



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Mayara Neres Matos

Humor e ironia em João Melo

Rio de Janeiro

2014

Mayara Neres Matos

Humor e ironia em João Melo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

M528 Matos, Mayara Neres.
Humor e ironia em João Melo / Mayara Neres Matos. – 2014.
91 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Melo, João, 1955- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Melo, João, 1955. Filhos da pátria – Teses. 3. Melo, João, 1955-. O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida - Teses. 4. Melo, João, 1955-. O homem que não tira o palito da boca – Teses. 5. Humor na literatura – Teses. 6. Ironia na literatura – Teses. 7. Psicanálise e literatura – Teses. 8. Ficção angolana – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo, 1946-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(673)-95

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

Assinatura

Data

Mayara Neres Matos

Humor e ironia em João Melo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 05 de maio de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marco Antônio Coutinho Jorge

Instituto de Psicologia - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Faculdade de Letras - UFRJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos que colaboram com a desmistificação de estigmas africanos e que acreditam no futuro promissor destes espaços. A todos aqueles que contemplam os ditos espirituosos. A todos, enfim, com Hu(A)mor.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha mãe, Ana Maria, pela mulher guerreira que é e por ter me ensinado a amar.

À minha avó Olivia, pelo exemplo de bom humor e amor, apesar dos pesares da vida.

À minha madrinha Dayse, pelos cuidados que dedicou a mim.

À minha sempre bisa, Irene, *in memoriam*, por todo amor.

Ao meu pai, João Carlos, pela pessoa competente que é.

Ao meu namorado, Artur Luiz, pelo que representa em minha vida e pelo que representará sempre.

Aos meus familiares, pelo que cada um deles significou em minha vida acadêmica.

À minha orientadora, Nadiá Paulo Ferreira, pelo exemplo profissional, pelas discussões, pela leitura atenta, pela dedicação e pelo amor à literatura.

À Prof^a Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva, por ter me apresentado o primeiro conto de João Melo, por lutar pelo estudo das africanas no Brasil e por aceitar o convite de estar em minha banca.

Ao Prof. Dr. Marco Antônio Coutinho Jorge, por admirar o modo como *escuta* o texto literário e por aceitar o convite de estar em minha banca.

Aos meus amigos da Escola Municipal Berlim pela paciência, pelas discussões frutíferas e pelo incentivo constante.

Aos meus amigos da Pós - Letras UERJ, pela competência, pelos passeios literários e pelos momentos de dedicação aos nossos cursos.

Aos meus amigos da Letras UFRJ, pelos dias inesquecíveis na graduação e na especialização.

Aos meus amigos do Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, por terem me auxiliado nas leituras de Freud e Lacan.

Aos funcionários da pós-graduação, em especial à funcionária Tânia, pelas respostas sempre prontas e precisas.

A todos, agradeço imensamente, com Hu(A)mor.

O humor não é resignado, mas rebelde.

Sigmund Freud

O humor nos poupa da fadiga de viver.

Maria Rita Kehl

RESUMO

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.

Esta dissertação pretende desenvolver um estudo sobre o humor nos contos do escritor angolano João Melo, a partir dos livros *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donaldto comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009). Fundamentada nas perspectivas freudiana e lacaniana a respeito dos paradoxos do humor, pretende-se, ainda, apontar o aspecto tragicômico de seus textos e o modo como a ironia, estratégia discursiva contundente em seus contos, mostra-se como a principal estratégia discursiva do humor. Intenta-se, ainda, apontar a relação entre a literatura de João Melo e o processo criativo da sublimação, identificando-a, assim, como obra de arte, por excelência. Pelo discurso poético de João Melo, revive-se a história angolana, produzindo novas metáforas, incluindo novos significados e abrindo, assim, novos caminhos. A partir da máxima “Seria trágico, se não fosse cômico”, a Angola de João Melo “seria traumática, se não fosse desconstruída” por sua literatura.

Palavras-chave: Literatura angolana. Humor. Ironia. Psicanálise.

ABSTRACT

MATOS, Mayara Neres. *Humor and Irony in João Melo's literature*. 2014. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This thesis intends to develop a study on the humor in João Melo's tales, an Angolan Writer. His books *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) and *O homem que não tira o palito da boca* (2009), based on the Freudian and Lacanian perspectives. Concerning the human paradox, this study intends to bring out the tragicomic aspects of its texts and the ironic strategy used in the author's discourse. Such ironic aspect shows its main strategy in his humor discourse. In addition, this study also points out the relation between João Melo's literature and the creative process of sublimation, which makes his texts a masterpiece. Throughout João Melo's poetic discourse, readers can experience the revival of Angolan History by producing new metaphors, and new points of view. Based on the idea that its humor overcomes tragedy, it is possible to infer that João Melo's work would be traumatic, if the reader does not scaffold his texts.

Keywords: Angolan Literature. Humor. Irony. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1	A ANGOLA DE JOÃO MELO	13
2	REFERÊNCIAS PSICANALÍTICAS DE JOÃO MELO	35
3	RELAÇÃO ENTRE HUMOR E IRONIA EM JOÃO MELO	39
3.1	O humor	39
3.2	A ironia	47
3.3	O tragicômico	56
4	O QUE NÃO CESSA DE SE ESCREVER OU A RESSIGNIFICAÇÃO ANGOLANA	60
4.1	Arte e Psicanálise	61
4.2	Escrita e Psicanálise	67
4.3	Humor e sublimação	71
5	CRIAÇÃO, HUMOR E SUBLIMAÇÃO	78
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Trazer para o meio acadêmico a relação entre Literatura e Psicanálise é sempre pertinente. Lacan, no seu projeto de retomada da teoria freudiana, inventa a palavra “Lituraterra”, no *Seminário 18*, para abordar a relação entre literatura e psicanálise de forma mais instigante: dizendo que “a escrita é, no real, o ravinamento do significado, ou seja, o que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante.” (LACAN, 1971/2009, p.114). É dizer, assim, que existe, com a escrita, a reinstauração da natureza significante ao mesmo tempo em que reinstala o que não era passível de ser movimentado e, portanto, paralisado no Real.

Desta forma, estudar as literaturas africanas de Língua Portuguesa é apontar aspectos do amante, face ao seu objeto amado, e do desejante, face ao que é desejado. Trata-se, portanto, de interligar a obra e o artista, sendo, sua própria obra a continuação de um sujeito. Freud sempre contemplou a literatura e isto é memorável. Com o texto *A Interpretação dos Sonhos*¹, publicado em 1900, ele mostra que o inconsciente existe e que é formado por um discurso. Já que a literatura é também um discurso, a teoria freudiana pode ser utilizada, então, para a leitura de um texto literário.

Com base nestas questões iniciais, o cenário de África parece ilustrar bem a ligação entre os dois campos do saber supracitados, bem como os apontamentos da especificidade de cada um. Ou seja, em um espaço territorial que parece pouco familiar ao africano e que causa estranheza, vê-se a pulsante veia daquilo que pede por Simbolização, como nos termos lacanianos se diz. Parece haver, assim, necessidade de dar ao que há de mais avassalador uma faceta menos dolorida.

A literatura angolana de Língua Portuguesa ganham cada vez mais espaço nos meios acadêmicos. Isso se deve ao fato de ter-se reconhecido a importância de estudar a literatura do além-mar europeu. Sendo assim, entende-se, portanto, a necessidade de focar estes locais que, há muito tempo, foram esquecidos pela História e, conseqüentemente, pelo discurso da arte. Vê-se como urgente, dessa forma, a revisão de toda e qualquer lacuna histórica.

Angola, especificamente, passou por um longo período de lutas sangrentas e, portanto, de uma história traumática para seu povo. Longe de comparações simplórias, é pertinente apontar que povos como os angolanos foram aprisionados e despatriados dentro de seu próprio lugar de origem. A partir destes significantes mestres (« aprisionados » e

¹ FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”. (1900). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. vol. v. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

« despatriados »), notou-se a necessidade de rever a matriz histórica de Angola e de estudar a literatura angolana pela via de João Melo, escritor que, como muitos angolanos, sentiu-se exatamente submetido aos significantes mestres que marcaram o povo angolano.

João Melo, que além de escritor é político em Angola, viveu o trauma do Pós-Guerra, ou seja, o espaço de lutas sangrentas, descobrindo, na literatura, o que uma criança encontra no “ato infantil de brincar”: a criação de um mundo de fantasia que aparece como o resgate do “prazer” que a devastação e as mazelas sociais, conseqüentemente instauradas, retiraram dele. João Melo “cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade” (FREUD, 1907/1996, p.135-136). O que teoricamente não produz sensação prazerosa passa a possuir essa nuance, pois, como diz Freud, em “Escritores criativos e devaneio” (FREUD, 1907/1996), o “jogo da fantasia” está estabelecido e, no cenário em questão, a realidade angolana passa a ser tomada como representação menos sofrida.

Assim ocorre com o analisando no divã que refaz seu percurso, como um criador de sua obra de arte/vida, em um processo retrospectivo de RE-viver o que outrora lhe causou angústia e que não foi “falado”. A Angola dos escritos de João Melo aparece como aquela que fez Sintoma para o escritor e que angustia da mesma forma que pede por Simbolização. A sua obra produz torções e deixa aberturas, admitindo que a história de Angola não pode estar colada a apenas um sentido, a uma única perspectiva, pois isto já foi feito nos longos anos de dominação portuguesa.

O diferencial da escrita de João Melo é que o autor não pretende “resolver problemas políticos”, “solucionar questões do passado” ou “culpar quem quer que seja”. Ele apenas parece querer trazer ao fio narrativo o que a própria literatura se propõe a fazer: criar; produzir leituras e emaranhar sentidos, reabrindo as portas das cadeias significantes. Desta forma, o objetivo parece ser também o de traçar fios *moebianos* entre sua obra e o cenário angolano. E, ainda, levantar os aspectos políticos e históricos que ressignificam o espaço traumático de Angola.

Se a escrita de João Melo é a tentativa de reelaborar o que parece ter perdido a ligação com o sentido, este trabalho objetiva, inicialmente, estudar as obras *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donaldto comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009) que apontam para a importância de uma literatura angolana que quer ser um “grito” de basta em lamúrias e decepções. Por meio da pena do Humor e da Ironia, Angola se desconstrói.

Assim, utilizar os pressupostos da Psicanálise junto aos de outros estudiosos é ampliar não só o campo teórico, mas também o de interpretação do espaço angolano, já que se pode pensar no que há de deflagrador em Angola. Por meio das perspectivas freudiana e lacaniana, anuncia-se, com seus pressupostos, um arsenal de possibilidades para os traumas vividos pelo povo angolano.

No entanto, outros escritores de igual importância serão citados neste trabalho a fim de enriquecer o estudo. Por contraste ou não, é certo que há, entre eles, diálogos valiosíssimos que precisam ser apontados na questão da literatura angolana. São figuras importantes no estudo do Ocidente, mas não parece existir qualquer impossibilidade de aplicação destas teorias, pois as figuras de linguagem das obras de João Melo estão submetidas, sobretudo, à perspectiva humana de interpretação da vida, e, portanto, da arte.

O que se pretende, ainda, é estudar a literatura angolana, inserindo-a no contexto psicanalítico, que, como já foi dito e aponta, assim, as mazelas traumáticas de qualquer cultura. Para que o levantamento de tais questões seja possível, vê-se a importância dupla, para a Psicanálise e para a Literatura/História angolanas, de um estudo que investigue, na obra de João Melo, as figurações de linguagem utilizadas pelo autor, a partir de estudos psicanalíticos. Além disso, pretende-se ler apontamentos de estudo e de nuances de sentido do conceito de Sublimação para a psicanálise.

