiva capacidade de captar, reproduzir, ampliar e espalhar, de maneira improvável e perigosa, ainda que, desgraçadamente, ineficaz, até aquilo que não é dito. (MELO, 2020, p. 47. Edição do Kindle.)

Além disso, inúmeras são as referências extratextuais ao humor ou a outros discursos tragicômicos que são facilmente resgatados na ficção de João Melo. Essa ligação se mostra também como um caminho de leitura possível para o discurso ficcional do autor em questão. O autor reverencia textualmente outros textos ou obras que encontram no discurso do humor caminho possível para construir novas significações, principalmente em relação às questões do “humano” por excelência. Essa reflexão pode ser constatada em diversos contos, mas preferimos destacar alguns:

O risco de lhe suceder uma tragédia quase shakespeariana fazia-o começar a suar de maneira descontrolada. Se nem aquela função (fazer amor com a mulher) ele controlava mais, o que lhe faltava acontecer? (MELO, 2020, p. 51. Edição do Kindle.)

Eu deveria, por conseguinte, estar grato ao ministro, por corroborar a minha afirmação de que queria ser nomeado para esse tão honroso cargo (com ou sem ironia, como preferirem) desde que se conhecia como gente. (MELO, 2020, p. 18-19. Edição do Kindle)

A verdade é que não sei como terminar esta pequena saga ministerial. É verdade que eu sou um antitradicionalista convicto, mas os tempos estão confusos para toda a gente, até para mim. (MELO, 2020, p. 24. Edição do Kindle.)

A estratégia discursiva de utilização do humor como ferramenta poética possui algo que vemos como necessário pontuar e sobre o qual Bakhtin já se debruçou longamente em seus estudos sobre a “criação verbal”. Trata-se de uma forma de colocar na voz do narrador, por exemplo, ou na voz de um autor-narrador, uma leitura de mundo contundente e muitas vezes ferina, mas que segue “suavizada” por uma perspectiva discursiva autenticada pela figura de linguagem da

ironia. Este discurso traz um tom argumentativo que poderia ser contundentemente agressivo e que poderia dar um toque mais jornalístico e menos ficcional ou, ainda, o que João Melo prefere fazer em sua construção poética, conferir ao texto criado a suavidade que a ironia e o humor trazem para tratar de temas trágicos, que, no fundo, nada têm de simples ou suaves. Foi exatamente isso que aprendemos com Bakhtin:

O sujeito-irônico prefere – por uma razão ou outra – enunciar algo por meio de uma não-verdade que o protegerá, sem dúvida, das sanções que um enunciado muito agressivo ou direto poderia provocar. Quando inserida na comunicação, a ironia faz parte de um jogo lúdico, jogo de gato e rato – por vezes cruel - entre os sujeitos da comunicação. A partir desse raciocínio acreditamos poder incluí-la no vasto mundo da argumentação. (BAKHTIN, 1997. p. 204-205).

Nas ficções aqui estudadas, principalmente na ficção de João Melo, há um questionamento contundente das noções tradicionais de verdade, de identidade, de história, e nos contos do escritor João Melo, encontra-se uma representação de personagens vivenciando muitas transformações naquilo que é considerado tradicional nos comportamentos e costumes dos angolanos. O narrador acaba repensando o próprio fazer literário, possuindo características como a ironia, as ambiguidades, a autorreflexão.

— *Nem Deus sabe o que me custa dormir ao mesmo nível da gentalha, mas tenho de acabar com esta dor! Dois ou três dias sem almofada devem chegar...* — disse ele para si mesmo, sem saber que a literatura tem essa subversiva capacidade de captar, reproduzir, ampliar e espalhar, de maneira improvável e perigosa, ainda que, desgraçadamente, ineficaz, até aquilo que não é dito. (MELO, 2020, p. 47. Edição do Kindle.)

Antecipo desde já aos leitores que não poderei informá-los acerca do plano de exercícios antitorcicolo elaborado pela personagem, pois, como não conheço nenhum personal trainer ou qualquer outro especialista similar, é-me impossível contar com qualquer consultoria para colmatar a minha absoluta ausência de expertise na matéria em questão. (MELO, 2020, p. 48. Edição do Kindle.)

Não é todos os dias que uma personagem coincide com o narrador. Como sabem melhor do que eu, este é traído muitas vezes pelas suas próprias personagens, que evitam os caminhos originalmente desenhados para elas, rejeitam certas palavras e mesmo frases inteiras que o narrador pretende pôr-lhes na boca e, no limite, se recusam a aceitar o destino que este último julga, presunçosamente, ser o mais justo e apropriado para elas. (MELO, 2020, p. 18. Edição do Kindle.)

A crítica literária mudou radicalmente a sua forma de leitura em relação aos textos literários e, conseqüentemente, na forma como os chamados “elementos da

narrativa” compõem a ficção do texto. Em tempos anteriores a esta leitura inovadora, ainda se acreditava que os eventos narrativos, as personagens, o tempo e o espaço ficcionais eram o grande foco da obra narrativa. A literatura era, na verdade, *meio* e não *fim em si mesma*. Ou seja, estava sempre a serviço de alguma intenção histórica, social, política, por excelência.

Com o advento da modernidade, outra discussão se viu necessária: legitimar o discurso da literatura como fim em si mesmo, deixando de lado o aspecto funcional desta arte. Enfocar o discurso por ele mesmo, não seria, no entanto, deixar à parte as questões históricas ou políticas da obra de arte, mas reconhecer que a literatura, assim como outra manifestação artística, possui um discurso próprio e que representa um fim nele mesmo. Os apontamentos históricos e sociais seriam, portanto, a causa, a motivação da literatura, mas o discurso ficcional transcende este viés político e aparece como enigma, que questiona e deixa lacunas, abrindo o campo do sentido.

Diante disso, é interessante pensar na figura do narrador e na sua relação com o autor da obra. Como elemento ficcional, o narrador parecia estar a serviço de personagens e dos eventos narrativos, sem ter importância como a instância narrativa fundamental por meio da qual conhecemos tudo que se apresenta na obra. Foi, então, preciso que o autor pontuasse sua marca criativa para que o leitor desse devidamente importância a esta figura singular. Os autores modernos (veja Machado de Assis, por exemplo, com seu Bentinho/Dom Casmurro!) utilizaram-se de estratégias para questionar a crítica literária, que insistia em priorizar o conteúdo da obra literária e deixava em segundo plano a forma, o discurso e a maestria do “fazer poético”.

O mesmo ocorre, assim, no âmbito da literatura angolana. Enquanto num primeiro momento a literatura era meio para dar enfoque às discussões políticas de identidade e legitimação do que “era angolano”, por excelência, no momento contemporâneo e distópico, a literatura desses espaços surge como aquela que transcende o viés político e volta suas reflexões ao “fazer poético”, ao enigma que é a própria literatura.

Apesar de Mia Couto ser um consagrado escritor africano de outro espaço de lusofonia, as palavras do escritor sobre qual África o escritor destes espaços está a construir (no livro de ensaios *Pensatempos*) dialogam com o que consideramos

fundamental refletir nas ficções aqui estudadas e seu compromisso sociopolítico pelo viés estético:

O nosso papel é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. E passarmos a interrogar aquilo que nos parece natural e inquestionável: conceitos como os direitos humanos, a democracia, a africanidade. É esta a nossa relação com África que eu gostaria de interrogar. Porque essa “africanidade” erguida como uma identidade tem sido objecto de sucessivas mistificações. (COUTO, Mia. 2005, artigo de opinião).

Nas obras estudadas, João Melo e Pepetela apontam as incoerências do ser humano e suas inclinações a uma verdade única são desconstruídas pelo multifacetado da contemporaneidade. Assim, misturam-se esses elementos narrativos: narradores questionam a figura do autor, personagens entrelaçam-se aos narradores e nós, leitores, precisamos ser ativos, também protagonistas juntos aos personagens da narrativa para que compreendamos as “entrelinhas” do discurso político angolano. Nesse sentido, a ironia comparece e em cuja lacuna o riso (ou o *nonsense*) aponta para o verdadeiro sentido do que se ousou sugerir ou dizer. Veja nos fragmentos abaixo como tais considerações se fazem contundentes:

Para esquecer esse assunto, Bunda se lançou numa explicação complicada de como os romances policiais podem ajudar os avanços da teoria da investigação policial e que dispense de reproduzir para os leitores inteligentes, um pouco farto das prolongadas e inúteis visitas de Jaime a Kinanga. [*Repararam que obriguei o narrador a fazer um cumprimento à vossa inteligência? Foi apenas com o intuito de agradar ao leitor e incitá-lo a recomendar este livro aos amigos; longe de mim a ideia de fazer qualquer alusão à suposta falta de operacionalidade dos nossos órgãos de segurança.*]. (PEPETELA, 2010, p. 114, grifos do autor).

[*Este narrador amante de caça até tem uma voz que reconheço se ter redimido. Mas, por questões de economia, tenho de abdicar dele e escolher outro, mais próximos dos cânones clássicos do gênero. Com todos os mais sentidos agradecimentos. Também com os agradecimentos dos leitores? Talvez me perguntem porque tenho de inventar outro narrador. E sou obrigado a saber? Se tudo fosse racional, estas coisas não tinham piada nenhuma.*]. (PEPETELA, 2010, p. 296, grifos do autor).

Epílogo

Onde o autor dispensa narradores e pega de novo na palavra. Para fechar os ciclos. Ou para abrir novos? (JB, v. 1, p.375)

Aqui tenho de fazer um parêntese para avisar os leitores que, porventura, estejam tentados a ter de Américo V.A. uma visão estereotipada, talvez devido a alguma imprudência que o narrador tenha deixado escapar, que ele irá surpreender-nos a todos até ao fim deste relato. De qualquer modo,

terão de aguardar pelo fim da estória para sabê-lo em todos os detalhes. (MELO, 2020, p. 58. Edição do Kindle.)

Como compreendo o rapaz de largo mataco, como aqui se chama bunda, tão infeliz neste momento! Mas tenho de esconder a solidariedade de patrício. Vida dura, a de narrador. Não se admirem que lá para a frente tenha de fazer outros compromissos, a profissão está cheia deles. Profissionais sem sindicato, pois só os autores o podem ter, somos os modernos escravos, os servos da narrativa. (PEPETELA, 2003, v. 2, p. 28)

Aqui devo uma explicação aos leitores. Não é casual o nome tão estranho desta personagem infame (infame na opinião de muita gente que não eu, sempre neutro como convém a um narrador íntegro e multilateral, para empregar uma palavra em voga nas relações internacionais). Foi ele próprio a mudar o vulgar de baptismo para Charlô Qualquer Coisa, no seu entender mais mediático por esquisito, preocupações marquetísticas pós-modernas. (PEPETELA, 2003, v. 2, p.53)

Nota final do autor¹⁹

Como se diz nesta estória, o principal suspeito morreu tuberculoso na cadeia por maus tratos.

Berkeley, Abril de 2003

Pepetela²⁰ (PEPETELA, 2003, v. 2, p.291)

O estudioso Walter Benjamin já nos havia apresentado reflexões sobre o narrador de uma obra ficcional e, com ele, aprendemos que ele imprime a sua marca narrativa na construção do que é narrado, deixando a sua marca “como a mão do oleiro na argila do vaso” (1994, p. 205). Assim, longe de transmitir esse aspecto do “puramente narrado”, o narrador interfere no que ousamos chamar de “purismo do sentido” e coloca ao leitor a importância do discurso criativo em torno disso que é narrado. Com Benjamin, pensamos a importância que João Melo e Pepetela dão à arte da escrita, porque ambos mostram ao leitor quem são estes escritores no espaço angolano e que Angola escrevem.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 197-221 - p. 205).

O autor das obras e o narrador delas entrelaçam-se e isso é avisado ao leitor textualmente. Se na perspectiva tradicional, como dissemos, a voz do narrador

¹⁹ Berkeley é uma cidade localizada na costa leste da baía de São Francisco, no estado norte-americano da Califórnia, no condado de Alameda. Foi incorporada em 4 de abril de 1878.

É conhecida por ser o local de origem do Movimento Hippie (Universitários da UC Berkeley).

²⁰ Mais uma referência evidente da mistura das instâncias narrativas (autor e narrador).

integrava os elementos narrativos e muitas vezes não marcava contundente posição, de modo que leitores voltavam seu olhar indistintamente aos outros elementos da narrativa: personagens, espaço, tempo, eventos narrados; com o advento da modernidade, tal aspecto se concretiza e um salto é dado, existindo, portanto, o que chamamos de “valorização da voz narrativa”, como sendo central e indistintamente necessária para entender, inclusive, a posição política do autor do texto. Nas palavras de Benjamin, sobre essa figura:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria existência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p.221).

Além da figura deste narrador que se mistura ao autor da obra e que se apresenta ao leitor de forma ativa e protagoniza a escrita, há também a leitura crítica que podemos fazer sobre os personagens protagonistas das obras - seja dos romances de Pepetela aqui estudados, como também os personagens principais da obra de contos de João Melo.

Em todas estas ficções, cabe-nos refletir sobre a importância destas figuras narrativas, já que em todas estas narrativas, esses protagonistas representam de forma estereotipada a representação risível de tipos angolanos. Essas figuras estão fadadas ao trágico das experiências que possuem, porque o que sobra de suas posturas é a ingênua necessidade de observar a vida sob uma única ótica.

Já não há mais espaço às representações unilaterais, que sugerem “única identidade” ou que teimam em deixar de lado a multiplicidade de pensamentos, de personalidades ou que sugerem como a vida angolana e suas experiências é multifacetada e o que se observa é a conjugação de “diversas identidades” que constituem o homem angolano.

Por outro lado, o que se observa é o quanto há de cômico na representação destes personagens, justamente porque o trágico da história já está suposto desde o início de cada narrativa. Assim, o que vai estar escondido e entrelaçado à tragicidade da história é o humor, o sorriso que corta o olhar do leitor, que se vê necessário na construção deste olhar crítico próprio do discurso do humor.