A proposta de João Melo deseja, ainda, apontar uma saída menos paralisadora e mais prazerosa diante das “estórias” angolanas da atualidade, evitando, assim, o desprazer pelo desprazer, a dor pela dor, o sofrimento por ele mesmo. Será possível perceber como existe na obra deste escritor algo de “grandeza e elevação”, que consegue distanciar-se da dor, ao produzir a ironia, e ainda retirar prazer disso.

É a partir deste aspecto paradoxal do humor, que se pode pensar no ponto tragicômico da obra meliana. Ao mesmo tempo em que aponta para um universo dolorido do trágico da história de Angola, indica o que há de risível nela; ao mesmo tempo em que cobre o horror, é uma espécie de véu para este próprio lado mortífero.

“Seria trágico se não fosse cômico” é o pressuposto mais psicanalítico que há, no que se refere ao humor. Nos estudos em questão, é o mesmo que admitir a veia grosseira, cortante e afiada do vivenciado em Angola, dos aspectos mais politicamente violentos, de modo mais assimilável para o ser humano.

Cabe à literatura de João Melo a tarefa de relacionar os significantes de modo singular a fim de levar o leitor, ao final de sua risada, à reflexão. Se o trabalho da linguagem é fantasiar a vida e se Lacan estava certo quando afirmou que a realidade é ficcional, o discurso

poético de João Melo revive, no momento em que escreve, a realidade traumática, sofrida e dolorosa do Pós-guerra, de modo mais distanciado, reflexivo.

Assim, a ideia de que sua escrita descontrói o que é traumático para o povo angolano — e traz à cena o que necessita de ser dito para que este se desfaça como Sintoma — parece ser comprovada com a expectativa do autor com seus próprios escritos. É ele mesmo, ainda, quem deixa escapar o seu apreço pela psicanálise:

A história de tragédias que afeta o continente desde o contato com os europeus, desde a escravatura, a colonização, as várias guerras pós-independência, a fome, as doenças, etc. Isso tem afetado muitos países. Então, para que nós sejamos capazes de sobreviver, de nos mantermos lúcidos, só o humor nos auxilia. É fundamental. Não dá para ser como os portugueses, que inventaram o fado. Nós inventamos os ritmos que nos mantêm vivos, lúcidos, esperançosos, levamos esse ritmo para o mundo inteiro. Nosso divã é o humor.

(MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008)

O que pensar, assim, de um comentário tão explicitamente filiado à psicanálise, senão a hipótese de que, de fato, as questões do inconsciente perpassam diversos campos do saber e variadas culturas? A escrita de João Melo é a comprovação filiada, sobretudo, às interpretações psicanalíticas, sendo uma Re-petição da pulsão que não cessa de clamar por satisfação e que pede por simbolização.

1 A ANGOLA DE JOÃO MELO

Eu acho que alguém tem de dar um murro na mesa para salvar Luanda.
(João Melo)

O humor é um meio de sobrevivência. O humor é o único meio de preservar a verdade.
(Umberto Eco²)

Angola é um país de colonização portuguesa e, ainda assim, a história deste país parece obscura em alguns aspectos. Por isso, a necessidade de tornar esta história mais conhecida é urgente. Muitos fatores parecem se somar a este quesito, dentre eles, o fato de possuir um passado de culturas orais, ágrafas, o que dificulta, portanto, boa parte da investigação. No entanto, este desconhecimento gera um certo incômodo, principalmente, porque se sabe, mais do que nunca, da necessidade de se conhecer o mundo para além do Ocidente.

É incrível como os angolanos, bem como os outros povos que habitam espaços portugueses³ são textualmente gratos aos grandes literatos do movimento modernista brasileiro (por exemplo, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Lins do Rego) e o quanto existe a obrigação de estes responderem à altura deste apreço, reconhecendo, como importantes, os escritos poéticos desses países. Certamente, será possível construir um mundo com menos obscuridade e preconceito em relação a estes espaços.

O recorte desta pesquisa está pautado apenas na Angola do pós-independência (a partir de 1980 até os dias atuais), já que o escritor em questão permanece ainda produzindo e refletindo a sociedade por meio de sua prosa poética. Essas produções refletem Angola contemporaneamente, já tendo sido ultrapassados a euforia do nacionalismo de independência e o lema baseado na Revista *Mensagem*⁴, em 1951.

A poesia angolana do pós-independência aos dias atuais pretende promover não mais os ideais da poesia revolucionária presentes naquele momento em que o MPLA lutava por um futuro mais promissor para o angolano. O objetivo deste período, por outro lado, é promover a

² Do Seminário “Humor, Indivíduo e Sociedade”, realizado na PUC-Rio em agosto de 2009 e promovido pela Globo Universidade em parceria com o Departamento de Psicologia da PUC-Rio. *Psicol. clin.* vol.22 no.1 Rio de Janeiro, Junho 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652010000100013

³ São eles: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, além de Angola.

⁴ A Revista *Mensagem* propiciou a definição de uma plataforma literária que objetivava denunciar a situação colonial e apontar para uma “angolanidade”. Nesta revista, escreveram pessoas importantes, como Viriato da Cruz e Agostinho Neto. A revista tomou proporções grandes e a repressão colonial dissolveu o Movimento. Mais tarde, estes mesmos componentes voltaram-se a reunir em outro movimento, só que, deste vez, político: o MPLA.

discussão em torno da consciência mesma do ato da escrita e do trabalho com a linguagem. No momento anterior da literatura angolana, o ofício da escrita estava latente ao de cantar a poesia de combate, já neste, a criação toma as rédeas e transforma-se em foco textual. Assim, é deixado de lado um pouco o panfletarismo ideológico e formas como a figuração pela ironia, pela paródia e pelo desencanto assumem as denúncias sociais, de corrupção e das contradições do poder.

Ironia e paródia, próprias deste momento que aqui será chamado de DISTOPIA, são figurações linguísticas caras a Anibal João da Silva Melo, João Melo, nascido em Luanda, a 5 de Setembro de 1955, que associa a literatura à história angolana. Escritor e militante político (deputado pelo MPLA), produziu obras literárias em verso e em prosa que anunciam a Angola contemporânea. Fez os seus estudos primários e secundários em Luanda, capital angolana. Estudou Direito em Coimbra (Portugal) e em Luanda. Graduou-se em Jornalismo na Universidade Federal Fluminense e fez o Mestrado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, ambas universidades do Brasil. Trabalhou como jornalista na Rádio Nacional de Angola, dirigiu vários meios de comunicação em Angola estatais como a Agência Angola Press-ANGOP e Jornal de Angola e privado, “O Correio da Semana”, primeiro jornal angolano privado pós-independência, surgido em 1992.

Representante da “geração das incertezas”, expressão alcunhada por Luis Kandjimbo (1997), o autor em questão começou sua trajetória literária na poesia, nos anos 1980, tendo lançado sete livros: *Definição* (1985), *Fabulema* (1986), *Poemas Angolanos* (1989), *Tanto Amor* (1989), *Canção do Nosso Tempo* (1991), *O Caçador de Nuvens* (1993), *Limites e Redundâncias* (1997). Posteriormente, dedicou-se ao conto, constando quatro publicações no seu currículo: *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998), *The Serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2000), *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006); *O homem que não tira o palito da boca* (2009); *Os marginais e outros contos* (2013) e, na área de ensaios, *Jornalismo e política* (1991).

Embora se perceba o quanto o escritor em questão foi importante com sua escrita em versos, interessa, neste momento, pensar em alguns de seus livros de contos e, portanto, de sua escrita em prosa. Esse interesse reside neste segundo momento da obra de João Melo, já que é aquela que contempla o tema do Humor contundentemente.

João Melo sempre procurou, em seus contos, retratar a Angola da contemporaneidade, bem como os costumes de quem lá vive. Assim, o escritor procura associar o discurso poético ao jornalístico, tão peculiar em sua formação acadêmica. Associado a este apontamento discursivo, vê-se, ainda, em sua escrita, a linguagem bem-humorada, coloquial e informal,

própria dos habitantes locais. No entanto, esse bom humor revela algo de trágico, que se mostra refletindo e repensando a Angola do presente.

João Melo, segundo a estudiosa Inocência Mata, representa “uma das vozes inovadoras do panorama literário angolano” (MATA, 1999, p. 2) e esse trabalho com a linguagem é fruto de criteriosa reelaboração de imagens cristalizadas do campo político, literário, cultural, etc. Sua escrita é, sobretudo, reinvenção. É o próprio escritor, em entrevista recente, quem fala sobre o nascimento de suas histórias, bem como de seu processo criativo:

Não sou muito extrovertido como pessoa, mas bom ouvinte, estou sempre atento às histórias que estão no ar. Temos que captá-las e transformá-las do ponto de vista literário. Para que uma história qualquer se transforme em literatura, é preciso um trabalho de mediação literária, esse processo que transforma os episódios do dia-a-dia em literatura.

(MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008)

João Melo enfoca, em seus contos, situações político-sociais de calamidade pública em Angola. Algumas dessas mazelas são comprováveis em estatísticas, quando se trata, principalmente, da influência colonial neste território. Em seus contos, o autor apresenta, ainda, o tema dos recursos naturais angolanos, apontados por especialistas não só como questão própria de Angola, como também de diversos territórios africanos.

Segundo o relatório das Nações Unidas de 2011 sobre os Índices de Desenvolvimento Humano (IDH), Angola, país colonizado por Portugal, apresenta-se, no Ranking de 2010, com o IDH em 148º, representando, portanto, um baixo desenvolvimento. Segundo este mesmo estudo, seu território é promissor em diamantes, ferro, petróleo e outros minérios, o que sustenta ainda a renda do país. No entanto, algo precisa ser apontado: embora o IDH seja uma fonte importante para analisar os índices de pobreza, bem como as questões sociais, este medidor não pode ser tomado de modo inquestionado. Sabe-se, inclusive, que estas mazelas estão submetidas diretamente à história individual de Angola e que é preciso conhecê-la para superar os índices de pobreza e as feridas sociais deste país. Desta forma, com a paz em Angola, um novo cenário é possível e a literatura respira o ar político vigente. Sendo assim,

os problemas sociais do país ficaram mais visíveis, e o processo de reconstrução apresentou seus primeiros resultados. A possibilidade de uma maior coesão nacional passa a ser uma alternativa possível com o crescimento econômico que o país consegue manter nessa nova fase de sua história. A exploração petrolífera e de riquezas minerais garante condições financeiras para o desenvolvimento de uma sociedade que, mesmo em tempos de paz, precisa suplantar as cicatrizes do passado, cada vez mais visíveis nos índices de pobreza e desigualdade social difíceis de ser totalmente superados. (PARADA *et al.*, 2013, p.165)

Quando o assunto é a situação atual de Angola, João Melo procura ser enfático e corajoso em suas palavras:

A prioridade número um é a pobreza extrema. Isso não deixa de estar ligado à luta contra a corrupção, pois a fome e o desemprego são inimigos da liberdade, da democracia e, por vezes, da própria ética. Por outro lado, o sucesso e a rapidez da luta pela moralização da sociedade também têm reflexos na superação da pobreza. Nas últimas eleições, o presidente comprometeu-se a combater a promiscuidade entre os negócios e o exercício de cargos públicos. A sociedade deve pressionar para que isso seja feito paulatinamente, mas com firmeza. Mas sejamos claros: essa luta leva tempo. Os nossos países não podem fazer em 200 dias o que o Ocidente levou 200 anos a fazer e, mesmo assim, inconclusivamente. A história está sempre em movimento.

(MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008)

Associado ao viés histórico, o trabalho de ressignificação do espaço e da história angolanas é prioritário na escrita de João Melo. Esse ofício com a linguagem é evidenciado nos personagens de seus contos, já que estes são produto do meio capitalista em que vivem e, por isso, apresentam-se como *personas* bizarras e grotescas, deflagrando, num primeiro momento, o cômico, que revela, sobretudo, o que é fundamentalmente trágico e amedrontador. São, assim, personagens que anunciam traumas sociais de uma sociedade marcada desde sempre pela dor e pelo sangue. A anunciação de algo trágico a partir do cômico é bastante cara à obra de João Melo e é o escritor mesmo quem indica tal caminho associativo:

África são várias Áfricas; ela não é disforme, tem vários países com suas especificidades, suas culturas. A África ao sul do Saara é baseada na civilização banto, por exemplo. No entanto, existem alguns traços comuns, como em qualquer outra região do mundo. E um dos traços comuns é a tragédia. A história de tragédias que afeta o continente desde o contato com os europeus, desde a escravatura, a colonização, as várias guerras pós-independência, a fome, as doenças, etc. Isso tem afetado muitos países.

(...)

Então, para que nós sejamos capazes de sobreviver, de nos mantermos lúcidos, só o humor nos auxilia. É fundamental.

(MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008)

A obra de João Melo aciona, então, a discussão a respeito desses angolanos que, sendo personagens de seus contos, são habitantes desta Angola que possui mazelas e que precisa ser suplantada se quiser pensar em futuros promissores. O espaço desses contos é a própria capital, Luanda, que é pano de fundo narrativo. Aliado a estes, temos os narradores, que, completamente parciais, julgam e questionam a atitude dos personagens, além de endereçarem aos leitores opiniões francas a respeito das *personas* narrativas. Sendo assim, há algo de cômico neste discurso. Mas também há o trágico, que comparece como aquele que corta o riso desenfreado diante das atitudes dos personagens.

Apesar deste humor, João Melo ri de si mesmo e de seus irmãos angolanos. Assim, acende-se a comicidade, desmascarando algo que está velado pela sociedade, mas, no mesmo momento, apaga-se esta luz, deixando a reflexão e o silêncio falarem por si mesmos.

Para que este viés tragicômico pudesse assim ser trabalhado, João Melo discursa a partir do *tropos* da ironia, tão caro àqueles que fazem da escrita uma grande voz de denúncia. Ele propõe, então, uma reconfiguração da sociedade através de uma crítica acirrada aos desvios políticos e ao clima de degradação social no tempo e espaço encenados. É o que ilustra bem esta passagem de Muecke ao tratar desta figura de linguagem,

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

Em cada livro de contos, a ironia se apresenta como estratégia discursiva do autor e esse *modus operandi* narrativo anuncia releituras possíveis a partir de todos os temas da atualidade angolana. Isso significa que João Melo, a partir de sua técnica artística peculiar, pretende instaurar no leitor reflexões que desestabilizam as certezas políticas, os lugares-comuns da sociedade e as unilateralidades dos discursos. O próprio autor também fala em entrevista sobre sua escrita e sobre seu apreço pela ironia, pelo humor, já que são estratégias discursivas ímpares para a reflexão sócio-política:

Um escritor queniano, Ngugi wa Thiong'o, costuma dizer que não se pode compreender a África sem o humor. Por outro lado, não sei se foi Bernard Shaw que disse: "Humor é coisa séria". Realmente, é uma ferramenta que uso por um lado naturalmente, porque embora eu não seja extrovertido, também me considero uma pessoa com grande capacidade de ironizar, de usar o humor. Por outro lado, é um recurso deliberado para discutir, questionar, ridicularizar e desconstruir os mitos que existem em qualquer sociedade, que são importantes, mas que é bom também desfazê-los para que a própria sociedade reflita sobre si própria. Portanto, eu diria a ironia em suas diversas facetas serve para questionar uma série de verdades absolutas. Não só verdades sociais, políticas, morais, mas também verdades literárias. Brinco com isso tudo nos contos que tenho escrito.

(...)

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

(MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008)

A sua escrita é, assim, algo que torce, contorce, retorce os discursos estáveis e cristalizados da sociedade. Assim aponta Tânia Macedo, estudiosa das literaturas africanas de Língua Portuguesa, sobre a arte poética de João Melo:

O exercício poético se coloca na vertente dos discursos de sociedade sobre si própria. Um discurso com feição singular, dentre outros que as variadas séries culturais podem produzir. Por se constituir em uma "fala" reveladora, é que no

literário podem-se desvendar outras séries culturais: as pegadas de uma trajetória, refazer caminhos ou perquirir os rumos que serão trilhados a partir dos ténues indícios que a trama do poético deixa entrever.

(MACEDO, Tânia. “Uma póstica do Inconformismo: a escrita de João Melo”. Disponível em União dos Escritores Angolanos⁵)

Tratando da sua prática discursiva e das estratégias poéticas utilizadas por ele em seus contos, com diversos enfoques temáticos, algo resiste e torna singular a escrita de João Melo: a tentativa de anunciar a Angola contemporânea para ressignificar a história cristalizada e estigmatizada de um país que sofreu com a colonização e que ainda sofre com os traumas deixados pela colonização portuguesa. Como se sabe, a pobreza, a descrença na educação e no futuro promissor precisam ser suplantadas. O “murro na mesa” de Angola precisa acontecer e, neste sentido, a escrita é fundamental para instaurar novas imagens e descolar estigmas.

O autor utiliza, portanto, uma linguagem que clama por uma tomada de consciência crítica. É o próprio escritor quem abre a discussão para esta leitura, como é possível verificar no início do conto “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”, presente no livro *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*:

Os angolanos, além de gostarem de makas, de farrar até de manhã, de chegar tarde aos seus compromissos e de usar e abusar do humor, inclusive contra eles mesmos, também sempre foram pós-modernos avant la lettre. Iconoclastas, não levam nada demasiado a sério, chegando ao ponto de abandonar – este termo pode ser pouco literário, mas, enfim, o que fazer, se o próprio escritor é angolano? – completamente as lições, os modelos e as regras que o mundo tem tentado, desde sempre, impor-lhes. A história contemporânea está cheia de exemplos que confirmam a profunda e multiforme irresponsabilidade dos angolanos. (MELO, 2006, p.33)

Nas obras aqui estudadas, a acidez do humor apresenta Angola sem palavras de sentidos delicados e enredos romantizados. João Melo insere, assim, o interlocutor de seus textos no ambiente angolano, e este, lamenta a história contemporânea desta África Portuguesa. É o que se pode perceber nos trechos dos contos a seguir:

É verdade que, na altura em que sucederam os factos ora relatados, a maioria dos edifícios e das casas, em Luanda, estava protegida por vetustos gradeamentos de aço, mas isso, a rigor, não passava de uma simples tendência arquitectónica, de profundo mau gosto, aliás. (...) Enfim, era igualmente verdade que, nos tempos a que me refiro, uma série de fenómenos criminosos estranhos, daqueles que apenas se vêem na televisão, começou a acontecer em Luanda...

(MELO, 2006, “Violência”, p. 45-46)

José Carlos Lucas continua sentado na pia, a bordo do avião da TAAG que segue a caminho de Lisboa (...) A sua cabeça, que ele já não domina mais, está muito longe dali: voou, sem ele se dar conta, aproveitando-se, talvez do seu estado de total desalento, até à imensidão fantástica das Lundas, no nordeste de Angola, região

⁵ Artigo sem data, disponível em <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/161-uma-po%C3%A9tica-do-inconformismo-a-escrita-de-jo%C3%A3o-melo.html>, acesso em dezembro de 2013.

onde floresce um dos mais extraordinários garimpos de diamantes do nosso planeta; o verbo *florescer*⁶ – note-se – é aqui utilizado intencionalmente pois a imagem que o narrador tem da zona de garimpo das Lundas é a de uma belíssima e impressionante sequência de fotografias aéreas, que mostram milhares e milhares de garimpeiros cá em baixo, como se fossem cogumelos, escavando febrilmente a terra, em busca das pequenas pedras que para sempre, segundo esperam esses homens miseráveis provenientes não apenas de Angola, mas também dos países vizinhos e não só, hão-de redimi-los de todas as suas desgraças e pecados, os cometidos e os por cometer...

(MELO, 2008, “O homem que nasceu para sofrer”, p.91)

Tio, mi dá só cem, só cem mesmo pra comprar um pão, tô então com fome, inda não comi nada desde antesdntem [...] tio, eu desde que vim em Luanda por causa da guerra não sei mais onde estão as minhas irmãs [...] ah, tio, mas nessa tarde eu tinha cheirado muita gasolina, o meu pulso estava firme, nem um tremor, tio, nem um remorso, tio, quando abri os olhos a cabeça da muata estava debruçada sobre o volante toda rebentada, o sangue jorrava-lhe da testa até no tapete formando um pequeno lago cada vez maior [...] tio, a minha garina foi embora, a minha fome é do tamanho da minha dor, eu tenho muita vontade de chorar mas ainda tenho uma kilanza na mão, tio, porra, não me provoques, tio, mi dá só cem, mi dá só cem mesmo, tio.

(MELO, 2008, “Tio mi dá só cem”, p. 27-36)

Pois, para falar a verdade, já não sei como é que está a nossa terra... Toda gente me diz que está muito mudada, para pior, a guerra nunca mais termina, a corrupção está espalhada por todo lado... É para essa Angola que tu queres regressar? Já pensaste bem? [...] Nós, os brancos angolanos, que amamos Angola por ser a nossa terra, (tenhamos ou não pegado em armas para lutar por ela), temos de nos contentar em ser cidadãos subalternos, do mesmo modo que, durante o período colonial, os outros nos consideravam “brancos de segunda”? Estás preparado para ser “cidadão de segunda” no teu próprio país?

(MELO, 2008, “Ngola Kiluanje”, p. 97- 115)

Felizmente, e indiferente a essas delirantes elocubrações, o Sambila continua a ser um lugar. Localizado a norte de Luanda, a caminho do Bengo, a magnífica vista para o Oceano Atlântico que se pode desfrutar do seu lado esquerdo contrasta com a degradação e a miséria das suas toscas habitações, muitas delas de madeiras e chapas de zinco, as ruas esburacadas e alagadas, o lixo espalhado por todos os lados, as crianças rotas e estranhamente barrigudas, por causa da anemia, os cães, porcos, galinhas e cabritos vagueando pelos becos, juntamente com trabalhadores, estudantes, putas e bandidos. Sim, o Sambila é um dos musseques de Luanda. Aliás, e sem ofender ninguém, Luanda já se transformou num grande musseque, para tristeza da sua pequena burguesia tradicional, herdeira das velhas fazendas de Catete e do Kuanza Norte, a qual – não resisto a mais um comentário marginal – está, igual e praticamente, em vias de extinção. [...] Em suma, as aspirações dos homens e mulheres do Sanbila têm apenas vinte e quatro horas de duração e suas angústias costumam ser resolvidas com métodos objetivos, simples e expeditos, incluindo o suicídio anónimo, rápido e barato.

(MELO, 2009, “A virgem Maria do Sambila”, p. 31-32)

Estes fragmentos foram escolhidos dentre tantos outros que, nos contos de João Melo, evidenciam as enfermidades de Angola. Com a imagem dos espaços angolanos retratados pelo autor, é possível conhecer Luanda e os seus musseques. Além disso, os eventos narrativos destacam o que há de trágico e de cômico em cada texto. Em alguns contos, no

⁶Grifo do autor

entanto, o lado trágico sobrepõe-se ao lado cômico e o autor, de forma competente, procura transmitir ao leitor as dores sociais sentidas pelos angolanos.