Nas narrativas de Pepetela que escolhemos estudar aqui, por exemplo, há a figura de Jaime Bunda, o protagonista das ficções, que já vinculado de forma risível logo no início do texto por seu autor, acaba por fazer a associação entre este policial angolano e o bem-sucedido investigador norte-americano conhecido por sua sabedoria, perspicácia e sagacidade para lidar com os diversos casos a que está submetido.

Assim, o leitor já tem suas opiniões pré-fabricadas quando já se depara com a comicidade que pulsa nos títulos das obras. O sarcamo fica evidente desde o primeiro momento textual e não sobra outra forma de leitura, senão esta, produtivamente sarcástica sobre a figura do personagem central das obras.

Além disso, Jaime Bunda é um membro de uma família tradicional angolana que sempre quis ser detetive. Consegue, por influência de um parente bem relacionado no governo, a vaga de estagiário nos serviços secretos de Angola. Inicialmente não tem muito sucesso na função pelo fato de os colegas não o levarem a sério. Mas, finalmente, tem a oportunidade de mostrar sua capacidade de investigação no caso em que a vítima é uma adolescente. Com o uso de métodos pouco convencionais e aprendidos em livros policiais americanos, Bunda vai a fundo na investigação envolvendo-se em situações complexas internacionais e nacionais. Ou seja, nós, leitores, estamos certos de que esse protagonismo se dará às avessas e que o que sobra dessa relação é o humor.

Pepetela sabe que deve encontrar um herói de toda gente, que seja representado de modo a ganhar sua força justamente pelas mãos artísticas deste autor. Esse suposto personagem é encontrado na sociedade, porque seu tipo é comum, mas de tão simples e comum, ele ganha destaque justamente por isso. O autor vê nele potencial para ser protagonista, não porque possui grandes feitos, mas justamente porque sua excentricidade, simplicidade e contradição representam a necessidade de se questionar o que é (a) identidade angolana. Trata-se, assim, de um personagem que por suas incoerências ganha destaque e inaugura a possibilidade de reflexão sobre as contradições da vida angolana, pós-moderna por excelência.

A figura de Jaime Bunda é risível, mas não somente, porque comete fatos inusitadamente risíveis, ou porque é uma figura esteticamente cômica. Seus aspectos simples e sem qualquer tipo de “superpoder” fazem dele a figura que é tragicômica, por excelência. Suas características anti-heróicas conferem a ele a

humanização perfeita para ser “de toda gente angolana” e, assim, enfatizar que todos os angolanos podem “solucionar problemas históricos e sociais” e que estes não precisam, por exemplo, ser heróis como o 007. Refletimos ainda outro aspecto: são exatamente heróis, porque suas incoerências e humanidades legitimam os seus “superpoderes”. Como dissemos, não precisam ser como o James Bond e outros heróis, dotados de caracterizações inusitadamente fantásticas. O inusitado exalta o povo angolano, que, mesmo diante de um império colonial heroico e dotado do poder, não sucumbiu e fez a independência de forma empoderada e heroica.

Vejamos a seguir, como Pepetela caracteriza Jaime Bunda e como a faceta tragicômica confere crítica na denúncia política que revela sua potência histórico-social:

Bunda se levantou com o esforço que todos conhecemos e pegou num braço do outro, pensando, esse parente até já chama cela àquele quarto onde estes tipos estão.(PEPETELA, 2001, v. 1, p.307)

Por fim foi visitar Bubacar à casa de banho. Mandou acompanhá-lo e fechou-o num quarto mais confortável, sozinho, onde até havia uma cama. Depois preparou o café para Malika e só então acordou Bunda, que atirava os ares com os seus roncos.(PEPETELA, 2001, v. 1, p.333)

Tiveram de passar o dia conversando para matar o tempo ou ficando a olhar as plantas do jardim. Bunda, que era um romântico como já sabemos, preferiu ir para a varanda de trás da casa, que dava para o mar, apreciando o fraco movimento dos barcos de pesca, pois estes preferem a noite para trabalhar. (PEPETELA, 2001, v. 1, p.349)

Em breve estava em contacto com o parente Jaime Bunda, um jovem cheio de futuro, embora de invulgar traseiro e invejável apetite. (PEPETELA, 2003, v. 2, p.22)

Viajou muito desconfortavelmente, pois a bunda relutou em entrar na estreita cadeira. Da próxima vez, exigiria dois lugares contíguos, já que faziam aviões para bonecas. E que baloiçavam horrivelmente, parecendo estatelar-se a qualquer momento no mar. (PEPETELA, 2003, v. 2, p.25)

Essas passagens ficcionais parecem estar intimamente ligadas ao que Bakhtin pensara sobre a figura do herói e de como este surge na narrativa, tendo surgido na realidade, mas tendo sido construído pelas mãos do autor do texto, como se observa nas considerações a seguir:

O autor-artista encontra seu herói preexistente, já dado independentemente de seu ato criador puramente artístico e ele não pode parir um herói (que seria pouco convincente). Consideramos, claro, o caso do herói possível que ainda não se tornou herói, que ainda não recebeu a forma estética, pois o herói de uma obra já assumiu uma forma artística significativa que corresponde ao dado do homem-outro, preexistente, que o autor, enquanto artista*, encontrou, e é somente no que diz respeito a esse dado que o

acabamento estético recebe seu peso de valores. O ato do artista é confrontado a uma realidade que lhe opõe certa resistência (uma realidade firme, refratária) com a qual ele tem de contar e que não é integralmente solúvel. É essa realidade extra-estética do herói que, tendo recebido uma forma, tomará lugar na obra como algo já constituído. E essa realidade do herói - da outra consciência - que é objeto da visão artística e proporciona objetividade estética à visão. (BAKHTIN, 1997, p.212)

Sobre os personagens das obras de Pepetela (e veremos posteriormente como isso ocorre na obra de João Melo), notamos como o autor não se dissocia de suas imagens, já que integra a construção e a composição destas. Trata-se de uma “via de mão dupla” na constituição destas imagens, dos personagens aos seus respectivos autores, bem como o seu oposto, formando uma relação dialógica. É o que se vê ancorado no discurso de Bakhtin:

As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir de uma posição dominante e qualitativamente diferente. Por fim, todas as personagens e seus discursos não são mais que objetos que demonstram a atitude do autor (e do discurso do autor). Contudo, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem entrecruzar-se, em outras palavras, pode estabelecer-se uma relação dialógica. (BAKHTIN, 1997, p.347)

Sobre a personagem Jaime Bunda e as outras personagens – embora se esteja falando sobre a personagem de ficção no romance, é possível ampliar para personagens nos contos, afinal, personagens são personagens, independente do gênero literário em questão. Como diria Antonio Cândido,

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”, *A personagem de ficção*, p.67).

No conto inicial da obra de João Melo intitulado “O país está desgovernado”, as características do personagem principal (Jorge Kalupeteka) são questionadas pela figura do narrador e tais elementos ficcionais entrecruzam-se com o que seria o discurso do autor, sobre o qual só sabemos existir pela voz narrativa. Ou seja, há mistura clara destes espaços que chamamos aqui de extra(intra)textuais. Com isso,

notamos como há esse dialogismo não somente entre narradores e autores, mas também no que se refere a este elemento narrativo. Vejamos o exemplo que segue:

Eu queria ocultar esse outro facto sórdido, pois já basta escolher um porco mulherengo para personagem, mas os amigos de Jorge Kalupeteka não escondiam o que eram: machistas assumidos e sem vergonha. Por isso, divertiam-se genuinamente com os casos contados pelo amigo. (MELO, 2020, p. 8, edição do Kindle.)

Sabemos que é impossível compreender a literatura fora do contexto da cultura em uma determinada época. Assim, João Melo e Pepetela devem ser lidos, acima de tudo, pelo contexto de suas obras, entendendo exatamente a posição que ocupam politicamente, bem como de suas inclinações também políticas. É importante frisar que essa filiação acaba por ser refletida em suas obras e, embora não tenham necessariamente tais aspectos transpostos ao texto, seus contos e romance apresentam claramente aspectos políticos, como vemos a seguir:

Que pensa um general (supondo que se tratava dele) metido em diamantes que tem um sócio conhecido como traficante num negócio mais ou menos legal de mina, se souber de repente que este sócio está a ser perseguido por um carro suspeito? Manda os seus homens defenderem o sócio e saber qual o motivo da perseguição. Afinal se descobre que é nada mais nada menos que o Bunker, ou alguém do Bunker. Que fazem o general e os seus militares? Dão uma porrada no tipo, claro. (PEPETELA, 2001, v. 1, p. 246-247)

Claro que o segurança da casa, a dormir no passeio a menos de vinte metros, tinha de ser cúmplice do ocorrido, o que se comprovaria com os modernos métodos utilizados nos interrogatórios. (...), pois o método mais habitual era o de pedaço de mangueira do jardim cheio de terra para a tornar mais pesada e a ser porradada nas costas e cabeça indefinidamente, mas temos de convir que uma mangueira de irrigação era de todos os modos um utensílio moderníssimo em comparação com os objetos de jardinagem e tortura da Idade Média. (PEPETELA, 2003, v. 2. p.15)

Os autores passam, assim, a ser compreendidos como participantes de um mundo histórico e cultural já instituído na realidade e no ambiente “fora da obra literária”, ou seja, extratextualmente. Compreende-se o autor no mundo histórico de sua época, entendendo seu lugar na sociedade, sua condição social. O caminho que estes autores fazem pela via do riso permite que o leitor se depare com as múltiplas perspectivas a respeito de uma determinada leitura política. Pela ironia, consegue-se tratar destes temas de forma contundente, mas sem perder o tom ferino que esta figura de linguagem possui. Assim, ao corrigir o texto, retratar-se diante do leitor, ou

intervir com comentários sarcásticos ou autodepreciativos, o narrador assume uma perspectiva irônica que revela certa desilusão, não apenas diante da vida, mas diante da literatura, de seu papel na sociedade ou seu valor estético. Ou seja,

A seriedade deixa mais pesadas as situações sem saída, o riso eleva-se acima delas. O riso não entrava o homem, libera-o. Caráter social, coral, do riso, sua aspiração à comunidade, ao universal. As portas do riso estão abertas a todos. A irritação, a cólera, a indignação são sentimentos unilaterais: excluem aquele contra quem a cólera está dirigida, provocam a cólera como resposta; eles separam. O riso só pode unir, não pode separar. O riso sabe associar-se às profundas emoções íntimas (Sterne, Jean Paul, e outros). (BAKHTIN, 1997, p. 375)

Além disso, quantas vozes narrativas são necessárias para representar Angola? João Melo e Pepetela em suas ficções apresentam inúmeras instâncias narrativas e, desses entrecruzamentos, fica evidente ao leitor que ficção e realidade se misturam e este mesmo leitor, além de se ver implicado também neste processo, acaba por construir outras formas de representar Angola.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. (...) A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. (TODOROV, 2010, p. 76-77)

O autor mescla, assim, as fronteiras do que se coloca como realidade ou ficção. Ativa-se, no leitor, a dúvida do que é considerado pertencente de fato ou não ao texto, das fronteiras do fato e da ficção. A ficção imiscui-se à realidade, ativando a dialética do que pertence/não pertence ao texto, do que está do lado da ficção e do lado de fora da ficção.

O narrador distanciado assume uma posição de despreendimento ou supervisão quanto ao texto. Assim, ao corrigir o texto, retratar-se diante do leitor, ou intervir com comentários sarcásticos ou autodepreciativos, o narrador assume uma perspectiva irônica que revela certa desilusão, não apenas diante da vida, mas diante da literatura, de seu papel na sociedade ou de seu valor estético.

Importante considerar que a literatura angolana possui papel fundamental na legitimação territorial desta sociedade diante do mundo. Por este motivo, sabemos que estudar essa literatura é, na verdade, forma de vivenciar textualmente importante avanço na luta pela ruptura do eurocentrismo e pela ampliação do

alcance desta literatura - bem como as literaturas africanas de língua portuguesa – no mundo da crítica literária, até então vista como periférica(s) pela teoria literária.

Nas narrativas em questão, portanto, os autores buscam referências de mitologia africana e sob a pena do humor pretendem inserir o leitor no universo angolano e africano, trazendo a ele um arsenal de possibilidades semânticas. Para de fato perceber o humor destas narrativas, é necessário que o interlocutor destas narrativas se insira no contexto histórico-social pela escrita. Em diversos momentos das narrativas, portanto, essas associações podem ser feitas, de modo que a leitura amplie o sentido textual, através destes sintagmas, e a beleza do texto cresça com estas reflexões.

Nas obras de Pepetela e João Melo aqui estudadas, há clara referência ao que consideramos ser uma importante no capítulo que o sintagma anuncia. Observemos como as associações iluminam as narrativas de modo geral e trazem reflexões sobre o que chamamos aqui de mitos africanos. São mitos construídos pelo povo angolano, que denunciam ou anunciam. O tom sarcástico é intrínseco à escrita, caso seja de interesse do narrador das estórias contadas:

Livro do Quarto Narrador
Onde se conclui a estória, provavelmente sem conclusão expressa, mas *em quatro partes, que é o mais sagrado dos números, por ser o número de patas do cágado, sobre o qual assentam os poderes do mundo.* (PEPETELA, 2001, v. 1, p. 297, grifos nossos)

No trecho destacado acima, observamos a figura do “cágado” que é associado à história e à memória tradicional angolana. Este animal é conhecido por seu aspecto físico e andar vagaroso e é, numa leitura ocidentalizada, um dos animais menos significantes. No entanto, nas culturas bantos²¹, ele é símbolo de invulnerabilidade e resistência, uma vez que a sua dura carapaça protege-o de quase todos perigos. O seu olhar penetrante, a visão e a audição apuradas e, sobretudo, a sua longevidade, tornam-no admirado.

Além deste, outros pontos são levantados na ficção, incluindo preconceitos que existem para com o povo angolano. Inserem-se, na narrativa, preconceitos e racismos, como vemos nos trechos a seguir, apontando a importância de questionar mitos e também intolerâncias das mais variadas ordens, para que a arte se

²¹ Atualmente, os bantos habitam em países localizados, principalmente, na região centro-sul do continente africano. Entre estes países, podemos citar: Angola, Moçambique, Namíbia, África do Sul, Zâmbia, Zimbabué, Lesoto e Quênia.

encarregue de, criticamente, trazer ao discurso narrativo o tom tragicômico e subversivo, a fim de pedagogicamente, apontar a necessidade de ressignificar Angola, por meio destes mitos angolanos.