Para que a leitura dos contos de João Melo fosse possível, viu-se a necessidade de estudar esta ressignificação político-histórica de significantes e imagens cristalizadas a partir do embasamento teórico da psicanálise lacaniana e, prioritariamente, freudiana. É o próprio criador da psicanálise, Freud, quem anuncia os estudos sobre humor, arte e escrita. Jacques Lacan, é, portanto, aquele que suplementa os estudos de seu mestre deixando também um vasto campo teórico. É, portanto, a psicanálise como pressuposto teórico e não clínico quem apoiará a leitura sobre a escrita de João Melo, bem como a ressignificação do espaço angolano e desmistificador de estigmas necessária para um futuro promissor.

Para tanto, estudar as literaturas africanas sob esta ótica é bastante singular. Primeiramente, porque responde aos anseios de refazerem todo um caminho de mudez e desconhecimento no que tange ao espaço africano. Segundamente, porque, se a obra produzida é realmente arte, estará imbricado neste caminho todo e qualquer sentido voltado à psique humana, seja pela ótica de quem escreve, seja pela ótica do interlocutor da obra poética.

A ironia em João Melo contorna o Real amedrontador no espaço angolano. A arte simboliza o trauma, a dor de existir e as agruras angolanas. Segundo Lacan, o objeto contorna a Coisa, que é o “verdadeiro segredo” (1959-1960/2008, p. 60), produzindo, assim, arte. Lacan, neste *Seminário 7*, fala também da obra de arte como um modo de organização em torno de um vazio, em torno da Coisa, de *Das Ding*.

É, portanto, uma possibilidade de criação em torno de algo que não encontra referência no imaginário e, como a referência de *Das Ding* para Freud, está para sempre perdido. Essa Coisa está, portanto, fora do significado e se apresenta somente quando incide na palavra, ultrapassando-lhe o significado, muitas vezes de forma completamente inesperada. O objeto está para além do nome criado para ele, logo, os significantes estarão sempre para outros significantes.

Quando se diz que João Melo circula o Real, admite-se que o discurso deste escritor será apenas um dos contornos possíveis para a ressignificação dos traumas vividos. Obviamente, não haverá o significante que irá reinstaurar a Coisa para sempre perdida. Como foi dito, a colagem do significante ao objeto não será encontrada jamais. Neste sentido, não haverá o significante que irá sanar todos os traumas vividos por Angola. Nenhuma escrita solucionará por completo o que fora tragicamente vivido.

Como um excelente artista, o que há de fundamental em sua obra é a abertura para que novas significações existam e, com isso, a ironia, como deflagradora ímpar da ambiguidade, cumpre seu papel. A história angolana, bem como todos os percalços históricos, estará sempre clamando por novas significações. Assim como na história de vida particular de cada ser humano. Sempre outros discursos tentarão se aproximar do que Angola viveu, mas o mais próximo será ainda apenas mais um contorno linguístico, mais uma abertura metafórica que será feita. Assim é a arte e assim será a escrita de João Melo. De qualquer forma, o ofício de sua escrita fará surgir novas leituras sobre o cenário contemporâneo deste país. É o que a estudiosa Renata Whirtmann fala sobre a arte, em artigo intitulado “Contorno do vazio: uma leitura lacaniana sobre a arte”:

Há sempre algo de intangível na obra de arte, algo de certa forma mítico, impossível, assim como na Coisa, das Ding, que é essencialmente a Outra coisa. A Coisa numa relação com o Outro não barrado e, portanto, mítico. Talvez por isso o objeto se ausenta e, ao mesmo tempo, se presentifica dentro das particularidades de cada obra de arte. (...) Todas as formas de representação, no campo da arte, produzem o estranho efeito de, simultaneamente, desvelar e velar. A arte não se reduz jamais à linguagem: num trânsito entre sentido e não-sentido, ela ultrapassa os significantes existentes e guarda, como uma de suas principais características, a de ser não-toda.

(Artigo disponível em “Arte e subjetividade”, Universidade Federal de Goiás, 16 de agosto de 2007)⁷

Escolheu-se, assim, ler os livros *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donaldinho comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009), priorizando, nestas obras, matrizes irônicas, relacionadas diretamente ao humor, que é trágico. Em todas as obras aqui pontuadas, estará evidente a comicidade presente em muitos trechos de seus contos, mas, ao mesmo tempo, anunciará o lado patético, caótico e devastador em que se encontram os personagens. O cenário identificará a Angola da atualidade e não será apenas um pano de fundo onde se passa a história, mas um ente narrativo que também clamará por novas significações.

A escolha pela obra de contos de João Melo foi feita pensando, primeiramente, na definição deste gênero narrativo. Com a estudiosa Nádya Battela Gotlib, em seu livro *Teoria do Conto*, é possível pensar que cada um deles anuncia um caso e cada caso traz, em sua forma, discussões importantes sobre a brevidade e, ao mesmo tempo, sobre a consistência que um conto possui. Como textualmente a autora revela,

Cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E como o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de

⁷ Disponível em <http://artesubjetividade.wordpress.com/2007/08/16/contorno-e-vazio-uma-leitura-lacaniana-sobre-a-arte/>, acesso em dezembro de 2013.

impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar. Porque são assim construídos, tendem a causar uma *unidade de efeito*, a flagrar *momentos especiais* da vida, favorecendo a *simetria* no uso do repertório dos seus materiais de composição. (...)

Se as noites em que se contavam os contos se desdobraram em mil e uma, tentando, assim, adiar a morte, parece que as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos para além do *simples contar estórias*, que o liga a sua tradição antiga, tendem também a se desdobrar, tal qual sua antiga tradição, em quase tantas quantos são os contos que se contam. O que se faz também, de cada conto, um caso teórico.⁸ (GOTLIB, 2006, p. 82-83)

Assim, cada conto representa uma história e cada representação aponta para uma história particular angolana. A importância deste gênero está atrelada aos tipos que compõem o cenário contemporâneo deste país. Cada enredo constitui um *flash* que, como cenas de um enredo maior, organizam-se em prol da trama angolana da contemporaneidade. É como se o leitor pudesse estar em Angola a partir da escrita de João Melo e como se pudesse estar diante dos mais variados personagens e histórias vividas por eles atualmente. O autor deixa, portanto, que seu leitor conheça Angola ficcionalmente e reconheça, em sua maneira de narrar, a política vigente. Em nota, no final do livro *O homem que não tira o palito da boca*, é o próprio João Melo quem aponta a relação entre história e literatura para esta obra, mas que serve como pensamento genérico e apropriado aos outros livros de contos aqui estudados:

Este livro é devedor de muitas pessoas, amigos, simples conhecidos e até desconhecidos, com quem me cruzo todos os dias neste planeta que nos cabe habitar e de quem, talvez abusivamente, extraí aquela pequena semente – um episódio, um lugar, uma figura, um nome, uma ideia, uma frase – que, nas palavras de Cortázar, constituem a base de qualquer conto. (MELO, 2009, p. 175)

Outro dado sobre a importância do gênero “conto” é levantado pelo argentino Ricardo Piglia. Segundo ele,

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (PIGLIA, 2004, p. 90)

A escolha desse trecho, que pode ser encontrado em “Teses sobre o conto”, justifica-se pelo fato de evidenciar algo importante no ensino de Lacan. O que interessa à psicanálise são as *entrelinhas*, ou seja, aquilo que está entre o dito e que se revela nas formações do inconsciente. Mas, para isso, é preciso saber ler cada uma delas.

Porque o conto trabalha baseado na brevidade que o estrutura, parece que ele está mais propício a “fazer aparecer por entre as linhas o interdito” do que o romance. Isso interessa,

⁸ As expressões em itálico são grifos da autora.

ainda, fortemente, justamente porque está mais associado ao hiato, à lacuna deixada pela barra do significante. É o que a psicanalista Maria Rita Kehl atribui a Lacan, textualmente:

Em comunicação oral a Didier Anzieu (...) Lacan teria dito que o efeito mais perceptível da passagem por um processo de análise seria um efeito de estilo, comparável à passagem do romance ao conto. A partir da escuta da narrativa neurótica (pelo menos no caso dos obsessivos) empenhada em sustentar o lugar imaginário do sujeito na trama (fantasiosa) da novela familiar, a passagem por uma análise daria lugar a um modo de dizer de si mais conciso, mais elíptico – menos comprometido com a pretensão de controle do *eu* sobre “a verdade” dos acontecimentos. O romance explica; o conto surpreende. (KEHL, 2007, p. 261)

Embora em contexto histórico e temporal distinto do trabalhado por João Melo em seus contos, Agostinho Neto⁹ e Marcelo José Caetano deixam reflexões bastante sólidas sobre história e literatura angolanas e sobre a urgente necessidade de se fazer valer essa relação:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (NETO apud CHAVES, 1999, p. 32)

O texto literário não é autônomo em relação ao ambiente histórico e cultural em que é produzido. Ele é um modo de projeção das questões e pontos de vista que configuram esse ambiente, sintoniza-se, em alguma medida, com a percepção própria do seu tempo. Noutros termos, a experiência literária não é exclusivamente estética, mas diz respeito a um certo modo de percepção que é histórico-cultural,

⁹ Antonio AGOSTINHO NETO é angolano, nascido em Luanda, em 1922. Foi elemento integrante do Movimento dos Jovens intelectuais de Angola, ainda que vivendo em Portugal. Lá, une-se a Amílcar Cabral, Mário de Andrade, Marcelino dos Santos e Francisco José Tenreiro, fundando o Centro de Estudos Africanos, cujas finalidades culturais e políticas estiveram orientadas para a afirmação da nacionalidade africana, em 1951. No ano seguinte, é preso pela PIDE e, em 1954, as autoridades policiais acabam com o Centro de Estudos Africanos. Passa então a ser condenado a dezoito anos de prisão, o que gera em cenário internacional francês um grande rebuliço entre intelectuais como Aragon, Simone de Beauvoir, François Mariac, Jean-paul Sartre e o poeta cubano Nicolás Guillén. Agostinho Neto é solto em julho de 1957 e o MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), que já havia sido criado, começa a fazer parte de sua vida política. Em 1959, ele ocupa a chefia do MPLA, em território angolano e, no ano seguinte, aos 8 de junho de 1960, é preso novamente. As manifestações de solidariedade são esmagadas pela polícia repressora. Transita para cadeia do Aljube. Pouco depois é deportado para o arquipélago de Cabo Verde, ficando instalado na Vila de Ponta do Sol, ilha de Santo Antão; depois transita para Santiago até Outubro de 1962. Em julho de 1960, é eleito Presidente Honorário do MPLA. No ano posterior, em 4 de Fevereiro é desencadeada a luta armada pelo MPLA, com assalto às cadeias de Luanda, seguindo-se uma forte repressão. Agostinho Neto é preso na cidade da Praia, ilha de Santiago, Cabo Verde, e é transferido para as prisões do Aljube, em Lisboa, onde deu entrada a 17 de Outubro de 1962. Uma campanha internacional em prol da libertação de Agostinho Neto acontece e a revista *Présence Africaine* dedica um número especial a Angola e condena severamente as autoridades fascistas portuguesas, expondo o receio pela vida dos prisioneiros, incluindo Agostinho Neto, formulando um apelo universal contra os torturadores da PIDE. A guerra nas colónias, componente determinante, conduz a Revolução dos Capitães, em Portugal, a 25 de Abril. Apenas em Outubro o novo regime português reconhece o direito das colónias à independência, após que o MPLA assina o cessar-fogo e, em 04 de fevereiro de 1975, regressa a Luanda. Em 11 de novembro, é proclamado presidente do MPLA. Foi membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA), criada em 10 de Dezembro deste mesmo ano. Foi, ainda, o primeiro Reitor da Universidade Agostinho Neto e Presidente da Assembleia Geral da União dos Escritores Angolanos, cargo que desempenhou até à data do seu falecimento em 10 de setembro de 1979.

implica uma escolha discursivo-ideológica daquele que escreve. (CAETANO, 2007, p. 3)

Assim, a primeira obra apresentada, *Filhos da Pátria* (2001), foi publicada em Portugal, pela Editora Caminho, e, aqui no Brasil, aparece pela primeira vez em 2008, edição que será utilizada nesta dissertação. Esta obra possui um título genérico que anuncia todos os contos da antologia, ao contrário dos outros livros aqui estudados, que têm por título um dos contos da antologia. As temáticas dos contos giram em torno de angolanos endinheirados e que são corrompidos pelo seu próprio dinheiro. Através das narrativas breves, o autor dá ao leitor a possibilidade de conhecer o que é Angola atualmente, obviamente, sem deixar, pela voz de seus narradores, de apontar sua posição política. João Melo fala, inclusive, sobre suas intenções com este livro:

Eu tinha de escrever este livro. Até por toda a minha trajetória¹⁰, toda a minha vivência, pela maneira como tento posicionar-me na vida como cidadão, como escritor. Eu tinha de escrever aquele livro. Eu acho que, se aquele livro não saísse, eu qualquer dia, digamos assim, explodiria. O livro no fundo é uma reflexão sobre quem somos nós, angolanos, sobre a forma como nos relacionamos uns com os outros e sobre a forma como nós queremos levar o nosso país. No fundo, é uma grande reflexão sobre isso. (...) Mais do que um desabafo, é a defesa de uma tese. Eu acho que pelos 10 contos daquele livro passa uma tese, que é a seguinte: o conceito de angolanidade só faz sentido se for entendido de maneira aberta, dinâmica, que implica uma constante transformação. Por outro lado, todos nós temos responsabilidades e devemos beneficiar da construção do nosso país. (Em entrevista¹¹ cedida a Aguinaldo Cristóvão, União dos escritores Angolanos, 2009, p.6)

Embora esta posição seja bastante evidente e localizada no espaço-tempo angolanos, muitas narrativas parecem focar questões caras à condição do ser humano, de modo universal. Seus apontamentos estão, dessa forma, ancorados no cenário estudado, mas ultrapassam o lugar onde esses personagens estão, anunciando, tragicamente, algumas características e atitudes próprias de qualquer ser humano, em quaisquer tempo ou espaços.

É o que acontece, por exemplo, com a figura de Charles Dupret, no conto “O efeito estufa”. Ainda que ele, personagem protagonista, seja um “autêntico defensor da identidade angolana” e, por esse motivo, represente características deste cenário especificamente, a grande marca do conto é também mostrar até que ponto chega um homem ignorante e

¹⁰ Adotamos nesta dissertação o Novo Acordo Ortográfico. No entanto, nas passagens onde os escritores usam o Português Europeu ou Angolano, mantivemos a ortografia antiga, que, por hora, ainda está sendo aceita até 2016.

¹¹ Entrevista cedida a Aguinaldo Cristóvão, em União dos Escritores Angolanos. Disponível em www.uea-angola.org/mostra_entrevistas.cfm?ID=505. Acesso em dezembro de 2009.

intransigente. Os leitores passam por um processo catártico de expiarem seus preconceitos, dramas e, por que não dizer, pecados¹².

Assim, temos narradores que, sob a ótica da aproximação com o leitor, escrevem de modo crítico e chegam ao mais íntimo dos leitores, atacando-os em todos os seus conceitos prévios. O leitor acaba sentindo dó de figuras como a do menino protagonista em “Tio, me dá só cem” e refletindo sobre a miséria e o descaso social, assuntos infelizmente presentes também na sociedade brasileira. Especificamente neste conto, a linguagem é trabalhada de modo a deixar fluir a miséria em que se encontra o personagem. Trata-se de um “soco no estômago” do leitor, que reflete, por fim, sua responsabilidade social.

Com sua obra, é possível observar que o caminho entre Angola e Brasil é produtivamente estreito e que os filhos da pátria Angola parecem, muitas vezes, os filhos do Brasil. Desta relação, é pertinente citar o historiador Alberto da Costa e Silva que, de modo didático e consciente, relembra as relações estreitas entre África e Brasil em seu livro *Um Rio chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África*:

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 a 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 Benim ou o *angola a quiluanje*¹³ estão mais próximos de nós do que os antigos reis da França. (COSTA E SILVA, 2011, p. 240)

Esta ligação Angola-Brasil é tão intensa que até mesmo pelas epígrafes da referida obra isso se mostra. A escrita ferina de João Melo introduz as narrativas deste livro com trechos que são bem selecionados justamente por trazerem para a discussão as moléstias angolanas que muito apontam para as chagas sociais brasileiras.

A partir da frase “Esta é a pátria que me pariu”, do *rapper* Gabriel, o Pensador, evidencia-se, no campo linguístico, o jogo de linguagem proposto pelo autor, para ser, assim como todo o livro, um grito contra as enfermidades presentes em Angola, como o próprio autor anunciou em entrevista:

Eu creio que em termos da resolução dos problemas concretos da sociedade há, realmente, muita coisa a afinar. Pessoalmente, como cidadão, como membro do meu partido, como deputado, tenho algumas dúvidas em relação a certas prioridades do Executivo, e o caso de Luanda é um exemplo típico. Luanda, a meu ver, está a precisar de medidas radicais, de medidas drásticas e de prioridades correctas.

¹² A palavra “pecado” foi usada aqui, sem a conotação de “transgressão de preceito religioso”. O sentido adotado foi o encontrado no dicionário Aurélio, que representa “falta, erro; culpa, vício. Do latim *peccatu*.”

¹³ Grifos do autor

(MELO, João. “Angola precisa de um murro na mesa”, artigo¹⁴ publicado em 15/05/2009)

Em outra epígrafe, fica evidente a temática central proposta por João Melo no livro: a discussão do conceito de Identidade. Com ela, sua opinião aparece anunciada ao citar Arlindo Barbeitos ilustrando o esforço que é precisar a identidade de uma nação, o que envolve um conjunto de elementos fluidos e imprecisos, como, por exemplo, as matizes da cor, etc. O excerto “A identidade é cor de burro fugindo”, utilizado pelo autor no livro, foi retirado do poema de Barbeitos, que já problematizava o caráter fugidio das identidades, ainda na época da euforia do pós-independência. Eis o poema:

A identidade
ou
o voo esquivo
de pássaros nocturnos
em torno da lua

identidade
é cor
de burro fugindo¹⁵

Na terceira epígrafe do livro, João Melo cita o escritor português José Saramago, que, com suas palavras, pretende apresentar a importância da exceção, da incoerência e do que está para além das identidades: “Saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências”. João Melo utiliza-se, assim, das palavras de Saramago, certamente para fazer cair o conceito de identidade, substituindo-o pelo conceito de identificação.

A partir deste mesmo discurso, o autor procura repensar a história de Angola, como é possível perceber no conto “Ngola Kiluanje”. Fazendo um estudo histórico, Ngola a Kiluanje (1515-56) foi o líder do potentado mais destacado do Antigo Reino do Ndongo, (um povo ambundo, falante de quimbundo), sendo conhecido por Ngola A Kiluanje Inene (o Grande Ngola). Ngola A Kiluanje Inene fundou uma dinastia do que mais tarde seria conhecido como o Reino de Angola. Tal relato pode ser consultado em texto do militar Antônio de Oliveira de

¹⁴ Disponível em <http://www.opais.net/pt/opais/?det=3308> e publicado em 15/05/2009, acesso em novembro de 2013.

¹⁵ BARBEITOS, Arlindo. *Angola, Angolê, Angolema*. Luanda: UEA, 1976. Disponível em <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/328-o-v%C3%B4o-esquivo-arlindo-barbeitos-e-a-quest%C3%A3o-da-identidade>, acesso em novembro de 2013.

Cadornega, que apresenta o reino de Angola e que pode ser estudado no livro de Alberto da Costa e Silva, intitulado *Imagens da África*¹⁶.

Este conto refaz o percurso angolano por meio de seu enredo ao tratar de questões étnicas atuais no cenário angolano. A partir dos personagens do conto em questão, é possível notar o quanto João Melo busca por repensar Angola, para além do que seria apenas textual e ficcional, como se vê no trecho a seguir:

Além disso, chamo-me António Manuel da Silva e não Ngola Kiluanje, como a Jussara me apelida, nos seus momentos de entusiasmo sexual (a palavra “tesão”, tal como a utilizam os brasileiros, talvez fosse mais apropriada, mas parece que em Angola ela ainda não foi – como é que vou dizê-lo? – *descriminalizada*¹⁷...). Naturalmente, como angolano, embora branco, conheço a história de Ngola Kiluanje – aliás, eu é que falei à Jussara nessa figura –, mas nunca tive necessidade de adoptar esse ou qualquer outro nome semelhante para assumir a minha identidade angolana.

(MELO, 2008, “Ngola Kiluanje”, p. 98)

Em outros contos deste mesmo livro, imagens da Angola atual são apresentadas ao leitor para que este conheça os tipos dos musseques, que, com sua precariedade intelectual e política, representam os angolanos da contemporaneidade. Assim, o autor aponta esses tipos revelando toda a comicidade e tragicidade própria de cada um deles. São meninos que passam fome, roubam e matam, em troca de comida, como o protagonista de “Tio, mi dá só cem”; mulheres prostitutas que se casam e que parecem desencontradas no cenário de Angola, perdidas e entregues à miséria, como a russa “Natasha”, que deixa sua terra e passa a viver como mais uma desgraçada angolana; protagonistas ultrapassados como “Charles Dupret” que, iludidamente, tentam buscar “A” identidade angolana e que são caricatos justamente por isso; homens como José Carlos Lucas, que fadados ao insucesso, tentam mudar de vida, mas acabam permanecendo em sua condição miserável de sempre; casais que estão condenados por serem de etnias diferentes, como os do conto “Shakespeare ataca de novo”, mas que suplantam a tragicidade de não poderem ser felizes e conseguem, por fim, a felicidade com ideias novas, vindas do exterior; pequeno-burgueses que protagonizam cenas grotescas como as figuras de “O elevador”, “O cortejo” e “Abel e Caim” e histórias tristes de crianças que são geradas sem terem sequer um futuro para si mesmas, como aquela que aparece no conto “O feto”.

O retrato de cada um deles é, assim, a tentativa de João Melo reescrever o cenário de Angola, como se apresenta a arte, sobre o que há de trágico na vida cotidiana. Em alguns

¹⁶ COSTA E SILVA, Alberto da. (org. e notas). *Imagens da África: da antiguidade ao século XIX*. 1ª ed. São Paulo: Penguin, 2012.

¹⁷ Grifo do autor

contos, o riso aparece, mas nem sempre se consegue ironizar o que é trágico por excelência. Decididamente, esta obra mistura, semanticamente, os filhos da pátria angolana, que são filhos da “pátria que os pariu” e da “puta que os pariu”, trágico e cômico, significantes estes que necessitam de ressignificação para darem novos contornos ao sentido dilacerador da contemporaneidade angolana.

Com esse mesmo objetivo de reconstrução dos sentidos trágicos da história de Angola, João Melo utiliza-se de tipos interessantes no livro *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Assim como em *Filhos da Pátria*, este segundo livro estudado ilustra bem os casos amorosos em Angola. Com conotação erótica expressa já no título, esse livro de contos de João Melo apresenta, nele, indícios do humor que estará presente nas narrativas. Além disso, os contos explicitam claramente a crítica social através da ironia, característica que João Melo traz no seu discurso criativo.

O desenho da capa é construído com a imagem do Pato Donald, personagem de Walt Disney, e uma bela moça com laços de fita, como os que a personagem Margarida (também de Walt Disney) usa no cabelo. Esta apresentação do livro sugere ao leitor a temática a ser explorada pelos contos, nos quais o erotismo motiva a exposição de questões relacionadas às fronteiras diluídas no mundo globalizado. No entanto, essa relação está sustentada na grande ironia já anunciada na capa do livro. O Pato Donald não concretiza seus feitos sexuais com Margarida e tudo não passa de um grande quiprocó.