O chefe até se referiu ao preconceito que existe de os africanos serem todos assim, pensarem primeiro com as pilas e só depois com a cabeça, o que de fato é um exagero racista mas às vezes bate certo. (PEPETELA, 2001, v. 1, p. 350)

Mistérios e mais mistérios, esta terra está cheia de mistérios, disse para si mesmo Jaime Bunda, a dar ao arranque. Provavelmente é casado com uma filha da realeza, ou cunhado de algum membro da corte. (PEPETELA, 2001, v. 1, p.353)

Desta forma, seguimos percebendo como é o fazer poético da obra do outro escritor estudado: o autor João Melo. No trecho destacado a seguir, portanto, é fundamental a lembrança das palavras já conhecidas do poeta do Mali, Amadou Hampaté-Bâ²², que nos diz: “Quando morre um africano idoso é como se se queimasse uma biblioteca”. É com estas palavras que o resume o valor atribuído ao velho na sociedade tradicional africana, cuja principal função é transmitir, oralmente, às demais gerações, a cultura e a sabedoria popular vividas no seio de cada comunidade. Nesse sentido, os idosos configuram-se como guardiões da memória e, portanto, tudo que por eles é contado, deveria ser ouvido atenciosamente e preservado com muito zelo pelos mais jovens. O ancião é, assim, símbolo de autoridade e ocupa um lugar bem definido dentro de sua categoria social: repassar a sabedoria dos antepassados e perpetuar a cultura. Eis o trecho,

Agora — pame-se — até jovens imberbes atrevem-se a exigir nas ruas a demissão do presidente, esquecendo-se de que, em África, chefe é chefe e os mais velhos são sagrados. Tão sagrados que devem ser grafados com maiúsculas: Mais Velhos. É o que dizem as nossas legítimas e profundas tradições. (MELO, 2020, p. 17. Edição do Kindle.)

Assim, João Melo relembra seus leitores da importância da tradição, mas questiona exatamente esta prática, quando ela legitima a corrupção ou evidencia os escárnios sociais de tais figuras, ainda, que estes sejam “Mais-Velhos”.

²² Nasce, em 1900, no Mali, o filho de Hampaté Bâ e Kadidja Diallo - Amadou Hampaté Bâ - o mestre da tradição oral africana. O autor coletou, compilou e publicou em francês, língua oficial do Mali, muitas narrativas populares *fula* e *bambara*.

Felizmente, tinha feito um curso de parteira tradicional, profissão que só deve existir em Angola, onde as tradições são levadas a sério, e que, por isso, não quero questionar. (MELO, 2020, p. 32. Edição do Kindle.)

Acontece que é precisamente nesses tempos que urge fazer da literatura uma espécie de tambor. Como se sabe, quanto mais se bate num tambor, mais altos se fazem ouvir os seus cantos, os seus lamentos e os seus incitamentos. (MELO, 2020, p. 56. Edição do Kindle.)

Mesmo que tivesse de lutar contra todos os deuses, ancestrais e contemporâneos, ele continuava firme no seu propósito de chegar à América. (MELO, 2020, p. 68. Edição do Kindle.)

A desorganização e a falta de pontualidade dos angolanos em geral tiravam-no, pois, do sério. Quanto ao dito «humor caluanda» — que, na verdade, já estava (o tempo verbal é dele; eu posso confirmar que está) a contaminar toda a gente —, exasperava-o até à medula. (MELO, 2020, p. 46. Edição do Kindle.)

Nos trechos das ficções destacados anteriormente, observamos diversas referências sobre mitos africanos ou formas de viver e/ou estar inserido neste mundo filosoficamente diferente do mundo ocidental. Cabe-nos uma consideração importante sobre este ponto. Alguns destes mitos produzidos e perpetuados em África aparecem nas narrativas como forma de reavivar discussões a partir do questionamento de preconceitos, como num formato pedagógico, sob o viés do tragicômico.

É bem verdade que algumas destas referências são preconceituosas, mas na escrita ferina e contundente destes escritores, nem mesmo esse tom crítico e de denúncia escapa. Assim, há referência sobre uma diversidade de conceitos e pensamentos genuinamente angolanos, que são iluminados em diversos momentos das narrativas aqui estudadas. O conceito africano dos “mais-velhos”, da Ancestralidade, de seus deuses, de objetos como o tambor, enfim, sobre histórias e mitos que fazem da história angolana tão cheia de mistérios e encantos.

Observamos a história angolana a partir das perspectivas de um árduo trabalho de escritores como João Melo e Pepetela que entendem sua importância como cidadãos e que precisam ter voz, resistir, sobretudo, politicamente. As suas literaturas demonstram não só aos outros, mas a si mesmos e aos seus conterrâneos, que a escrita possui valor internacionalmente e que, mesmo após cinco séculos de opressões e emudecimentos, a literatura angolana é caminho

trilhado como voz contundente de dizer, de ter voz ativa. É a literatura oferecendo exatamente essa possibilidade.

As vidas dos angolanos eram mediadas pelo racismo, pelas violências das mais variadas ordens, ou seja, pelo discurso do eurocentrismo, como aquele, disseminado na sociedade de modo geral, inferioriza o que é ser africano, angolano negro e de origem não europeia. Deste modo, anulou-se qualquer forma de pensar que estivesse para-além da Europa e isso incluía invalidar pensamentos, práticas ou filosofias que fossem autóctones. O apagamento dessas culturas na história e na sociedade foi resgatado nas literaturas destes escritores e o humor é estratégia, como já dissemos, de denunciar e criticar esse apagamento colonizatório, mas também de manifestação contra corrupção, ilegalidade, violências angolanas.

Aqui mora a audácia dos autores africanos. Frente a um mundo Ocidental que queria fazer crer que África era um deserto em todos os aspectos humanos, os autores divididos entre a colônia e pós-colônia recuperaram as imagens de seus povos em seus escritos. Se anteriormente a palavra e o dom de nomear era branco e europeu, estes escritores tratam de tomar para si esse dever e reescrever o que significa ser negro(a) e africano(a).

Interessa-nos sublinhar, ainda, no âmbito dessas reflexões propostas, a distância entre leitor e autor. Tal distanciamento possui diversos níveis de experiências e expectativas, provocando na comunicação do texto literário dúvidas, inserindo questionamentos e reflexões destas instâncias narrativas. Isso já confere às ficções um olhar não-clássico, pós-colonial e que ganha ares de desconstrução histórica, decolonial, portanto. Os textos da literatura pós-colonial angolana são marcados pela margem de distanciamentos territoriais e alheios, ainda que tenhamos a língua como marca de união.

3 NOVOS HORIZONTES: RESISTÊNCIA, DECOLONIALIDADE E CÂNONE LITERÁRIO

O que importa é mudar a ovalidade do mundo sem dele fugir
(Pepetela, em *Muana Puó*)

*Como caluanda, declaro a minha preferência pelos autores
provocadores.*
(João Melo)

O perigo ronda lá fora

Invisível

Insidioso

*Estou fechado em casa,
como dentro de um ovo,
talvez
de um útero*

Mas não quero nascer

Quero renascer

(MELO, João. “Dentro do útero”)

Há algo de politicamente necessário nos estudos das literaturas africanas em espaços que estão para-além daqueles onde está localizada a lusofonia. Os estudos destas literaturas se modificaram bastante e adquiriram, na academia, certa importância desde o fim da década de 90 do século XX. Isso ocorreu devido ao caminho histórico e político destas literaturas no que se refere à História angolana, especialmente após a independência destes países. Com relação a Angola, a visibilidade na literatura ganhou força antes da independência, com autores como Luandino Vieira e poetas como Agostinho Neto, por exemplo.

A presença das literaturas africanas no Brasil se manifestou de modo lento e com iniciativas isoladas por parte do mercado editorial brasileiro. Somente após as transformações sociais e políticas enfrentadas pelo continente africano durante a década de 1960, período das lutas anticolonialistas, que as relações entre Brasil e África tornaram-se gradativamente mais estreitas.

Além disso, o ensino da História e das Literaturas Africanas no Brasil foi, quase sempre, nulo ou pouco incentivado, uma vez que essas disciplinas levam a um questionamento social, evidenciando injustiças cometidas no passado e no presente. Com a Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e, posteriormente, com a Lei 11 546, de 19 de novembro de 2007, é que cresceu a visibilidade em relação a esses estudos sobre África, uma vez que foi instituída sua obrigatoriedade em todo o território brasileiro e em todos os níveis de ensino. É o próprio Pepetela, escritor angolano, vencedor do Prêmio Camões em 1997, que declara:

[...] a literatura tem a obrigação de, pelo menos, dar umas pinceladas realistas da sociedade, na época em que se insere, para conhecimento dos leitores. Com isso, leva as pessoas a pensar nos problemas. Já a resolução dos problemas é da obrigação de outros sectores da sociedade, nem a literatura deve tentar entrar nessa onda. O escritor pode e deve apontar problemas, divulgar contradições, mas não tem de ser um actor social. Como cidadão poderá, mas que isso não afecte a sua obra como criador. (PEPETELA, 2014)

Atualmente, os estudos africanos contemporâneos precisam ultrapassar os espaços de lusofonia e, para que isso seja possível, torna-se essencial que sejam valorizados teóricos africanos, evitando, desse modo, leituras eurocentradas. Como nos diz a Profa Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,

Há já vários filósofos e historiadores africanos traduzidos, o que permite uma visão descolonizada em relação à África. Contudo, ainda muito há a fazer para se descolonizarem as mentes e mentalidades que sofreram longo processo de descaracterização e subalternidade. Outras tendências, nos dias de hoje, em relação à abordagem da crítica literária, são os estudos do pós-colonialismo e das questões identitárias, cujos raios de ação também favorecem uma perspectiva, ou seja, um olhar descolonial, que põe sob suspeita leituras e comportamentos preconceituosos, racistas, opressores. As abordagens comparatistas também se encontram em relevo, pois a diversidade e as leituras plurais apontam para caminhos transnacionais e translinguísticos. São recomendadas, no presente, interpretações comparadas de autores de países diversos, ultrapassando, assim, as fronteiras das línguas e nações. Não cabem mais leituras fechadas apenas na lusofonia ou na francofonia ou na anglofonia. (SECCO, 2019)

As literaturas não são de língua oficial portuguesa, elas são moçambicana, angolana, cabo-verdiana, são-tomense, guineense. Neste caso, optamos por tratar da literatura angolana, como estamos a pontuar sua especificidade desde o início de nossos estudos.

O sujeito que constrói a escrita narrativa, aqui metonimicamente delimitados pelas figuras de João Melo e Pepetela, é produtor da arte e do conhecimento angolano e não deve ser visto associado à figura do colonizador e ao pensamento

imperialista que anula a singularidade do outro e insere num grande grupo todas as literaturas que possuem a língua portuguesa como expressão.

Sabemos nós, falantes da língua portuguesa no Brasil, que nossa história é legitimamente diversa de qualquer outro espaço de lusofonia. Por qual motivo então, se não por um colonizatório e eurocêntrico, tentar homogeneizar as literaturas africanas de língua portuguesa?

Assim, falar sobre África e sobre as literaturas produzidas nos espaços de colonização portuguesa, de uma maneira geral, é um exercício de eterna vigilância, pois caímos recorrentemente no erro de legitimar a posição do opressor. Ressaltamos que cada uma dessas literaturas tem suas especificidades, particularidades, temporalidades, enfim, elementos que as tornam únicas.

As literaturas de Moçambique, Angola, Guiné Bissau, Cabo-Verde e São Tomé e Príncipe se deparam constantemente com a questão da legitimidade. O problema se torna mais contundente quando se questiona o fato de a literatura angolana ser escrita, por exemplo, na língua do colonizador. Essa “apropriação”, faz com que a produção literária africana seja encarada como uma espécie de produto neocolonial.

No caso de Angola, sua literatura e sua história, precisamos ressaltar que, mesmo após seu processo de independência, sua literatura continua sendo palco de reflexão sobre sua realidade nacional e de pós-independência. Nos tempos atuais, o que se observa é uma mudança de perspectiva dos autores, e no caso de João Melo e Pepetela, mais ainda, pois tanto um escritor quanto outro mudaram de tom na escrita desde uma escrita ufanista e utópica para o que agora estudamos aqui, que é este tom distópico e desterritorializado.

Assim, o foco não é mais um discurso ufanista de oposição ao regime colonial, agora, estes escritores pós-coloniais buscam novos caminhos e experiências ficcionais, continuam ligados ao fenômeno colonial, mas voltam-se para questões que afligem as sociedades no presente. Ou seja, a identidade cultural dos países colonizados mostra-se por uma luta que não se esgota na independência política. É uma conquista contínua de uma autodeterminação a efetivar-se dentro das condições de subdesenvolvimento e de necessidade de modernização. Como observa, a professora e pesquisadora Inocência Mata:

Num tempo distópico, atravessado pelo desencanto e pela perda da inocência, o tempo pós-colonial, Memória e História são agora matrizes do novo discurso da identidade cuja topologia passa também pela revitalização de um passado e o questionamento de um passado mítico, construído sobre uma mística do heróico e do épico, em que radica o discurso nacionalista. (MATA, 1999, p. 253).

A preocupação não é mais o colonizador, mas o rumo que a pátria toma, a relação do mundo com a África e da África com o mundo, a relação povo e poder instituído. É inegável o clima de desencantamento presente em algumas obras. Sentimento gerado talvez pelas guerras civis que assolaram os países e que colocaram irmãos contra irmãos. Ou pela postura tirana e violenta que alguns chefes de estado assumiram ao conquistar o poder.