Além disso, a figura que se sobressai na capa é a de Margarida, deixando a Pato Donald uma imagem de poucos detalhes. Com 18 estórias que o autor chamou de “pós-modernas”, este livro, lançado em 2006 pela Editora portuguesa Caminho, apresenta cenas inusitadas que enfocam a questão sexual, de relacionamentos que ora não tiveram sucesso e, por isso mesmo, tornam-se risíveis e por que não dizer trágicos. É o que se confirma nas palavras da estudiosa Lola Geraldine Xavier, ao estudar o aspecto tragicômico na obra de João Melo:

As temáticas dos contos de João Melo são apresentadas sob a forma irônica e trágico-irônica. (...) Todo o ser humano vive o drama da sua trágica condição imperfeita. (...) Trágico, porque aparentemente imutável. O trágico apresentado é sobretudo o do Ser explorado e o do balançar das certezas humanas. Ao narrador, cabe a tarefa da desconstrução do trágico da existência, apresentado pelas tensões de contrários. (XAVIER, 2011, p. 35-51¹⁸)

Os contos deste livro, como muitos outros da pena de João Melo, transmitem ao leitor eventos narrativos que o surpreendem justamente porque tendem a ser grotescos. O leitor ri

¹⁸ *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 5, p. 35-51, jul/dez 2011. ISBN 2176-381X

do que lê, mas duvida deste riso frouxo e acaba por julgar o que está por trás deste toque tão cruel. O leitor descobre o lado trágico destes mesmos eventos e, em seguida, emudece o riso indiscriminadamente expresso.

O livro se inicia com um conto (“O usurpador”), cujo protagonista é “Mister X”, um homem que procura a todo custo pelas páginas de necrologia do *Jornal de Angola*. Esta estratégia tinha como objetivo deixá-lo encarnar a identidade destes mortos e assumir suas respectivas vidas, ao que vem seguido da frase-mote do texto: *Identidade é cor de burro fugindo*. Com a apresentação deste pensamento, o leitor deixa de rir despreocupadamente e percebe a seriedade da frase. Por fim, algo de trágico e assustador se revela e o destino do protagonista é grotesco, desaparecendo, misteriosamente.

No conto seguinte (“O segredo”), a personagem feminina da narrativa esconde sua surdez do marido por vinte e cinco anos. Desconfiado, cai no chão ao ser atingido por um raio ao ler uma carta sobre aparelhos de surdez que deveria ser entregue pelo carteiro à esposa. Neste conto, o leitor tende, inicialmente, a se compadecer do problema auditivo da mulher, justamente, porque pensa que o marido se aproveitara da surdez dela. No entanto, o leitor é levado a entender o quanto a mulher também se beneficiava com a situação e o quanto o fato de ela ter omitido a informação do marido faz dessa personagem a grande figura da narrativa.

Em outros contos deste mesmo livro, a figura da mulher reconstrói a imagem da mulher passiva e afônica proposta pelos tempos de colonialismo. A escrita de João Melo, pela via do humor tragicômico, é a tentativa de resgatar o passado de força, astúcia e garra, que eram próprios das mulheres angolanas. Assim, é possível associar as palavras do historiador Joseph Ki-Zerbo à escrita de João Melo, como reescrita da história da mulher angolana:

Já na África tradicional, as mulheres não sofriam discriminação. Havia mulheres terapeutas, sacerdotisas, soberanas rivais da faraó Hatshepsut¹⁹. As atividades cotidianas levavam-nas a controlar numerosos saberes. Mais tarde, a colonização deteriorou a situação das mulheres em matéria de saber. Primeiro, não eram recrutadas funcionárias mulheres. Depois, nessa época, não se imaginava o ensino para as meninas. As estatísticas escolares mostram claramente que as mulheres eram desconsideradas na educação. [...] as mulheres sempre estiveram amarradas a sistemas em que deviam “produzir produtores”.(KI-ZERBO, 2009, p. 103-104)

Existem muitos preconceitos que fazem crer que as mulheres africanas eram pura e simplesmente vítimas dos homens na sociedade africana tradicional. Na realidade, elas desempenhavam grandes papéis. O papel econômico, em primeiro lugar, porque tinham mais poder econômico do que na África de hoje. As mulheres dispunham de campos pessoais que não eram adquiridos em plena propriedade, mas que, a título de usufruto, lhes permitiam profuzir e acumular no seu próprio nível de possibilidades. [...] as mulheres detinham poderes inimagináveis, por exemplo, no campo religioso. [...] por outro lado, a mulher africana mantinha laços extremamente fortes com a sua

¹⁹ Hatshepsut foi a primeira faraó (mulher) da história, conseguiu esse título após vencer muitos obstáculos.

família de origem. [...] Além disso, a mulher africana conservava o seu nome de família. (KI-ZERBO, 2009, p. 104-105)

Junto ao pensamento de João Melo, as palavras deste historiador refazem o caminho histórico da mulher na humanidade, finalizando seu raciocínio no fato de estarem as mulheres resgatando seus valores, seus posicionamentos sociais e a sua própria história. Assim, a preocupação de João Melo — como homem político engajado, literato e estudioso do mundo africano atual — é também reescrever a história de traumas e lutas que ficaram paralisadas com o cenário de colonização portuguesa.

A mulher da África, sobretudo a angolana, precisa voltar a ser vista como “Margarida”, como aquela que não deixa o Pato Donald fazer indiscriminadamente seus feitos sexuais, sem ser punido. As margaridas dos contos deste livro de João Melo resgatam a imagem dos grandes nomes femininos que estiveram em território angolano. De alguma forma, homenageiam a grande Rainha Ginga²⁰, que ativamente lutou pelo seu povo com toda garra própria de uma mulher.

Neste mesmo livro, João Melo conta, de modo bastante interessante, estórias que, colocam em cena pontos polêmicos de Angola atualmente, como, por exemplo, conceitos de “identidade”, “etnia”, “filiações partidárias”. Tais elementos associam-se àqueles apontamentos eróticos também tratados por ele em diversos contos desta mesma antologia. São temas, motes narrativos, que serão tratados pelo escritor não somente em contos desta reunião, mas em outros que parecem necessitar bastante de ressignificação e que clamam por novos sentidos, novas interpretações.

No conto “Maria”, essa vontade de reinterpretar sentidos é anunciada na figura da protagonista que possui um nome bastante genérico. O próprio narrador-autor explica, então, que a escolha foi feita por representar, de modo geral, todas as angolanas. Ao longo da

²⁰ A Rainha Ginga, Njinga, Nzinga Mbandi ou, depois de convertida ao cristianismo, dona Ana de Sousa, uma das mais famosas personagens da história de Angola. Irmã do rei dos andongos, o *mbande a ngola* (o Angola Mbandi dos portugueses), suceder-lhe-ia no poder, pouco depois de ter sido sua embaixadora junto aos portugueses de Luanda. Diante da oposição dos chefes de linhagem andongos, os *macotas*, e sentindo-se frustrada em suas relações com Luanda, ligou-se aos imbangalas. Teve, então, de haver-se, no Dongo, com dois sucessivos reis, escolhidos pelos *macotas* para lhe ocupar o lugar. Sob seguidos ataques armados dos portugueses e sentindo-se abandonada por vários chefes imbangalas que se passavam para os adversários, ela marchou a leste, ocupou o reino de Matamba, dele se fez soberana e o transformou num estado militarmente poderoso, sem deixar, contudo, de considerar-se rainha do Dongo. Com a tomada de Luanda pelos holandeses em 1641, Jinga aliou-se a eles contra os portugueses. Com a volta de Luanda ao domínio de Lisboa em 1648, Jinga, novamente nos trajes de Dona Ana de Sousa, reaproximou-se dos portugueses, com os quais assinou, em 1656, um acordo de paz e aliança. Jinga faleceu em 1663, senhora de seu reino. Politicamente habilíssima, soube usar todos — andongos, imbangalas, congos, portugueses, holandeses, escravos fugidos e mercadores de escravos —, um após o outro ou de modo orquestrado, para a manutenção e a ampliação de seu poder. (COSTA E SILVA, 2012, p. 224-225)

narrativa, o leitor percebe o quanto esta protagonista assume “um nome extraordinário”, apesar de não ter uma “cara própria”. Este narrador parece não se ver capaz de contar a história desta Maria e o conto é escrito pela fala da própria. Esse relato é angustiado, porque mistura os eventos narrativos ficcionais, bem como a sua própria condição de personagem, já que ela questiona o ofício de um narrador-escritor que não sabe o que será feito dela na narrativa. Por conta disso, então, Maria se suicida, ao passo que o narrador precisa tomar novamente o curso narrativo, assumindo que não relatara sobre a vida de “Maria”, pois estaria acima dele mesmo.

Interessante pensar, com este conto, nessa “Maria”, que não sabe quem é, qual é a história de sua vida, nem o motivo que lhe colocava ali. A loucura de viver no cenário retratado por ela; a busca por explicações que não aparecem e a angústia de não obter respostas deixam a protagonista imersa na loucura, na ausência de sentido, o que acaba culminando em morte.

Parece, assim, que João Melo procura apontar aos leitores o que é viver no caos angolano, buscando por sentidos, diante do que restou do pós-guerra. Estar em Angola é, portanto, viver na loucura, exatamente como nas palavras da protagonista se disse ao que se acrescenta: estar em Angola é reconstruir, pela palavra, os sentidos abafados e angustiados da história daquele povo.

O último conto deste livro “Angola é toda a terra onde eu planto a minha lavra” é um longo desabafo, cujo narrador, angustiado, deposita na escrita a tentativa de plantar novas sementes, de lavrar nova terra, com novas palavras. A guerra é falada no conto, mas o leitor percebe o quanto as associações livres no discurso do narrador-personagem são alegorias da arte escrita como ressignificação da história de Angola. Quem está no divã é o narrador que assume o papel de ser metonimicamente Angola. O longo desabafo é, na verdade, o país que clama por novos significantes. De modo magistral, João Melo termina seu livro cheio de humor com um conto absolutamente trágico e (por que não dizer?) reflexivo. Além disso, na voz do próprio narrador, um comentário sobre o riso se faz, ao passo que ele diz:

Deixaram de rir, começaram a pensar, rir e pensar não são incompatíveis, claro, mas só quando o riso tem algum motivo concreto, e fundamentado, o riso gratuito é um riso alienado, como se dizia antigamente, rir é coisa séria, então, meus, por isso eu ri satisfeito.

(MELO, 2006, “Angola é toda a terra onde eu planto a minha lavra”, p. 178)

É importante pontuar, mais um vez, a relação que se estabelece entre o trágico e o riso reflexivo, que busca, no humor, “a coisa séria”, exatamente como se percebe nas palavras já anunciadas pelo escritor João Melo: “Um escritor queniano, Ngugi wa Thiong’o, costuma

dizer que não se pode compreender a África sem o humor. Por outro lado, não sei se foi Bernard Shaw que disse: ‘Humor é coisa séria’²¹

Novos sentidos são buscados com novas palavras. Sendo assim, no terceiro livro de João Melo aqui estudado, *O homem que não tira o palito da boca*, busca-se, novamente, por novas interpretações com histórias angolanas que clamam por serem faladas. A coletânea de 15 contos foi publicada também pela Editora portuguesa Caminho, no ano de 2009. A capa deste livro de contos e o título da antologia anunciam a comicidade que estará presente no livro, assim como se vira em *O dia em que Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*.

Neste livro, João Melo caracteriza o homem como sendo um tipo estranho, que nunca em tempo algum foi estudado ou retratado em qualquer literatura:

O homem que não tira o palito da boca jamais foi personagem da literatura. (...) Em suma, o homem que não tira o palito da boca jamais foi vilão, herói ou simplesmente testemunha. Jamais serviu, igualmente, de pretexto para o eventual ajuste de contas de nenhum autor (...)
(MELO, 2009, “O homem que não tira o palito da boca”, p. 11)

Cabe pensar, então, que esta figura que não tira o palito da boca, genérica, tal como quer o autor e criador dela, parece ter sido deixada à margem e estar, a partir deste momento, sendo colocada em evidência, como em uma tentativa de refazer a história da literatura universal. Desta forma, este homem marginal

não dá a menor importância à cara de nojo que lhe fazemos quando ele nos surge pela frente com aquele reles objeto pendurado nos lábios, seja ao centro da boca, como um troféu pornográfico, seja em qualquer um dos seus cantos ridículos, como um resquício histórico perturbador e, por isso, ainda por classificar.
(MELO, 2009, p. 17)

Segundo o próprio narrador, este homem “pode estar localizado entre os miseráveis e marginalizados do mundo, como entre os abastados e supostos donos do planeta” (MELO, 2009, p. 17-18). Os leitores sabem, então, que este homem representa a marginalidade e, seja ela de que extremo for, anuncia os lados opostos da moeda que é Angola, fato este que será resgatado a todo momento nos enredos dos contos deste livro. Como nas palavras do estudioso Pires Laranjeira, sobre os contos desta antologia:

Mesmo brincando e gozando com tudo e com todos, presente-se que disfarça o incômodo do sofrimento humano com esse riso, que, afinal, não passará de piedade compungida pelos semelhantes, mas não iguais – essa consciência da diferença social funda a auto-ironia, que é a mais funda (e disfarçada) estratégia da sua prosa cáustica, verdadeira soda agreste.²²

²¹ MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008.

²² Em entrevista divulgada no Jornal O País, consultado em novembro de 2013. <http://www.opais.net/pt/opais/?det=6384&mid=293>

O conto seguinte “Porra” lembra o leitor do conto “O efeito estufa”, de *Filhos da Pátria*. Em ambos, o protagonista está fadado ao insucesso justamente por não admitir a mudança, novos tempos e outras esperanças no cenário de Angola. Segundo o narrador deste conto, especificamente, “o mais-velho Zacarias” (protagonista) “não admitia frases ambíguas. Para ele, pão era pão, queijo era queijo” (MELO, 2009, p.27). Assim, a filha de ambos os personagens principais acabam por ensinarem aos seus pais o quanto é importante aceitar os novos tempos.

Estas narrativas anunciam, então, o desejo presente no discurso de João Melo: a busca pelo novo, pelas ressignificações e por novos caminhos para Angola. Os contos deste livro têm como foco as questões de corrupção, da falta de esperança em um país democrático e igualitário. Em todos estes contos, a ironia, como estratégia discursiva, está presente. É a estudiosa Lola Geraldine Xavier quem, estudando o referido livro, fala de suas impressões sobre esta técnica narrativa:

A desconstrução como técnica de observação da realidade está presente em todos os contos. Essa desconstrução passa sobretudo pelo olhar irônico lançado sobre a realidade caluanda, mas em alguns contos acaba por ser universal, por se debruçar sobre as características humanas. (XAVIER, 2010, p. 192)

Estes contos de João Melo, contudo, não se dissociam da história presente de Angola (e isso não é negativo), ficcionalizando a realidade num estilo desenvolto, sem preconceitos, deliciosamente lúcido e irônico, que cativa e faz sorrir o leitor pelas preocupações que instaura. (XAVIER, 2010, p. 192)

No entanto, no conto “Amor em tempo de cólera”, o humor é deixado de lado e o que se destaca é a escrita emotiva trabalhada no texto. Em referência clara ao escritor latino-americano Gabriel García Márquez, o conto ocupa, estrategicamente, o centro do livro e é, como foi dito, o único em que o narrador muda de perspectiva para um narrador de outro tipo, que apenas observa e descreve os fatos, deixando, assim, de usar a ironia e o sarcasmo como recursos narrativos.

Neste conto, João Melo chama a atenção do leitor para um país construído sobre a falta de esperança que a guerra de vinte e sete anos provocou. Esta narrativa faz uma pausa para refletir o fazer poético dos outros contos, deixando, momentaneamente, o sarcasmo dos contos anteriores e posteriores a ele. João Melo abre mão de focar a forma de vida da endinheirada burguesia angolana, bem como de trazer para a discussão temas como racismo, corrupção tão recorrente em sua obra, para deixar o lado emotivo da escrita falar.

Em todos os livros de João Melo aqui estudados, está evidente o cenário atual de Angola, com todas as suas características negativas e positivas. Em todos os contos, o leitor

conhece o país minuciosamente, seja pelos comentários político-reflexivos, seja pela representação do que seria o “homem angolano”. Esse retrato, no entanto, não parece sem esperança e a sua escrita acredita em tempos futuros promissores. É o que o relato de João Melo aponta aos leitores:

É claro que temos muitos problemas. Problemas que decorrem da guerra, que têm a ver com o processo de reconstrução, que têm a ver com a reconstrução da democracia, do debate interno que existe a respeito disso, mas eu sou otimista e acho que, assim como fomos independentes e pacificamos o país e mantivemos nossa unidade, também seremos capazes de transformar Angola em um lugar bom para todo mundo viver. O grande desafio que temos é transformar o crescimento em verdadeiro desenvolvimento humano. E isso passa por uma melhor distribuição de riqueza, da moralização da sociedade, de investimentos em saúde, educação, etc. (MELO, João. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. Correio Braziliense, 18 de novembro de 2008)

Os leitores brasileiros veem, ainda, a importância que o Brasil teve na construção angolana. Em diversos momentos, João Melo faz referência ao Brasil e essa menção é sempre bastante afetuosa. De alguma forma, o presente estudo, assim como tantos outros, pretende aproximar, pelas letras, esses espaços de colonização portuguesa.

Espera-se, ainda, que esta dissertação traga, para os meios acadêmicos, discussões sobre as condições do ser humano, de modo universal. Intenta-se, ainda, que a estratégia discursiva escolhida por João Melo ilumine os estudos não só por serem países marginalizados que estão por hora entrando em cena, mas também porque têm muito a colaborar com as artes escritas para além do Ocidente. Por esse motivo, este estudo busca compreender como a estratégia do humor e da ironia são contempladas na obra de João Melo e de que forma o discurso do escritor reconstrói o imaginário angolano.

2 REFERÊNCIAS PSICANALÍTICAS DE JOÃO MELO

Meu divã é o humor.
(João Melo)

Cabe ao interlocutor de uma obra definir quais pressupostos teóricos perseguir ou a partir de quais teorias pensar o universo linguístico do autor em questão. No entanto, é preciso saber ler a obra e o interlocutor será aquele que irá identificar processos, conjugar amarras e tecer caminhos já antes pré-estabelecidos no texto.

O texto diz, mas é preciso que o leitor o escute. Seria bom, inclusive, que o leitor se colocasse entre as lacunas do texto literário e não rasurasse a escrita, tampouco que escrevesse por cima e colocasse o seu próprio discurso sobre aquele.

Sigmund Freud, criador da psicanálise, escutou histórias de vida de pacientes que se colocavam em seu divã. Ele “deixava falar aquele sujeito”, para que pouco de si mesmo se colocasse e muito do paciente se ouvisse. Essa foi a maior estratégia, que aqui chamamos de *estratégia de escuta*, que Freud ensinou a seus seguidores.

É preciso, assim, que o leitor de João Melo saiba escutar o texto e se colocar nas lacunas deixadas pela sua escrita, buscando costurar as palavras, as metáforas, as figurações lançadas pelo autor. Muitas vezes, esta escuta não se evidencia aos olhos do escritor. Ou seja, às vezes, o escritor não percebe o quanto também desconhece suas reais intenções textuais. A respeito dessa figura que é o autor, diante, ele mesmo, de sua escrita, é possível encontrar abrigo nas palavras de Roland Barthes, no texto “A morte do autor”:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a *mensagem*²³ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura. (...) o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente. (BARTHES, 2004, p.4)

No trecho citado acima, algo precisa ser destacado: o quanto o escritor está submetido ao universo das palavras e o quanto uma só pode ser explicada a partir de outras, até o infinito. Nesse sentido, há algo que escapa ao sujeito da escrita enquanto totalidade e entre uma palavra e outra, aparecerá o sujeito. É o mesmo Barthes quem esse pensamento apresenta em *O prazer do texto*:

²³ Grifo do autor

Como criatura de linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escritura), o engajamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem. O escritor se encontra sempre sob a mancha cega dos sistemas, à deriva; é um joker, um mana, um grau zero, o morto do bridge: necessário ao sentido (combate), mas ele mesmo privado de sentido fixo. (BARTHES, 2008, p.43-44)

Nesse sentido, o autor está privado do direito de obter a plenitude de sentido entre ele mesmo e seu interlocutor. A beleza desse diálogo reside exatamente neste ponto: o jogo que se estabelece entre essas figuras e cada uma delas, com seus significantes, acabam por se encontrar nesses caminhos lacunares dos textos.

O texto fala por si mesmo, já que está negado ao autor a apreensão desta totalidade polissêmica, de modo que o interlocutor traz outra linguagem que conversará diretamente com esta escrita. Diante desse fato, Roland Barthes tem razão ao citar que “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p.5). Na fala do narrador do conto “A tia Holy”, de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, essa questão das palavras se autogerirem, sem a intervenção extrema do autor, também se coloca:

Como sabem, as palavras são assim mesmo: temos a ilusão de manipulá-las, enquadrá-las e usá-las estritamente de acordo com as nossas estratégias discursivas, por vezes arduamente pensadas, quando, de repente, elas se soltam, inflectem para novas direcções, encontram outros caminhos, desdobram-se, definem objetivos diferentes, atingem novos alvos, absolutamente inesperados. (MELO, 2006, p.140)

A grande figura de *leitura* do texto literário será, assim, o leitor. Só é preciso que esta leitura seja feita a partir dos significantes anunciados no texto. Acrescenta-se aos pensamentos de Barthes que é preciso identificar significantes também na escrita do autor que, associados aos do leitor farão do texto uma real obra de arte: polissêmica e questionadora.

O escritor João Melo é angolano não apenas porque nasceu em Angola, mas porque, com seu dom, reescreve a Angola contemporânea. Sendo assim, há de se considerar que existe este objetivo claro em sua obra. Outras intenções se colocam e isso só é possível de ser percebido se o leitor souber se colocar entre os significantes melianos.

A partir da escrita de João Melo, é possível perceber referências à Psicanálise. Em diversos momentos de sua obra, escapam significantes que autenticam a filiação de sua obra aos pressupostos psicanalíticos, referência direta, a partir da apresentação de expressões psicanalíticas como a “denegação”, os “atos falhos”, as repetições, dentre outras estratégias linguísticas. Será possível ainda, analisar a relação que a referência a esses mecanismos

possuem com os pressupostos psicanalíticos que embasam este estudo, bem como as relações que elas possuem com os efeitos de humor em João Melo.