O discurso do humor vem para apontar as formas de violência que sobrevivem no espaço angolano. Na escrita, essa denúncia legítima a necessidade de fazer diferente e estar ativamente repensando espaço-tempo angolanos. É que se observa no trecho que segue:

Alguns dirão que isso se deve ao facto de os angolanos já se terem completamente acomodado aos históricos sofrimentos, espoliações e abusos de que foram e continuam a ser vítimas, antigamente por parte de alienígenas desembarcados um dia, sem qualquer notícia prévia, nas suas praias indefesas e, presentemente, por indígenas nascidos dos ventres inocentes das suas próprias mães, as quais, diga-se de passagem, eram um dos alvos prediletos dos vitupérios lançados por D. Filismina, com razão ou sem ela. (MELO, 2020, p.26. Edição do Kindle.)

A literatura angolana continua sendo um lugar de protesto, ainda que estas obras tenham sido criadas na pós-colonialidade. Estas ficções estão atentas e vigilantes em seu eterno compromisso de pensar uma identidade, uma sociedade, uma nação, uma Angola pós-independente, com todas as nuances que isso possui. No entanto, sua missão consiste em desconstruir o exotismo conferido a esta literatura, deixando de lado ideias simplórias de uma cultura purista “genuinamente angolana”. A análise destas narrativas deve considerar, sobretudo, o homem mestiço, a cultura híbrida, a experiência colonial. Desta forma, do processo de transculturação, geram-se novos e imprevisíveis produtos culturais, as culturas pós-coloniais são marcadas por histórias de deslocamento e por aproximações de diferentes culturas. Consideramos, portanto, o que o estudioso Bhabha (2007) pensou para seu “sujeito híbrido”. O estudioso busca interrogar, em sua obra *O local da cultura*, a natureza das identidades, afastando-se de essencialismos e negando

uma suposta pureza ou essência central em qualquer identidade cultural. O autor nos contempla com a ideia de que todas as identidades são formadas pela interação com outras identidades – e, assim, identidades culturais são formadas pela interação de culturas entre si, interação essa que contesta as bases formadas anteriormente e traz mudanças constantes para ambas as identidades que interagem, não somente a uma delas. Assim, o conceito de “hibridismo” surge, nesse contexto, para explorar a falta de pureza nas identidades culturais. O discurso colonial se utiliza de diversas ferramentas discursivas para reafirmar a sua superioridade de forma estereotipada.

No caso dos estudos que ora fazemos, além da necessidade de se fazer uma leitura pós-colonial devido à estrutura literária e ficcional das obras em questão, há algo de universal no que se refere à questão do humor. Desde o início de nossas reflexões, o humor tem sido apresentado como aquele que traz à tona as questões do humano e, portanto, o que transcende a filiação geográfica ou territorial. O que estamos a dizer é que há algo de inusitado e que distingue este momento da escrita de João Melo e Pepetela daqueles retratados em obras anteriores destes mesmos autores. Se antes a criação poética possuía caráter didático e engajado, com essas narrativas, a criação poética está a serviço dela mesma. Há, assim, um tom de universalidade e distopia, que a própria literatura contemporânea desses autores apresenta.

O termo *distopia* é utilizado nesse estudo tal como nos sugere a própria distopia, uma tendência na literatura contemporânea, que trata de elementos para pensar criticamente a contemporaneidade, sobretudo com relação à segunda metade do século XX e início do século XXI.

O romance distópico pode então ser compreendido enquanto *aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. (HILÁRIO, 2013, p. 202)

Por oposição ao tópico da distopia, temos a utopia, que consiste na narrativa sobre a sociedade perfeita e feliz e um discurso político que procura expor a cidade justa. Etimologicamente, significa *u-topos* (lugar nenhum). É um lugar nenhum, porque, na verdade, ele não é passível de existência em qualquer lugar.

Neste ponto, faremos um pequeno adendo. Estes dois termos (utopia e distopia) são referenciados e utilizados para tratar da visão de mundo do homem a partir do século XVI e a partir do século XX, respectivamente. Afinal, o sentido que

nos parece mais exato é o fato de que o homem, até o início do século XX, parece ver o mundo de modo a projetá-lo a um futuro, como base emancipatória. Já com o século XX, o mundo já não acena para um futuro, mas se volta para as sombras deste passado utópico e iluminado, questionando-o no presente.

No entanto, o discurso distópico não é *antiutópico*. Ele apenas não se volta *somente* ao discurso totalizante e idealizado (utópico, portanto). Ele abarca, além do que é utópico, outros que não são totalizantes e unívocos. Ele *problematiza* e, assim, questiona a utopia, o que já permite afirmar que ele não pretende ser idealizado. As narrativas distópicas são críticas, não-submissas à totalidade e questionam o conceito uníssono de uma verdade. Resumidamente, ela é ética, porque permite apresentar narrativas múltiplas e, muitas vezes, conflitantes, voltando-se para sua própria reflexão e isto é o que há de mais ético: reconstruir-se, reinterpretar-se, ressignificar-se.

Cabe neste momento outra ressalva, que se propõe, inclusive, como reflexiva. Estes conceitos foram pensados em sociedades distintas desta que é objeto de nosso estudo e o Ocidente possui, por meio de suas literaturas, mais de cinco séculos de trajetórias histórica e literária. Não é, obviamente, o caso desta sociedade, tampouco da sociedade representada nestas obras da literatura angolana. Estamos conscientes, inclusive, que é importante salvaguardar cautelosas comparações, ao utilizarmos termos críticos pensados para a literatura ocidental.

Inicialmente, poderíamos fazer um paralelo com o mundo ocidental e pensar a história e a literatura angolana como *colonial* e *pós-colonial*. Poderíamos pensar o colonial como sendo o gênero utópico e o pós-colonial, como aquele que abarcaria o discurso da distopia. No entanto, há um erro nesta associação. O que conhecemos como literatura angolana é constituído somente a partir da independência. O discurso colonial não é utópico, porque a literatura angolana já surge como resistência ao colonialismo. Escrever em uma língua que não é materna, visto a diversidade e pluralidade linguística deste território com todas as suas matrizes de origem *bantu*, *quimbundo* (dentre tantas outras!), já significa escrever na língua do colonizador e subverter o autoritarismo daquela que ainda não era uma nação.

O discurso da utopia se reflete em outra perspectiva, aquela cuja escrita está pautada na narração de eventos da independência angolana, das guerrilhas do pós-independência e nas ficções que ainda eram unívocas e pensavam para o futuro, tais como as literaturas ocidentais projetavam o século XX. Essa característica

totalizante e idealizadora, ainda que crítica em relação ao cenário angolano, soa como utópica e futurista.

Os escritores, militantes do MPLA, ou os filiados políticos, muitas vezes, transmitiam para suas narrativas discursos que não deixavam sombras, afinal, não havia o que obscurecer o momento de euforia próprio de um país que por ora se constituía como nação. Desta forma, o discurso de *Mayombe* e de *As aventuras de Ngunga*, por exemplo, mesmo sendo resistentes ao legado colonial, abraçavam a utopia, porque acreditavam no mundo para-além do colonialismo, como se ele fosse perfeito, feliz ou justo, tal como se pensa o mundo utópico, ou ainda, um lugar não-possível (*u-topos*).

Há que se falar especificamente sobre *A geração da utopia*. Mesmo com este título, Pepetela não apresenta o mundo sob uma ótica idealizadora ou futurista. Ao contrário, o discurso ficcional que o constitui nos lança ao passado glorioso de resistência do povo angolano frente ao colono, mas também das sombras e interrogações que esse breve passado pode ter deixado no presente. É a marca do início da distopia, que lança seu olhar crítico à euforia da independência.

As obras aqui estudadas do escritor Pepetela, bem como a obra de contos de João Melo levam-nos a uma reflexão mais urgente sobre a questão da pós-colonialidade, sobre a qual destacamos as palavras da professora Inocência Mata:

Esses romances são claramente pós-coloniais no sentido em que neles se actualiza a internalização do olhar sobre a sociedade, captando os conflitos internos e os processos de subalternização interna dos vários sujeitos, os conflitos e os antagonismos internos, num nítido afastamento das propostas semântico-pragmáticas do projecto nacionalista. Em vez desse lugar higiênico em termos de conflitos, essas narrativas trazem “para a cena literária um real que se afasta substancialmente do grupamento idealizado no e pelo discurso literário nacionalista, e que preenche o imaginário da história da resistência anticolonial” (MATA, 2010, p. 45)

Além disso, no que se refere à questão da universalidade cara à figuração da ironia, a crítica feita através da ironia terá seus sentidos alterados dependendo do local em que ela é usada e do conhecimento de mundo do leitor, pois há a possibilidade de várias leituras dessa ironia dependendo do contexto. Por exemplo, o leitor que não tiver conhecimento sobre Angola, seus conflitos (guerra de independência e civil) não entenderá a ironia presente nas

narrativas, conforme afirma Hutcheon “Não é que a ironia cria comunidades, então; é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro lugar” (HUTCHEON, 2000, p. 37-38). Nas palavras da autora,

[i]sso não é uma questão de elitismo de grupos fechados; é apenas uma questão de contextos experienciais e discursivos diferentes. De uma certa maneira, se você entende que a ironia pode existir (que dizer uma coisa e querer dizer outra não é necessariamente uma mentira) e se você entende como funciona, você já pertence a uma comunidade: aquela baseada no conhecimento da possibilidade e natureza da ironia. (HUTCHEON, 2000, p. 37-38).

Sendo assim, estas narrativas perdem seus grandes heróis, os grandes perigos e junto com eles a ideia de que existe apenas uma visão da história, que iria determinar as regras para todos ou até mesmo da humanidade. Os textos se debruçam sobre novos temas, novos personagens, vão a lugares. Estes lugares entendemos, então, que ultrapassam os espaços de África e veem-se voltados ao mundo ocidentalizado, já que as questões estão vinculadas ao universal da ironia, pela via do humor, desterritorializado, humano, por excelência.

Com isso, ao fazer essa reflexão sobre o comportamento dos angolanos, o narrador acaba repensando o próprio fazer literário, que se coaduna com características pós-modernas, possuindo característica como a ironia, as ambiguidades, a autorreflexão.

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas [...] é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. (HUTCHEON, 1991, p. 26)

Neste sentido, entendemos, sobretudo, que João Melo e Pepetela, assim como os escritores reconhecidamente de literatura angolana, procuram, em suas ficções, desmistificar o purismo da “identidade africana” e a constituição de um discurso único, aquele que é superior, porque é genuinamente angolano. Ao contrário, em suas ficções, fica nítida a necessidade de legitimar a plurissignificação e a miscigenação de sentidos e perspectivas. Combate-se o eurocentrismo, mas, sobretudo, ao purismo que essa perspectiva pode possuir se não for reconhecido o multifacetado, o plural, miscigenado, portanto. Nas palavras de Mia Couto,

Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para

serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica. (COUTO, 2005)

Em *Literatura e Resistência*, Alfredo Bosi (2002) defende que a narrativa literária, quando é regida por certa tensão – entendida por ele como uma expressão que carrega, em si, um valor de resistir – abriga problemáticas a serem confrontadas. Desse modo, a resistência pode ser aplicada como tema, ao mesmo tempo em que também pode ser compreendida como um processo próprio da escrita. O discurso da história sempre esteve sob o controle dos dominadores e, portanto, do mundo eurocêntrico, produzindo bens culturais padronizados. O discurso poético, por outro lado, tem reunido vozes que, enunciando de *espaços fronteiros*, amplificam o discurso de resistência.

Assim, a literatura é resistência e sua “capacidade de resistir” se amplia em dois aspectos fundamentais nas ficções aqui estudadas: i) as literaturas lusófonas, ainda que desterritorializadas, são de resistência, porque ressignificam o eurocentrismo e abrem-se como opção de uso da língua europeia como nova perspectiva, numa vertente decolonial; ii) o humor, como pretendemos salientar aqui, por suas perspectivas tragicômicas e do humano insere estas literaturas numa temática que está para além do territorializado.

Neste momento, cabe-nos tecer distinções entre alguns conceitos e sentidos filosóficos como *colonialismo*, *colonialidade*, *decolonialidade*, e *descolonização*. O colonialismo pode ser compreendido como uma formação histórica dos territórios que foram invadidos pelos colonizadores europeus e, portanto, o que chamamos de “colonialismo” moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios do Ocidente colonizaram a maior parte do mundo desde a chegada destes europeus a estes locais de além-mar, que foram chamados de colônias, como bem entendemos. A *colonialidade*, no entanto, é um projeto de pensamento que pode se refletir mesmo após o fim deste processo de colonização e mesmo após o fim deste ciclo colonial autenticado pela pré-independência destes espaços autóctones. Trata-se, ainda, de certa lógica global de desumanizar aqueles que integram estes espaços e essa capacidade de desumanização é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais.

A *descolonização*, de forma mais pontual, refere-se a momentos históricos em que estes mesmos sujeitos coloniais se insurgiram contra estes impérios europeus e

lutaram pela independência de suas terras, de modo bastante sangrento e violento, mas, ao mesmo tempo, esperançoso, utópico, decisivo. A lógica da *decolonialidade* refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos simbólicos, portanto. Trata-se, assim, de um projeto não acabado e que está em constante motivação que alimenta novos pensamentos e novos olhares sobre esta ótica colonizatória que permanece ainda em nossa contemporaneidade. Assim, nos aponta Maldonado-Torres, em longo estudo sobre o tema colonialidade/decolonialidade:

Ao contrário do padrão e do conceito histórico ou puramente empírico do colonialismo, colonialidade é uma lógica que está embutida na modernidade, e decolonialidade é uma luta que busca alcançar não uma diferente modernidade, mas alguma coisa maior do que a modernidade. (...) A diferença é que, enquanto a modernidade ocidental atingiu uma identidade ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de especialidade que a fez parecer como o espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos e espaços, a busca por uma outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente. (MALDONADO-TORRES, 2020, p.36²³)

Fanon, o grande pensador dos estudos da decolonialidade, em *Pele Negra, Máscaras brancas*, estuda como existe a urgência de uma atitude decolonial e, portanto, crítica quanto a esse projeto que a colonização foi apresentada a cada um de nós, sujeitos globais e em diáspora. Ele não pretende apenas estudar o que é ser “antinegro”, mas também formas de como evitar atitudes como estas. O homem pode, portanto, submeter-se a ser um eterno condenado ou, por outro, responder de forma crítica a este momento histórico e legitimar, assim, atitudes criativas e, portanto, decoloniais.

Serão desalienados pretos e brancos que se recusarão enclausurar-se na Torre substancializada do Passado. Por outro lado, para muitos outros pretos, a desalienação nascerá da recusa em aceitar a atualidade como definitiva. Sou um homem e é todo o passado do mundo que devo recuperar. Não sou responsável apenas pela revolta de São Domingos. Todas as vezes em que um homem fizer triunfar a dignidade do espírito, todas as vezes em que um homem disser não a qualquer tentativa de opressão do seu semelhante, sinto-me solidário com seu ato. De modo algum devo tirar do passado dos povos de cor minha vocação original. De modo algum devo me empenhar em ressuscitar uma civilização negra injustamente ignorada. Não sou homem de passados. Não quero cantar o passado às custas do meu presente e do meu devir. (FANON, 2008, p.187)

²³ Artigo publicado no livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, de Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel – 2aed – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

Criticar a colonização é uma atitude singular destes escritores que sempre se colocaram como sujeitos questionadores dos discursos colonizatórios, sejam eles os que historicamente estiveram localizados no percurso pré-independência, ou, ainda, nos discursos que se estenderam após este momento, mas ainda permanecem sendo eurocêntricos.

Maldonado-Torres, em artigo já citado²⁴, faz reflexão singular sobre o conceito de *ser, poder, saber*. A mente daquele que foi colonizado ou que possui o discurso da colonização absorve histórias e reproduz ideias eurocentradas e é fundamental que este mesmo sujeito questione e critique sua posição diante do mundo e as respostas que dá ao mundo deixado pelo discurso da colonização. Assim, nas palavras do estudioso,

A crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto. Quando o condenado comunica as questões críticas que estão fundamentas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar. (...) A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos da separação ontológica e da catástrofe metafísica.

[...]

O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo. Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação. A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica. (MALDONADO-TORRES 2020, p.47-48²⁵)

A *decolonialidade*, então, pode ser entendida como uma proposta de alteridade que surge a partir das relações de poder que tendem a subalternizar ou deslegitimar o saber e a vida social de determinados grupos. Nas palavras do próprio escritor João Melo, que assina a coluna *Mukanda de Luanda*, “a maioria dos autores africanos não precisa de aprender o que é ‘literatura decolonial’”, pois a exercita desde sempre”²⁶. Como pensador que é, João Melo é sempre muito direto em suas considerações extratextuais e o mesmo não poderia deixar de ser

²⁴ Artigo publicado no livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, de Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel – 2aed – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

²⁵ Artigo publicado no livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, de Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel – 2aed – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

²⁶ MELO, Joao. O que esperam os leitores dos escritores africanos?.

<https://rascunho.com.br/liberado/o-que-esperam-os-leitores-dos-escritores-africanos/> - acesso em 13 de jul de 2023.

pontuado, quanto ao que o autor entende sobre o capitalismo, sobre a colonização, sobre a colonialidade, enfim, sobre estes novos olhares políticos que ganham novos nomes, mas permanecem e insistem como os antigos e eurocêntricos. Justificadamente, lemos isso nas palavras do autor:

‘Literatura decolonial’ Isso é o que nos exigem, presentemente, os militantes e o mercado. Saber quem “nasceu” primeiro (isto é, de onde surgiu primeiro tal exigência) é decifrar a parábola do ovo e da galinha. A verdade é que, no caso da literatura africana, a exigência em causa é uma redundância, pois a referida literatura nasceu, pode dizer-se, da necessidade histórica de confrontar o colonialismo e a dominação. Digo-o, sem receio de errar e sem qualquer arrogância: a maioria dos escritores africanos, que sempre escreveu contra todos os podres poderes (coloniais e pós-coloniais), não precisa de aprender o que é ‘literatura decolonial’, pois exercita-a desde sempre.²⁷ (MELO, 2023, grifos do autor)

Pela via do humor, portanto, os leitores são convidados a pensar sobre os lugares hegemônicos e bem ajustados ao viés da colonialidade e aos estigmas impostos em todo esse processo colonizatório. A literatura destes autores inaugura novo olhar sobre valores e relações que antes eram pensadas apenas como militantes ou de resposta aos anseios políticos, ainda como resistência pela palavra. Na perspectiva da distopia, deslegitimar discursos hegemônicos é, sobretudo, apresentar novo olhar sobre esta resistência.

No fragmento a seguir, observamos como Pepetela, no primeiro volume das peripécias de Jaime Bunda, apresenta a vertente da colonialidade e da colonização de modo contundente e imerso no ambiente ficcional. No entanto, esse questionamento está para além da narrativa e, pragmaticamente, este “comentário do narrador” abre uma gama de possibilidades políticas com as quais o leitor atento se depara. Esses discursos colonizatórios são incorporados à narrativa, de modo que o leitor conheça-os minuciosamente. É trágico pensar que este discurso é comum no ambiente narrativo, mais trágico ainda pensar que isso se expande para o universo extra narrativo.

A biografia de T começava com o nome a data de nascimento, nesta cidade de Luanda, aos 2 de novembro de 1950, (...). O elemento é de mãe malanjina e pai de Catete, mas nunca aprendeu a língua quimbundo em casa, *pois os pais eram dos que consideravam que só falando a língua dos brancos poderia ser alguém na vida, alienação que se espalha pelas novas gerações.*

²⁷ MELO, Joao. O que esperam os leitores dos escritores africanos?.

<https://rascunho.com.br/liberado/o-que-esperam-os-leitores-dos-escritores-africanos/> - acesso em 13 de jul de 2023.

Com o propósito de fazerem do filho alguém acima dos seus compatriotas, conseguiram mais tarde que se matriculasse no Liceu Salvador Correia, *onde a elite angolana, com o saudoso Agostinho Neto à cabeça, se tinha formado, apesar de todas as barreiras erguidas pelo sanguinário poder colonial*²⁸. Por ter entrado no Liceu bem depois do glorioso 4 de fevereiro, onde os heróis quebraram as algemas, iniciando a heroica e vitoriosa luta de libertação nacional, *os colonialistas punham menos dificuldades ao estudo dos angolanos no Liceu, procurando aliciar a elite para os seus nefandos propósitos*.²⁹ (PEPETELA, 2003, v. 1, p.216-217, grifos nossos)

A agravar esse estado de alma, não faltam provocadores que de vez em quando recordam que o Ocidente, além de ter colonizado o continente africano, levado a sua população para terras longínquas, explorado as suas riquezas até ao limite e, não satisfeito, ter promovido divisões e guerras fratricidas entre os seus ignaros filhos, esqueceu-se da sua própria promessa de ajudá-lo a reconstruir-se. A pergunta de um milhão de dólares é, portanto, a seguinte: como pode o autoproclamado Ocidente começar a xinguilar ao assistir, no complexo dealbar do século XXI, à entrada da China em África? (MELO, 2020, p.28 e 29. Edição do Kindle.)

Se a literatura já é resistência, porque é resposta às questões políticas e sociais, etc. estamos a propor outras justificativas para que essa resistência seja legitimada e procedente. Ainda que não haja nas literaturas, quaisquer que sejam - em qualquer tempo ou espaço - a temática política evidenciada, sabemos nós, críticos destas, que o político está ali presente, ainda que esta resposta não seja facilmente percebido, ou represente, em primeiro plano, a leitura mais óbvia ou direta. Neste ponto, já nos cabe fazer a primeira ressalva.

Estas literaturas de lusofonia resistem já de imediato, porque são, sobretudo, escritas em uma língua estrangeira em sua terra natal. Utilizar uma língua imposta, num espaço lamentavelmente onde as taxas de analfabetismo são altíssimas, já é resistir e enfrentar politicamente o que outrora foi imposto pela colonização. Ou seja, ainda que estas literaturas não tenham a temática política como bandeira, escrever em outra língua já é dizer ao mundo que estes espaços resistem.

Além dessa leitura e construindo ainda o que pensamos ser esta *resistência* e os níveis e perspectivas expressos por elas, cabe-nos aqui retomar certo comentário já feito anteriormente. A literatura destes escritores passou por diversos momentos históricos e políticos. Pepetela e João Melo, como sabemos, em suas trajetórias estéticas, passaram pelos anos de independência, com escrita militante e engajada, seguindo para uma escrita que chamamos aqui de distópica e do pós-independência.

²⁹ Grifos nossos.

Muito do que Pepetela produziu vem da experiência que ele teve na época de guerrilha, como militante, entre 1969 e 1974. Seus pensamentos, sempre muito revolucionários e contundentes, levaram-no ao *front* de guerra: em 1963, portanto, passou a fazer parte da representação exterior do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), de caráter comunista, que reivindicava a independência angolana. Inicialmente, trabalhava propagandeando as ideias do movimento, até ser chamado para a guerrilha efetivamente em 1969. Durante a guerrilha, conciliou o papel de combatente com o de responsável pelo setor de educação do MPLA. Até que, enfim, integrou a primeira delegação do movimento que chegou à capital Luanda em 1974, assumindo o governo da nova república independente no ano seguinte. No novo governo, Pepetela ajudou a formar a União dos Escritores Angolanos em 1975 e ocupou o cargo de vice-ministro de educação até 1982. Depois disso, ingressou como professor de sociologia na Universidade de Luanda e passou a se dedicar à literatura.

Com trajetória de engajamento político também parecida, João Melo teve sua escrita amadurecida com o passar dos anos, não apenas no que concerne ao tema das ficções, mas também à técnica literária. Embora já tratasse de temas como a identidade local e a relação entre história e literatura, a sua escrita se modifica na técnica deixando de lado a militância engajada de lado que estava outrora em primeiro plano e cedendo lugar ao que consideramos ser a pós-colonialidade, que, neste momento, entendemos como frutos de um mesmo processo histórico e filosófico. João Melo passa, então, a trabalhar com temas universais em praticamente todos os contos, seja questionando a técnica literária, mesclando gêneros, ou ainda discutindo questões relativas à sociedade contemporânea. Tanto um escritor quanto outro procuram criticar, questionar a sociedade, as relações sociais e pessoais, o rumo da história – e mesmo a história em si –, a própria cultura local, enfim, tudo que o cerca.

Como percebemos, tanto um escritor quanto outro, fazem de sua literatura esta forma de resistir. Resiste-se ao eurocentrismo, à colonialidade, aos anos atrozos do colonialismo português. Em tempos de globalização e de fim das utopias, com o aumento da intolerância às diversidades sociais, de gêneros, de raça, de religião, em que se acirram, de forma mais explícita nas últimas décadas, as disputas em todos os níveis e setores da sociedade, como se vê denunciado nos fragmentos a seguir:

Mas foi assim que aconteceu, o engenheiro gringo bateu subitamente a caçoleta na pachorrenta cidade das acácias rubras, para grande tristeza e preocupação dos governantes, locais e nacionais, e perante a indiferença da maioria da população, ocupada na legítima e cada vez mais problemática azáfama de sobreviver. (PEPETELA, 2001, v. 1, p.9)

Os condenados da Terra já nascem negociadores, pois disso depende a sua sobrevivência, mas a verdade é que desconhecem a palavra drama. A sua existência é uma tragédia permanente.(MELO, 2020, p.69. Edição do Kindle.)

Com efeito, circulavam rumores furiosos dando conta de que, finalmente, seria feita uma remodelação governamental profunda, como os cidadãos aguardavam há anos: os ministros atuais iriam, mais uma vez, trocar de pastas entre eles. O ministro de combate à pobreza, garantiam outros rumores, estava cada vez mais rico ou, pelo menos, a avaliar por certos sinais exteriores, fingia-o muito bem. (MELO, 2020, p.11. Edição do Kindle.)

Mas sei, com absoluta certeza, pois os próprios oráculos ao seu serviço o revelam de forma estranhamente insistente e metódica, que eles não dormem tranquilos desde que a China começou a construir nas nações africanas certas extravagâncias a que as suas pobres gentes não estavam habituadas, como estradas, pontes, portos, aeroportos, escolas, hospitais, habitações e outras minudências destinadas, em princípio, a povos com outro pedigree. (MELO, 2020, p.28. Edição do Kindle.)

Outro ponto parece-nos interessante nas narrativas estudadas e que nos remete a uma desconstrução de narrativas que são hegemônicas e eurocentradas. A crítica literária faz longa distinção entre os termos “história” e “estória”. O termo, sem H e com E, é um substantivo feminino que era empregado antigamente como forma de falar sobre narrativas fantasiosas ou fatos que foram inventados. O termo, com H e com E, é um substantivo feminino que representa as narrativas verdadeiras e as fantasiosas de maneira geral. A palavra tem origem no termo grego *historie*, que possui como significado “conhecimento através da investigação”. Esse era o termo usado para representar apenas a história como ciência antigamente.

Em 1943, a Academia Brasileira de Letras decidiu que não haveria mais diferença entre os dois termos. Atualmente, a palavra se tornou um tipo de arcaísmo e caiu em desuso. Assim, hoje em dia, o termo também deve ser usado para representar histórias fantasiosas e inventadas. Sendo assim, ela é usada para representar relatos baseados em fatos reais e em fatos fictícios.

No entanto, essa simplificação é algo representativo na língua portuguesa no Brasil. Na língua portuguesa em Angola, essa distinção não procede e entendemos com a literatura destes autores que a distinção é necessária. A oralidade em África não é o que se opõe ao que é escrito. A oralidade identifica a importância da “palavra africana”, que em África tudo é voz, tudo é palavra. Sendo assim, a estória

é mais do que uma narrativa fantasiosa. Ela está ancorada nessas fantasias coletivas que constituem o povo angolano e africano em geral.

Ainda que diferentes momentos literários tenham ocorrido em Angola e, que estes momentos possuam características específicas, a palavra “estória” permanece sendo utilizada e identifica a necessidade de se pontuar os meandros da fantasia e do teor ficcional e não-documento que cada uma delas possui. Isso questiona o teor documental, como a própria palavra sugere, mas leva em consideração sobretudo a característica que novos olhares trazem aos aspectos históricos e sociais retratados. É um olhar ficcional, questionador da História hegemônica, colonial, indiscutivelmente. Cada “estória” conta mais do que se supõe, porque deseja deslegitimar a história única, com “estórias”, que pretendem ser muito mais do que fantasiosas. Ao contrário, pretendem ser contundentes justamente pela denúncia que carregam em si mesmas. É o aspecto da decolonialidade em sua potência máxima. Observemos nos trechos destacados a seguir:

Se eu fosse um escritor genuinamente angolano diria que a mãe de Ana Maria tinha começado a xinguilar. De igual modo, e como esse verbo não existe em nenhuma outra língua, teria de descrever em todos os seus atos, momentos e graus, sem perder qualquer detalhe, por mais escabroso que fosse, essa espantosa cerimônia, pelo menos para que os leitores não iniciados não julgassem apressadamente tratar-se de uma mera invenção. Porém, o tempo que a mim mesmo concedi para contar a *estória* desta mulher séria chamada Ana Maria, a quem talvez esteja reservado um destino inigualável, está a chegar ao fim. Devo, pois, apressar-me. (MELO, 2020, p. 41. Edição do Kindle, grifos do autor.)

Por causa de todos esses antecedentes, os amigos não estavam preparados para ouvir a sentença, aparentemente grave (é o que saberemos até ao fim desta *estória*), que saiu da boca dele: — O país está mesmo desgovernado! Na verdade, quem está preparado para escutar uma acusação, uma constatação ou uma calúnia (decidam os leitores) como essa? Ninguém. (MELO, 2020, p. 5-6. Edição do Kindle, grifos do autor.)

Atesta-o, aliás, a presente *estória*, pois, ao contrário de mim, que não sei se a personagem aceitará o destino que para ela reservei, a mesma não tem quaisquer dúvidas: o torcicolo não perdia pela demora. (MELO, 2020, p. 48. Edição do Kindle.)

Nota final do autor

Como se diz nesta *estória*, o principal suspeito morreu tuberculoso na cadeia por maus tratos.

Berkeley, Abril de 2003

Pepetela (PEPETELA, 2003, p.291)

Aproveitamos este capítulo para anunciar algumas ponderações sobre a decolonialidade. As literaturas africanas de língua portuguesa e a construção de um

cânone literário repensado nestes moldes da decolonialidade. Para tal fim, sugerimos pensar no que chamaremos de “teses para reconstruir o cânone literário das literaturas lusófonas e em diáspora” tendo como enfoque as ficções de João Melo e Pepetela aqui estudadas:

A primeira tese é a de que pensar as literaturas africanas de língua portuguesa necessitam de ser pensadas de forma política. Nos moldes da colonialidade, a literatura pode ser entendida de forma isolada do contexto político-social, voltando-se a si mesma numa interpretação defensiva e estrita à estética. A qualidade da obra é legitimada se ela tiver autonomia própria e se o contexto for desconsiderado.

Sabemos, no entanto, que esta tese já começa sendo um grande equívoco, porque estamos convictos de que a literatura repensa o espaço e o tempo da realidade, questionando os desajustes e as incoerências sociais e políticas que por ventura se apresentem. No entanto, no caso destas literaturas lusófonas, é impossível pensar em cada uma delas sem a abordagem política, porque estas nasceram pela língua do colonizador, em resistência aos discursos colonizatórios vigentes em diversos momentos históricos.

A leitura destas literaturas de expressão portuguesa faz-se necessária para a formação intercultural do leitor, tomada de posicionamento político sobre processos (de)coloniais e ainda de como manifestação cultural capaz de contribuir para se evitar práticas de esquecimento e “desmemória” acerca de processos coloniais impostos pelo regime imperialista português. Deste modo, a função dada por estes escritores e intelectuais angolanos à literatura é a de um instrumento de registro histórico e linguístico e de perpetuação cultural do país, para além de denúncia e contestação de regimes de opressão vivenciados nesse espaço.

Elas permitem, ainda, compreender um pouco mais da vida em Angola depois da independência política e ainda apontam traços histórico-sociais que recebem tratamento literário tanto na prosa de Pepetela, quanto na de João Melo e estes textos podem ser lidos como testemunhos históricos e sociais, que questionam os discursos colonizatórios. São, ainda, exemplos ficcionais de manifestos literários da luta contra o poder opressor do eurocentrismo colonizatório. Transcrevemos abaixo, trechos das obras que exemplificam imediatamente esta tese apontada:

Contou Said que a operação consistia em introduzir no país notas falsas de mil kwanzas, que seriam trocadas por dólares. Ele conhecia algumas pessoas que alimentavam redes de kinguila com notas ou de dólar ou de Kwanza,

conforme o interesse do mercado. Por isso tinha sido chamado do estrangeiro, pois tinha esses contatos e certo prestígio no meio, (...) e toda a cerveja que estava lá dentro, mas como era angolano, as autoridades fecharam os olhos. (PEPETELA, 2001, v. 1, p.302)

Olhou de novo para o relógio e se lembrou do colega Isidro, que tinha um de ouro. O Isidro tinha ouro por todos os lados e daquele bem pesado. Ouro recolhido em muitas operações, todas elas ilegais, como podia Bunda comprovar. Ele pelo seu lado deixara de ser estagiário há muito pouco tempo, tinha um vulgar relógio com cronómetro. Mas ainda ia chegar lá, aos outros. (PEPETELA, 2003, v. 2, p.31)

Esta é daquelas estórias que, se não tiver acontecido, terá de ser inventada. Por isso tenho de contá-la. A maka é que não sei como. Quero desesperadamente fazê-lo, mas uma série de bloqueios inexplicáveis e sombrios manietam-me a imaginação e o verbo. Talvez seja por causa dos profascismos que grassam e se multiplicam por todo o lado. (MELO, 2020, p. 56. Edição do Kindle)

Logo, não é possível dissociar, nessas literaturas, o texto e o contexto, e esse viés político e histórico que marca a literatura africana, como nos exemplos indicados na análise dos textos dos escritores angolanos aqui estudados, leva-nos a pensar em uma proposta de leitura que possa relacionar de forma integrada a abordagem estética e o conteúdo crítico-social das narrativas apresentadas. Não dissociar estética de política é respeitar a obra de arte, sem fazer uso dela como pretexto e este olhar político e social é necessário. Então, propomos que haja um roteiro de leitura para estas ficções cujo objetivo seja equilibrar a perspectiva de abordagem estético, história e social dos textos literários.

No caso de João Melo e Pepetela, ambos escritores possuem grande qualificação e a competência deles no manejo com a língua é inegável. Além disso, suas formações acadêmicas estiveram sempre autenticadas internacionalmente e sua poesia conhecida além do continente africano. No entanto, apesar de toda formação singular e de toda a qualidade crítica que suas literaturas produzem, ainda há que se legitimar a importância de suas literaturas no cenário mundial. Houve longo avanço com os estudos da decolonidade neste reconhecimento, mas o caminho ainda parece longe de ter um fim.

Sobre a questão do que a crítica entende por cânone literário, é preciso levar em consideração duas acepções importantes sobre tal ponto: uma que a define como produções verbais que ditam normas estilísticas e estéticas em determinada época, cujo mérito artístico é determinado pela crítica especializada, e outra que a associa à ideia de “clássicos”, obras representativas de uma conformação social,

historicamente marcada, que continuam atraindo leitores, independentemente de normas estéticas preestabelecidas. Portanto, para nossos propósitos, não se trata de propor a renúncia ao cânone estabelecido, em nome das literaturas consideradas periféricas e diaspóricas, mas de reivindicar a convivência, em particular no espaço escolar, das múltiplas manifestações culturais representativas destas sociedades em geral. Se estamos a estudar as literaturas produzidas em Portugal e inserimos cada uma delas junto a outras literaturas canônicas e europeias, por qual motivo devemos deixar de lado outros espaços que também possuem a língua portuguesa como língua materna (dentre outras, dos espaços africanos)?

O que intentamos é, portanto, assumir a compreensão da leitura como ferramenta para a plena democratização cultural, possibilitando a distribuição equitativa dos bens simbólicos. Para tanto, queremos pensar o ensino de literatura enquanto um campo crítico capaz de questionar a colonialidade por trás dos documentos oficiais, das políticas públicas de promoção da leitura, da escolha das obras, da formação de professores de literatura, dos currículos escolares e universitários, etc. Que seja um campo construído enquanto projeto questionador de ausências, trabalhando pela ampliação do próprio entendimento a respeito do que é o texto literário, e não simplesmente pela substituição de um padrão por outro. Aliás, que não haja “padrões” e sim espaço para as distintas vozes. Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos sobre a importância de se dar voz ao que é colocado à margem no cenário internacional, reproduzimos a seguir:

A perspectiva pós-colonial parte da ideia de que, a partir das margens ou das periferias, as estruturas de poder e de saber são mais visíveis. Daí o interesse desta perspectiva pela geopolítica do conhecimento, ou seja, por problematizar quem produz o conhecimento, em que contexto o produz e para quem o produz. (SANTOS, 2008, p.19)

Há, ainda, um ponto interessante a ser considerado nesta seção sobre a língua portuguesa, suas literaturas e aspectos da decolonidade e da resistência política contemplada por estas literaturas. É o próprio autor João Melo, escritor que neste estudo escolhemos, quem dá seu depoimento sobre a influência angolana no sistema linguístico do português e sobre sua importância para os estudos da Língua Portuguesa no âmbito internacional. É fundamental considerar aspectos de decolonidade na fala do autor:

Para quem não sabe, aliás, os angolanos têm contribuído há muitos séculos para a africanização da língua portuguesa. A mais importante variante do português (em termos demográficos), o chamado “português do Brasil”, além de possuir centenas de vocábulos provenientes do kimbundu, do kikongo e do umbundu, é igualmente influenciado por essas línguas no domínio da estrutura e do sotaque.

Em termos de dimensão, nenhuma língua falada em Angola pode ser considerada “nacional”, pois as duas línguas mais usadas (português e umbundu) são-no por apenas 30% da população, aproximadamente. Quanto ao alcance, nenhuma das línguas africanas faladas no país tem um alcance nacional. A nossa única língua de alcance e comunicação nacional é o português. É preciso lembrar a importância que isso tem para a unidade? (MELO, 2011)

A segunda tese é a de que o tema do Humor confere a estas literaturas novo olhar desterritorializado, já que este tema trata desta característica humana para além das marcas de tempo ou espaço ficcionais. No humor, vemos a união do trágico e do cômico e tais formas voltam-se para a experiência de vida própria do ser humano. Sendo assim, ainda que a temática enredada no humor seja política e, portanto, o leitor precise conhecer a história político-social, estamos a tratar do tom discursivo e figurativo da linguagem como tal. E sim, essa estratégia discursiva parece ser aquela que sobrevive em quaisquer tempo ou espaço.

Primeiramente, cabe-nos fazer um comentário sobre o que entendemos como humano na frase que estrutura o pensamento da tese acima. Assim, consideramos humano, diferentemente dos animais, a capacidade que este ser possui de criar necessidades que têm por objetivo não apenas garantir a sua existência biológica, mas principalmente sua existência cultural. No escopo da ligação entre humanidade e cultura, estão o riso e o humor. Ambos sempre fizeram parte da cultura humana e, apesar disso, foi só a partir da segunda metade do século XX, que as narrativas humorísticas passaram a ser legítimo objeto de estudo para a historiografia, a partir do advento da história cultural do humor.

Estamos a fazer esta breve reflexão, porque o riso é uma das primeiras experiências de vida do ser humano e é inerente ao comportamento deste. “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano.” (BERGSON, 2007, p. 2)

O riso facilita a interação, a comunicação, a aprendizagem e propicia estabelecer ligações como grupo social no qual se está inserido. Ele vai além da gargalhada, da diversão. É também forma de manifestar repúdio contra as opressões, normas, situações, instituições, poder. Ele permite que se digam verdades muitas vezes mais profundas do que de “forma séria”. É estreita a ligação

entre riso e crítica. É como se essa quebra da seriedade fosse um proclame à liberdade e servisse como “válvula de escape” para aliviar tensões sociais.

Freud, o pai da psicanálise, define o humor como “o mais elevado grau de sofisticação do ser humano, a manifestação mais sofisticada do espírito humano”. O humor torna qualquer comentário mais leve. Rir de si mesmo é uma das qualidades mais raras, mas fundamental e que torna a vida mais passível de ser vivida dentro de todas as dificuldades que ocorrem todo o tempo. Quem consegue rir de si está se tratando com mais tolerância e paciência. Tem um tom transgressor, porque a pessoa está expondo algo que não era para ser exposto, que era para ficar escondido. O humor tem esse tom. Então, o humor é libertador: no momento em que sai na piada, na comédia, sai sem aquela barreira de censura entre o inconsciente e o consciente. Quando se transpõe essa barreira, o prazer é muito grande: liberta da amarra, liberta da repressão.

Humanizar é dar voz e viabilizar críticas endereçadas ao mundo presente. Então, quando essa humanização pretende repensar aspectos políticos da contemporaneidade angolana, estamos diante de uma atitude decolonial. Se o mundo da colonialidade foi inumano e a alteridade humana violada, os escritores João Melo e Pepetela pretendem, por meio do discurso do humor, deixar de apagar sujeitos na história e dão voz àqueles que foram silenciados até o momento da independência. Por meio de diversas estratégias ficcionais, os autores utilizam o humor como ferramenta para não mais silenciar violências e incoerências políticas de Angola na contemporaneidade.

Se a colonização desumaniza, a pós-colonialidade e a decolonialidade podem humanizar, estabelecer críticas e novas leituras para o que antes só havia uma possibilidade. Nas palavras do grande Boaventura de Sousa Santos, em texto intitulado “Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro”, sobre as concepções do pós-modernismo:

Em vez da renúncia a projectos coletivos, proponho a pluralidade de projectos coletivos articulados de modo não hierárquico por procedimentos de tradução que se substituem à formulação de uma teoria geral de transformação social. Em vez da celebração do fim da utopia, proponho utopias realistas, plurais e críticas. Em vez da renúncia à emancipação social, proponho a sua reinvenção. Em vez da sua melancolia, proponho o optimismo trágico. Em vez do relativismo, proponho a pluralidade e a construção de uma ética a partir de baixo. Em vez da desconstrução, proponho uma teoria crítica pós-moderna, profundamente auto-reflexiva mas imune à obsessão de desconstruir a própria resistência que ela funda. Em vez do fim da política,

proponho a criação de subjectividades transgressivas pela promoção da passagem da acção conformista à acção rebelde. Em vez do sincretismo acrítico, proponho a mestiçagem ou a hibridação com a consciência das relações de poder que nela intervêm, ou seja, com a investigação de quem hibrida quem, o quê, em que contextos e com que objectivos. (SANTOS, 2008, p.19, grifos nossos.)

O optimismo trágico, que nasce como possibilidade filosófica no contexto do pós-modernismo, opõe-se necessariamente à melancolia, porque o sujeito pensante passa a ser ativo e crítico. É um sujeito “não-resignado, mas rebelde³⁰!”. Combater o pensamento colonial, pelo que Boaventura chama de “construção de ética a partir de baixo”, é resistente e transgressor. Desta forma, esse combate ocorre, pela via cultural, de variadas maneiras, com discurso sempre intencionalmente resistente e crítico.

Para que o sucesso desta nova perspectiva fosse atingido, intelectuais negros e africanos tiveram de pensar a decolonialidade, como um projeto que precisava discutir a colonização associando política e cultura, em uma visão que integrasse essas duas formas de estar no mundo. Havia a necessidade no entendimento dos intelectuais da década de 60, por exemplo, na *Présence Africaine*³¹ e na Casa dos Estudantes do Império de que, para encarnar o verdadeiro sentido de “descolonização”, seria fundamental pensar em unir estes dois conceitos fundamentais, a fim de que o colonizado pudesse mover sua condição humana de forma conectada com sua condição social e história e também interligada às ambições e iniciativas de seus próprios povos. Essa ligação é fundamental para que os africanos entendessem a importância de da política essencialmente como uma questão cultural e também como uma cultura que necessita de estar dotada de um significado invariavelmente político.

Voltamos, então, a repensar o humor e a característica política que o estrutura. Lembramos ainda deste humor também como manifestação cultural. Nas ficções aqui estudadas, o discurso do humor responde ao que fora imposto pela colonização e olhar para o cenário angolano de forma crítica, é resistir às perspectivas colonizatórias em Angola e legitimar novos olhares críticos e, portanto, decoloniais. O discurso do humor, que é político por excelência, é estratégia sempre

³⁰ Frase que faz referência ao aforismo freudiano: “o humor não é resignado, mas rebelde!”.

³¹ *Présence Africaine*: A revista foi criada por intelectuais de países oeste-africanos de expressão francesa, com o apoio de nomes da metrópole como André Gide, Albert Camus e Jean Paul Sartre. O objetivo era valorizar a participação das populações negras na construção da modernidade e, no pós-segunda guerra, questionar o tradicional lugar de civilizadora do mundo ocupado pela Europa.

comum em diversas culturas e em todas elas a interligação é inevitável, porque, para que este humor exista, a denúncia precisa ser algo legitimado. Não é possível pensar, então, que a prática discursiva do humor seja colonizatória nestes espaços africanos.

Outro ponto interessante que justifica essa terceira tese é o fato de essas narrativas serem estruturadas pelo incômodo de quem lê diante de um narrador que não se constitui de forma clássica e homogênea, como já pontuamos no capítulo anterior desta tese. Narradores e autores veem-se misturados e nessa inconstância de significações o leitor se vê desamparado no sentido homogêneo do texto. É uma forma de misturar sentidos, de modo que as significações, sobretudo, desconfortem.

É no *desconforto*, no vacilo, no hiato entre o sentido e a ausência dele que nasce o *Humor*. O leitor busca sentidos, porque apazigua; mas a arte distópica desses autores não quer se mostrar assim. É um projeto de estética que quer “narrar estórias”, mas não quer fazer o sentido único prevalecer. A nova utopia está ancorada no não-dito, no que está incoerente, vacilante, entremeado de dúvidas e certezas.

Quem é o sujeito que escreve, senão aquele que se escreve quando escreve? Não é tautológico pensar nisso, porque a constituição surge como uma imagem solar exatamente no que não está escrito. Para isso, os estudos freudianos e lacanianos influenciaram bastante pensadores como Fanon, Boaventura, dentre tantos outros, anunciadores inveterados da decolonialidade e da distopia.

Neste ponto, inclusive, desejamos fazer uma ressalva: um caminho que se busca na análise do sujeito é o descolamento das significações e sentidos que ele traz em seu divã e que causam angústia. Tão logo o processo analítico flua, o sujeito começa a questionar posições, rir de si mesmo e perceber como o vacilo e as incoerências nos constituem. Não estamos a considerar utopias, mas a perceber que o processo analítico pretende fazer nascer um sujeito que descola-se dos sentidos e introduz-se como anti-herói, dotado de dúvidas, lacunas e “distopias”. É um sujeito multifacetado, que se olha³² como seu principal interlocutor/questionador.

No processo de auto-análise, pode nascer o humor. Ele é rebelde, questiona e, nas lacunas, deixa escapar os preconceitos e as críticas que estamos dispostos a anunciar. É na lacuna que surge o riso. Do “estranho” e das estranhezas enunciadas

³² A imagem que se quer neste “que se olha!” é exatamente a de Hamlet, personagem Shaekesperiano, na frase clássica e autorreflexiva diante da vida: “Ser ou não ser, eis a questão!”

e misturadas, entrelaçadas, nasce o espanto. Rir é identificar-se com o preconceito da denúncia ou encontrar nesse terreno pouso de identificação, mas o projeto de humor está ali esperando para ser tomado como referência por aquele que lê.

Nessa estranheza, há o universal, que ganha o mundo e retira estas ficções da colagem a um único sentido textual ou a uma única leitura de mundo, muitas vezes utópica, por exemplo. Não é somente melancólico, ou, por outro lado, somente utópico. É a integração de ambos, que, na estranheza causada, captura o sujeito de alguma forma e o faz construir junto aos narradores/autores as incoerências políticas e sociais, por exemplo.

Há algo de especial no retrato destas incoerências que merece destaque. O estudioso Marcelo Mattos tece comentários sobre esta ausência de linearidade e completude significativa na escrita de João Melo, por exemplo. Isso significa que o projeto estético do escritor angolano é o de narrar e descrever Angola, como poético: apresentar um narrador que também vacila, porque também se vê ancorado nesse mundo onde o estranho e a incompletude existe. É um narrador que deixou no passado sua sabedoria, sua aura de superioridade ficcional. Por outro lado, há também esse autor, que é destituído no processo da escrita de seu papel nobre e Belo. Nada sobra além da dúvida, do paradoxo, da hesitação. Nas palavras do professor sobre João Melo e aqui estendemos também a reflexão a Pepetela, ancoramo-nos:

O escritor angolano, entre contar uma história ou comentar os fatos da 'realidade', construir um personagem ou evidenciá-lo como parte de uma engrenagem social, vai registrando uma escrita interrompida, na qual o enunciador parece convencido da sua missão narrativa, mas é frustrado pela impossibilidade de fazê-la de modo completo e linear. (MATTOS, 2021, p. 67)

A máxima de que *o humor anunciado nestas literaturas é desterritorializado e aberto ao mundo e à universalidade estética e literária* faz-nos perceber que o sujeito angolano se vê implicado nas contradições anunciadas em seus enredos, em seus personagens, em seus narradores e autores. O sujeito angolano é adjetivado pelo pertencimento geográfico que o adjetiva “angolano”, mas é, sobretudo, sujeito, sobretudo incoerente e que precisa ter o humor, como carta na manga para (sobre)viver nessa Angola do entre-lugar das múltiplas perspectivas e orientações políticas e sociais. A seguir dialogamos com os pensamentos do professor Marcelo

Mattos, a respeito da escrita de Pepetela, artista do entre-lugar e artífice da palavra, junto a João Melo:

O vai-e-vem cultural é o dinâmico retrato de um mundo onde já não se pensam nações como ilhas. A utopia, hoje, é uma península. Altere-se a história de Morus: pensou-se haver o paraíso insular, até que se descobriu um filete de terra por onde era possível (ou inevitável) comunicar-se com o restante do mundo. O resultado é que os frutos das mestiçagens engendradas nessa terra devassada – a nova Utopia ou qualquer outra parte do planeta – nunca terão exatamente o mesmo traço comum, o mesmo tom e, nesse sentido, já não haverá o utopiano, mas uma infinidade de utopianos provenientes dessas inúmeras gradações entre ir e ficar, entre lá e cá, entre ser e estar. O *entre-lugar* não é um conjunto homogêneo, mas uma aquarela de mil tons. (MATTOS, 2021, p.154, grifos do autor)

O conceito de universal que estamos a considerar nestas reflexões não pretende unificar sentidos, justamente porque o sujeito é fruto das incoerências que o constituem e das múltiplas perspectivas sob as quais ele se vê orientado. O que há de universal é exatamente essa capacidade de ser diverso, multiperspectivado e reflexivo sobre as questões do humano. Ainda nas palavras de Mattos (2021) sobre os romancistas aqui estudados, há reflexões bastante interessantes:

As culturas pensadas como sentidos em trânsito não estão 'pasteurizadas', como se tendessem a uma indesejável homogeneização, correspondente à imprópria denominação de que há um padrão 'universal'. Tal rótulo esconde, na verdade, a permanente imposição cultural do ocidente sobre todas as culturas mundiais. (...) que Pepetela e os demais autores representam em suas ficções, é que a resistência cultural está limitada pelas contingências da globalização. (MATTOS, 2021, p.155)

Essas três teses que aqui buscamos propor trazem para a discussão diferentes perspectivas. Isso já evidencia como há, em Angola, nova organização política e cultural. A necessidade política de legitimar Angola politicamente e culturalmente existe se considerarmos que é na multiplicidade e na miscelânea cultural que Angola se constitui contemporaneamente.

No atual contexto do pós-guerra(s), ser angolano é ser decolonial, territorialmente constituído pela multiplicidade de perspectivas e discursos. A ausência de completude e singularidade cultural quebra com o aspecto simplório de “uma identidade angolana”. Assim, nas ficções aqui estudadas, o novo cânone literário se constrói ampliando olhares e pertencimentos espaciais transnacionais. O que achamos conveniente lembrar é que as certezas trazidas pela literatura da

independência e da utopia, portanto, é ampliada e substituída por uma literatura da distopia e das incoerências do sujeito.

O humor é, então, estratégia discursiva usada para interrogar e, na ausência de um sentido exclusivo e único, lançar olhares múltiplos ao mundo que se estrutura nas incoerências e múltiplas perspectivas do sujeito. Nos vacilos de quem escreve, o estranho comparece e as denúncias sociais são mais latentes e intensas e, ao mesmo tempo, risíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, pretendemos estudar como o humor é estratégia argumentativa utilizada pelos escritores Pepetela e João Melo nas obras *Jaime Bunda – agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003) e *O dia em que Charles Bossangwa chegou à América* (2020). Nas ficções escolhidas, percebemos como as instâncias narrativas dialogam com elementos que estão localizados fora do ambiente ficcional, incluindo, portanto, as figuras do leitor e do autor.

Entendemos que tais mecanismos ficcionais são articulados de modo a autenticar os recursos no humor nas obras, ora porque denunciam a política de modo evidente, ora porque sutilmente criticam Angola contemporaneamente. Seja de uma forma ou de outra, de todo modo, as ficções escancaram aspectos políticos e sociais que interessam ao poder para que permaneçam escondidos ou não evidenciados. “O humor é coisa séria”, como disse Bernard Shaw, e João Melo e Pepetela concordam com isso.

Nosso interesse, diante deste aspecto do humor, foi tentar mostrar como este recurso linguístico, evidenciado através da ironia, da paródia, do sarcasmo, extrapola o espaço africano, desterritorializando-o, já que o humor é também um *modus operandi* universal, de anunciar, criticamente, aquilo que a sociedade vive, politicamente, de forma tão contundente e intensa.

Desta forma, o sujeito que constrói a escrita narrativa, aqui metonimicamente exemplificado pelas figuras de João Melo e Pepetela, é produtor da arte e do conhecimento angolano e não deve ser visto associado à figura do colonizador e ao pensamento imperialista que anula a singularidade do outro e insere, como num grande grupo, todas as literaturas que possuem a língua portuguesa como expressão.

Pretendemos mostrar, portanto, que estas literaturas não são de língua oficial portuguesa generalizadamente. Elas são, assim, moçambicanas, angolanas, cabo verdianas, são tomenses, guineense. Assim, procuramos ter cautela em mostrar como a literatura angolana possui singularidades desde o início de nossos estudos. Sabemos nós, falantes da língua portuguesa no Brasil, que nossa história é legitimamente diversa de qualquer outro espaço de lusofonia. Por qual motivo então, se não por um colonizatório e eurocêntrico, tentar homogeneizar as literaturas

africanas de língua portuguesa? Ressaltamos, portanto, que cada uma dessas literaturas tem suas especificidades, particularidades, temporalidades, enfim, elementos que as tornam únicas. Assim, falar sobre África e sobre as literaturas produzidas nos espaços de colonização portuguesa, de uma maneira geral, é um exercício de eterna vigilância, pois caímos recorrentemente no erro de legitimar a posição de opressão e hegemonia que não é conveniente em tempos de multissignificação cultural.

Aqui entendemos a importância da literatura africana em seu papel social. É em grande parte da literatura africana, especificamente da angolana, que encontramos a perspectiva dos dominados, das minorias e suas heroicas resistências. Na literatura africana nós aprendemos outras perspectivas sobre o mundo e sobre a vida. É na literatura angolana que encontramos o resgate de dados nativamente africanos que foram rebaixados ao longo da história. Ela possui a capacidade de resgatar, afirmar, celebrar e trazer à vida o que o colonialismo, a escravidão, o racismo e o eurocentrismo tentaram apagar.

Entendemos que existe, assim, uma necessidade no cânone literário de reconstruir um mundo afro-pessimista em todos os sentidos. A literatura angolana (e metonimicamente africana de língua portuguesa) fez e faz parte do processo de reconquista da humanidade dos angolanos (dos africanos) na história da humanidade. É exatamente a diferença que constitui e autentica o que é ser angolano. Na diferença e na semelhança, é possível retirar o estigma do exótico, mas também autenticar a diferença, constituindo de forma singular uma história distinta daquela que foi escrita em espaços europeus. As diferenças culturais, sociais, linguísticas e epistemológicas precisam ser autenticadas e repensar o cânone literário é também reconhecer que possuem especificidades espaciais e temporais como em outras culturas eurocêntricas, mas que seus aspectos estéticos primorosos merecem ser reconhecidos universalmente. Suas literaturas são potentes e não tratar destas quando se está a estudar o discurso estético do humor é reproduzir a lógica eurocentrada de somente reconhecer a Europa como aquela que produziu “boa literatura”.

João Melo e Pepetela, pelo discurso da ironia e do tragicômico, materializam em suas obras o que há de tom denso e necessário. No mergulho que propõem em “águas contemporâneas turbulentas”, os autores deixam eclodir um mundo no qual se mesclam discursos hegemônicos e segregadores. Em suas ficções, narradores e

personagens conduzem o leitor à reflexão do que poderia ser ressignificado por meio do humor. Essas instâncias narrativas e ficcionais estão sempre a nos lembrar no cotidiano de suas “estórias” que os espaços narrativos e os eventos narrados são, na verdade, metonímia de uma Angola contemporânea, que é reescrita no momento em que as histórias se atualizam nas leituras e na relação entre elas e o leitor, que é solicitado sempre, como um leitor ativo, que também escreve essas histórias e, portanto, a nação angolana contemporaneamente.

Há algo de necessário em nossa reflexão acadêmica. Vê-se a necessidade urgente de estudar estas literaturas para além de Angola. Nos estudos brasileiros, portanto, vê-se como salutar estudar estas literaturas por uma prática decolonial no espaço escolar, é necessário que a formação acadêmica dos professores brasileiros tenha como foco um olhar decolonial na formação destes mesmos profissionais. O que queremos dizer é que os currículos da educação básica precisam ser repensados, tendo como foco a aplicação imediata das leis 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e, posteriormente, da lei 11 546, de 19 de novembro de 2007, que fizeram engrandecer em nosso país a visibilidade em relação aos estudos sobre África.

Apesar de haver estas leis, que apontam a necessidade de abordagem da cultura africana nas salas de aula na Educação Básica e das bases curriculares que também apontam a presença do tema, não podemos assegurar que a simples menção regulamentar implique leitura adequada dos textos literários africanos nem que as narrativas literárias africanas de expressão portuguesa serão, de fato, compreendidas por sua natureza. Essa forma de escrita extrapola a capacidade inventiva, própria de grande parte da literatura ocidental, e põem em relevo história, violência, cultura e uma leitura crítica do processo colonial.

Atuar na formação leitura em uma perspectiva que possa revelar o quanto a arte pode contribuir para uma formação intercultural e politizada é tarefa que se impõe hoje, para evitar que novos processos escravistas possam se perpetuar.

Assim, as teorias consideradas como únicas deixam de ter única voz sobre a história brasileira e novos olhares são oferecidos nesta modalidade educacional, a fim de apresentar novas perspectivas no campo das literaturas, que é nosso enfoque, por exemplo. Novos autores, que não estão, portanto, no cânone literário tradicional e eurocêntrico acabam por mostrar a necessidade de se estudar estes novos olhares e sugerir novas leituras de mundo, exatamente como propõe o olhar da decolonialidade. As verdades únicas são questionadas e outras verdades são

apresentadas. Para que estes novos olhares sejam possíveis de serem levados às salas de aula na educação básica, é fundamental que a formação acadêmica destes professores contemple estas perspectivas.

Neste momento, fazemos uma ponderação importante: algumas universidades brasileiras separam as literaturas portuguesa e brasileira, mas não o fazem com as literaturas africanas de língua portuguesa, por exemplo. O argumento, para este modelo de currículo, que não cria um programa específico para estas literaturas lusófonas, parece não ter embasamento outro, senão em mera reprodução de um olhar colonizatório sobre tal currículo. Sabemos, no entanto, que o lugar da universidade tem se modificado na forma como se posiciona sobre estas perspectivas decoloniais e por este mesmo motivo a forma como a universidade pensa atualmente reflete a necessidade de criar novos paradigmas de leitura sobre o discurso da colonização.

Por outro lado, ainda, há algo de bastante complexo nesta questão da formação acadêmica e dos estudantes universitários que serão formados com novos olhares e, críticos, portanto, de um mundo menos ocidentalizado. O que estamos a afirmar é que os próprios programas esbarram em algumas dificuldades como a contratação de professores com formação específica em literaturas africanas e ainda existe grande obstáculo com o alargamento destes currículos na graduação a fim de incluir disciplinas que contemplem as literaturas africanas em Língua Portuguesa. Seja de um modo ou de outro, não se pode deixar de reconhecer que existem estes entraves.

Descolonizar os currículos dos níveis superior e/ou básico é um grande desafio para a construção da democracia e para a autenticidade de uma luta antirracista. Descolonizar os currículos é reconhecer que a colonialidade e o próprio colonialismo ainda se mantém enraizado nos materiais didáticos, na formação universitária, como estamos a pontuar nesta seção, mas também dos gestores e gestoras da educação, que lidam diariamente contra um sistema jurídico elitista e segregador. Fazer políticas públicas que valorizem esse olhar decolonial é fundamental para legitimar as leis antirracistas aqui citadas. Apesar dos avanços dos séculos XX e XXI nesta pauta, ainda há arrogância diante das diversidades étnica, racial, sexual e política que existem na escola, na universidade (em alguma medida) e na sociedade em geral.

Incluir estas literaturas no currículo básico ou superior brasileiro é entender o que há de África em nós e o modo como estas literaturas africanas podem nos ensinar sobre a história de nosso país. A perspectiva decolonial antirracista no Brasil é a que busca colocar no campo do conhecimento narrativas outras que estão para além do mundo eurocentrado e que adotem ficções em suas escolhas curriculares a fim de incluir, por fim, identidades africanas que produzem práticas emancipatórias de luta. O pensamento precisa ser engajado, refletindo e agindo, atores no palco na luta pelo antirracismo e pela decolonialidade. Citamos, portanto, a autora Nilma Lino Gomes, quando afirma que os autores que constroem narrativas outras e desconstroem saberes hegemônicos, constroem

[...] “saberes em movimento” que indagam a Pedagogia e a teoria educacional acerca da forma como esta se relaciona com os saberes construídos pelos movimentos sociais. Os espaços políticos dos movimentos sociais são, portanto, produtores de uma epistemologia tão legítima quanto a que é considerada hegemônica pela educação e pela teoria social. (GOMES, 2011, p.37)

A pergunta que talvez estejamos nos fazendo é a de que, nestas ficções que por ora estudamos, a questão racial não seja o foco principal, visto que as temáticas abordam outros conteúdos que ultrapassam esta questão étnico-racial, apenas. No entanto, é impossível pensar que a abordagem destes outros conteúdos não inclua a pauta da etnia e da raça. Isso porque ao tratar disso, no Brasil, estamos a reconstruir a história brasileira pelas penas daqueles recriam os espaços de lusofonia, ao qual estamos conectados tanto de forma ancestral, quanto de forma identitária e emancipatória. Assim, pela resignificação de origem africana, metonimicamente exemplificada nestas ficções, recria-se, imaginariamente, uma comunidade afetiva simbolizada no pertencimento ancestral à África.

Numa leitura decolonial, o ensino de literatura é revolucionário, já que dá voz aos sujeitos subalternizados que foram por séculos desautorizados nos rituais de leitura escolares (e não só). Para tanto, há que se considerar que a determinação do cânone e também a atuação da crítica literária, durante séculos, esteve alicerçada em modelos e critérios eurocêntricos para decidir o que devia ou não ser visto como literatura, a partir da ótica de uma série de fatores históricos mobilizados seletivamente. Assim, como consequência, notamos que a considerada “alta literatura” mundial, que tende a constituir os acervos escolares, é composta, em sua

maioria, por autores brancos, heterossexuais, de classe média ou classe alta, desprestigiando produções de autores(as) negros(as), por exemplo, ou ainda, autores de espaços lusófonos africanos. Muitas camadas preconceituosas são consideradas e, indiretamente ou não, parece que este outro não produz literatura.

As literaturas africanas se fortalecem enquanto fenômeno cultural em expansão mundial, gradualmente a partir dos eventos de descolonização durante toda a metade do século XX. Por isso, só se pode pensar as composições narrativas africanas a partir da batalha ideológica pela tomada do poder simbólico para produzir discursos próprios, autônomos e culturalmente enriquecido por séculos de história. Assim, torna-se importante destacar nas literaturas africanas a forte influência dos fatos históricos das nações na escrita ficcional dos quais os autores se utilizam para enriquecer ainda mais suas obras e mostrar os elementos históricos das diferentes sociedades africanas. Independentemente das questões funcionais entre literatura e história, o diálogo entre as duas áreas do conhecimento humano torna-se extremamente saudável para o mundo ficcional.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. Tentativa de explicação de Angola. A componente etno-cultural da guerra civil. *Política Internacional* - Centro Interdisciplinar de Estudos Económicos, Lisboa, n. 6, p. 73-81, abr./jun. 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Portuguese Edition. [S.l.]: Edipro, 28 maio 2020. Edição do Kindle.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2007.
- BIRMAN, Joel. Frente e verso. O trágico e o cômico na desconstrução do poder. In: SLAVUTSKY, Abrão; KUPERMAN, Daniel. *Seria trágico...se não fosse cômico. Humor e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CEIA, Carlos. s.v. Gênero Literário. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 9 nov. 2023.
- CHAVES, Rita. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 216-233, 1999. DOI: 10.11606/va.v0i2.48795. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48795>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- COLONIALIDADE O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVvk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 set. 2023.
- COSTA E SILVA, Alberto da (org.) *Um Rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano? In: COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- EAGLEATON, Terry. *Humor*. Edições 70. Edição do Kindle. Acesso em: 8 abr. 2022.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. (1907). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.

FREUD, Sigmund. O estranho. (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

FREUD, Sigmund. O humor. (1927). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção de saberes. *Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 10, n.18, p. 133-154, 2011.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.18, n.2, p. 201-215, 2013.

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

HUTCHEON, Linda. *Teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KUPPERMAN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KUPPERMAN, Daniel. Humor, desidealização e sublimação na psicanálise. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v.22, n.1, p.193–207, 2010

LACAN, Jacques. *O Seminário 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias del deseo*. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños, 2006.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GRISFOGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MATA, Inocência. *Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa, Mar Além, 2001.

MATA, Inocência. Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia. *Scripta*, Belo Horizonte, v.3, n.5, p. 243-259, 2. sem. 1999.

MATOS, Mayara Neres. *Humor e ironia em João Melo*. 2014. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MATTOS, Marcelo Brandão. *A geração da distopia: representações da angolanidade na prosa contemporânea de Luandino Vieira, Pepetela e João Melo*. 1. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.

MAURANO, Denise. Da cena trágica à cena analítica. *Trivium*, Rio de Janeiro v. 5, n. 2, p. 19-27, dez. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912013000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 nov. 2022.

MBEMBE, Achille. *The age of humanism is ending*. *Mail & Guardian*, 22 dez. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/achille-mbembe-era-do-humanismo-esta-terminando/>. Acesso em: 10 set. 2023.

MELO, João. *O Dia em que Charles Bossangwa chegou à América*. 2020. CAMINHO. Edição do Kindle.

MELO, João. *A poesia talvez seja a nossa única hipótese de salvação*. Disponível em <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/a-poesia-talvez-seja-a-nossa-unica-hipotese-de-salvacao/>. 08 de agosto de 2021. Acesso em: 17 nov.2022.

MELO, João. *Diário do medo*. São Paulo: Urutau, 2021.

MELO, João. A propósito das 'línguas nacionais'. *Novo Jornal*, Luanda, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/a-proposito-das-linguas-nacionais>.

MELO, João. O que esperam os leitores dos escritores africanos? *Revista Rascunho*, 11 out. 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/o-que-esperam-os-leitores-dos-escritores-africanos/>. Acesso em: 15 out.2023.

MELO, João. As novas literaturas políticas. *Revista Rascunho*, 24 jan. 2022. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/as-novas-literaturas-politicas/>. Acesso em: 15 out. 2023.

MELO, João. Who wants to kill D. Felismina? *Revista Rascunho*, 25 jul. 2022. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/who-wants-to-kill-d-felismina/> Acesso em: 16 out. 2023.

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

O PAPEL social da literatura africana - Le Monde Diplomatique. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-papel-social-da-literatura-africana/>. Acesso em: 11 set. 2023.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. *O trágico: Schopenhauer e Freud*. Primavera Editorial, 05 mar. 2015, p. 215. Edição do Kindle.

PEPETELA. *Jaime Bunda, agente secreto*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

PEPETELA. *Jaime Bunda e a morte do americano*. 4. ed. [S.l.]: Dom Quixote, 2008.

PEPETELA. Entrevista a Fernanda Castro. I: *Revista Navegações*, v. 7, n. 2, p. 209-213, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/download/.../13165>. Acesso: 10 mar. 2018.

POR um ensino decolonial de literatura - *Revista Brasileira de Linguística Aplicada* – Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbla/a/wcdxsD3sqYmYVRSQncPV4ty/>. Acesso em: 11 set. 2023

REMÉDIOS, José dos. *Entrevista concedida a José dos Remédios*. Disponível em: <https://www.kapulana.com.br/entrevista-com-pepetela-a-jose-dos-remedios/>. Acesso em: 08 nov. 2023.

SALGADO, Maria Teresa. *Prefácio*. In: MELO, João. *O dia em que Charles Bossangwa chegou à América*. CAMINHO. p. 4. Edição do Kindle.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. *Travessias* – Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa, Centro de Estudos Sociais, Coimbra, v. 6, n. 7, 2008.

SLAVUTSKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (org.). *Seria trágico... Se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. O estudo das literaturas africanas no Brasil: perspectivas contemporâneas, novos desafios. *AbeÁfrica: revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, v.1, n.1, p. 05 – 14, out. 2018/mar. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.