Inicialmente, há uma referência direta à psicanálise, enquanto pressuposto teórico-metodológico. Nestes casos, basta que o leitor identifique as palavras e/ou expressões que marcarão essa relação direta, como se constata nos fragmentos a seguir:

Eu disse “*angolano, embora branco*”²⁴? Saiu-me. Não, não é um acto falho. A questão é mais complexa. (...) Enfim, não há dúvidas de que esta questão é altamente complicada, mas será mesmo que eu, quando disse que “sou branco e sou angolano” ou que sou “angolano, embora branco” (duas expressões que, no fundo, acabam por afirmar a mesma coisa), cometi um acto falho?
(MELO, 2008, p.98 - 99)

“Uma mulata da Lunda?!”, espantava-se [o tio Siona], furibundo. “Mas na Lunda não há mulatos!...” Como se vê, ele era radical, no sentido absolutamente exacto e preciso da palavra. Será que, ao proclamar a inexistência de um dos elementos do problema, ele pretendia, no fundo, anulá-lo automaticamente? Se assim for, isso prova que a psicanálise tem os seus buracos, pois a verdade é que, e tal como na Lunda há muito tempo que há mulatos, a Inês existia realmente, era de carne e osso.
(MELO, 2008, p.123)

O que acabei de esclarecer (para poupar a personagem da execração popular) tem duas consequências fundamentais. Em primeiro lugar, implica entender que o racismo é uma questão sistémica e não pessoal, pelo que o combate contra os fundamentos e os processos desse sistema não contra as pessoas deve ser o foco do anti-racismo. [...] A verdade – lamentável mas, ao mesmo tempo, incontornável – é que, nem na vida real nem na literatura, ninguém liga a este tipo de análises. Mas Rui Jordão não o sabia. (...) Os seus novos amigos ou, simplesmente, as novas pessoas com quem ele teve de socializar-se após o fim do período colonial, demonstravam uma preocupação racial que disciplinas como a história ou a psicanálise possivelmente explicam, mas que Rui Jordão, talvez radicalmente, considerava obsessiva e mórbida.
(MELO, 2009, p. 42-43)

Confesso que eu jamais entendi muito bem por que estranhas e obscuras razões os jornais e televisões portuguesas perdiam (e continuam a perder) tanto tempo com nossas makas. Provavelmente, só Freud pode explicá-lo, mas o meu problema é que não percebo nada de psicanálise.
(MELO, 2009, p. 75-76)

Nos excertos acima transcritos, o texto escrito é minuciosamente trabalhado pelo escritor, as palavras são bem elaboradas, as intenções igualmente revistas, os objetivos pré-anunciados. Não seria possível deixar de pensar, então, na importância dos pressupostos psicanalíticos e na importância da “arte do inconsciente”, para a literatura angolana.

Além destes aspectos ficcionais e estritamente textuais em João Melo, o escritor concedeu inúmeras entrevistas e, nelas, foi possível perceber a referência a este campo teórico. Tal filiação deixa ao leitor atento a preocupação do escritor em lidar com os temas da

²⁴ Grifo do autor

atualidade em Angola em uma vertente mais reflexiva e questionadora, exatamente como assim ocorre com os estudos psicanalíticos. Enfim, o autor auxilia o leitor de sua obra, orientando-o a utilizar os pressupostos psicanalíticos como embasamento teórico para a interpretação de seus escritos.

3 RELAÇÃO ENTRE HUMOR E IRONIA EM JOÃO MELO

Rir e pensar não são incompatíveis, claro, mas só quando o riso tem algum motivo concreto e fundamentado, o riso gratuito é um riso alienado, como se dizia antigamente, rir é coisa séria...

(Narrador do conto “Angola é toda a terra onde eu planto a minha lavra”, em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*)

Este capítulo apontará de que forma os conceitos psicanalíticos relacionam-se com a obra de João Melo. Na primeira seção, estarão sendo contempladas primordialmente as visões de Freud e Lacan sobre o Humor. Em seguida, serão articulados esses pensamentos a outros, de outros estudiosos, que também articulam seus saberes com a Psicanálise. Por fim, estes pensamentos serão conectados aos contos de João Melo e será possível compreender o humor na obra deste escritor angolano. Na segunda seção, serão contempladas diversas definições a respeito da ironia que serão comparadas contundentemente com as leituras de Freud e Lacan sobre a mesma. Novamente, outros estudiosos estarão compondo o arsenal teórico e juntos servirão como alicerce para referenciar a literatura meliana. Na terceira e última seção, será feito um passeio pelos estudos do gênero “tragicomédia” e será identificado de que forma tais enfoques se apresentam na obra de João Melo aqui estudada. Em seguida, serão associadas estes apontamentos às leituras psicanalíticas a respeito do tema em questão.

3.1 O Humor

Humor é uma forma de você ver o lado engraçado de algo que é realmente triste.
(Woody Allen)

Freud estudou o humor e escreveu dois textos singulares sobre o tema: “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905) e “O humor” (1927). Neste texto, o humor é entendido com o resultado de um conflito intrapsíquico, com o conseqüente triunfo do eu sobre o supereu. Trata-se, assim, de um triunfo do narcisismo, cuja representação endossa a individualidade do eu, que dribla a realidade externa. Freud fala, assim, dessa resistência do eu, frente ao mundo externo:

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor.

(FREUD, 1927/1996, vol. XXI, p.166)

O termo *Witz* tem suas raízes no Romantismo alemão, movimento cultural e artístico do qual Freud foi herdeiro, e é um termo de difícil tradução para o português. Em francês, foi traduzido por “esprit”; “mot d’esprit” do qual dispõe quem é espirituoso.

Alguns o traduzem por piada e, em português, a edição *standard*²⁵ brasileira o traduziu por chiste. Tanto as piadas quanto o humor são manifestações privilegiadas do “Witz”, atribuindo ao humor um papel de destaque que o desdobramento da obra freudiana permite inferir. (SLAVUTZKY e KUPERMANN, 2005, p.7)

O chiste é um mecanismo inconsciente formado exatamente pelos mesmos processos psíquicos do sonho: condensação e deslocamento. No entanto, possuem diferenças, principalmente no que se refere ao comportamento social, como diz Freud. Segundo ele, o sonho não tem preocupação social, ao contrário de um chiste, que

é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer. Convoca frequentemente três pessoas e sua completação requer a participação de alguém mais no processo mental iniciado. Está, portanto, preso à condição da inteligibilidade; pode utilizar apenas a possível distorção no inconsciente, através da condensação e do deslocamento, até o ponto em que possa ser reconstruído pela compreensão da terceira pessoa. (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p. 168)

Trata-se, ainda, de “uma atividade que visa derivar prazer dos processos mentais, sejam intelectuais ou de outra espécie” (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p.96). Com o chiste, torna-se possível “a satisfação de um instinto²⁶ (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo tornara inacessível”. (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p. 101).

Algo que também precisa ser explorado é a diferença existente entre o chiste e o cômico. No primeiro, é necessária a participação de uma terceira pessoa, para quem o chiste será contado, estando intimamente ligado com o processo de elaboração do próprio chiste. Já no segundo, contá-lo a mais alguém também produz prazer, mas isto não é decisivo. O que Freud diz a respeito disso é singular: “Se alguém acha alguma coisa cômica, pode divertir-se consigo mesmo. Um chiste, pelo contrário, *deve*²⁷ ser contado a mais alguém.” (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p.138)

Outra diferença importante, segundo Freud, é o fato de que aquele que conta algo cômico pode, muitas vezes, rir junto com aquele que escuta determinado caso. Mas aquele que conta não ri de um chiste que tenha ocorrido com ele mesmo, ou que este tenha

²⁵ Inclusive, os textos de Freud utilizados nesta dissertação seguem a tradução desta edição.

²⁶ Leia-se *pulsão*.

²⁷ Grifo do autor.

inventado, a despeito do prazer que chiste lhe dá (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p. 138). No caso do cômico,

duas pessoas em geral são envolvidas: além de mim a pessoa com quem constato algo de cômico. Se as coisas inanimadas parecem-me cômicas, isto se deve a uma espécie de personificação que não é de ocorrência rara em nossa vida ideacional. O processo cômico se satisfaz com essas duas pessoas: o eu e a pessoa que é o objeto; uma terceira pessoa pode intervir mas não é o essencial. O chiste, no estágio inicial, enquanto *jogo*²⁸ com as palavras e pensamentos, prescinde de uma pessoa como objeto. (...) o processo psíquico nos chistes se cumpre entre a primeira pessoa (o eu) e a terceira pessoa (a pessoa de fora) e não, como no caso do cômico, entre o eu e a pessoa que é o objeto. (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p.138-139).

Sobre o humor, Freud diz que ele pode aparecer misturado a um chiste ou a alguma espécie do cômico, sendo “um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles.” (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p. 212). Sobre sua relação com o cômico, ele aponta que, entre as espécies do cômico, o humor é a mais facilmente satisfeita, já que completa seu curso dentro de uma única pessoa. Segundo ele, a participação de alguma outra nada lhe acrescenta, podendo guardar a “furição do prazer humorístico”, sem sentir a obrigação de comunicá-lo. (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p. 212-213).

Nesta mesma parte do texto de Freud, o pai da psicanálise diz que algo existe de grandeza no humor, já que o homem que o produz mostra-se como aquele que recusa tudo que possa destruir o eu e levá-lo ao desespero. Ele completa com uma frase que é um primor: “Efetivamente as pequenas contribuições de humor que produzimos nós próprios são, em regra, efetuadas à custa da raiva – em vez de nos zangarmos.” (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p.215)

Segundo Freud, o humor se aproximaria mais do cômico que dos chistes. Partilhando com o primeiro, “sua localização psíquica no pré-consciente, enquanto os chistes, conforme supúnhamos, são formados como um compromisso entre o inconsciente e o pré-consciente.” (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p.217) Ele termina o texto “Os chistes e sua relação com o Inconsciente”, relacionando os chistes, o cômico e o humor da seguinte forma:

O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa da inibição, o prazer no cômico de uma economia na despesa da ideação (catexia²⁹) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento. (...) a euforia que nos esforçamos para atingir através desses meios nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia – o estado de ânimo de nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não

²⁸ Grifo do autor.

²⁹ Leia-se “investimento”.

necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas. (FREUD, 1905/1996, vol. VIII, p. 218-219).

Enfaticamente, o que Freud chama de chiste não se relaciona com o cômico e sim com o humor. Para haver chiste é preciso três elementos. Para o cômico basta dois. No chiste, há um trabalho com o significante. No cômico, o que está em jogo é uma relação especular, portanto, de imagens.

Com a teoria do narcisismo e a segunda tópica na obra de Freud (textos datados de 1914 e 1923, respectivamente), uma possibilidade se manifestou: um novo entendimento à concepção do humor. Se no contexto das elaborações do livro sobre os chistes já se encontrava a formulação de que, no humor, o sujeito tratava a si mesmo assim como um adulto trata os sofrimentos aparentemente tão desesperadores de uma criança, a partir dos anos 1920 foi possível oferecer um esboço metapsicológico para esse processo.

O eu superinveste o supereu, e “para o superego, assim inflado, o ego pode parecer minúsculo, e triviais todos os seus interesses” (FREUD, 1927/1996, vol. XXI, p.168). Freud parece mostrar a seus leitores que, no feito humorístico, existe uma dinâmica que consiste em que o humorista retire a fase psíquica de seu eu e transporte-a para o super eu (FREUD, 1927/1996). Esse superinvestimento do supereu demonstra um deslocamento da libido do eu (libido narcísica) em direção ao supereu, o que provoca um esvaziamento do eu sem aniquilá-lo.

No livro dos chistes, ele ainda afirma que existem duas formas pelas quais o humor pode ser estabelecido. A primeira é aquela em que uma determinada pessoa adota uma atitude de humor e uma outra pessoa retira prazer desta atitude. Ou, ainda, quando há duas pessoas envolvidas no jogo humorístico, sendo uma delas objeto do humor da outra. Para exemplificar tal caso, Freud exemplifica com um caso de um homem, criminoso, que está sendo levado à forca, logo numa segunda-feira e que faz um comentário bastante espirituoso: “Bem, a semana está começando otimamente”. Neste caso, ele mesmo estava produzindo o humor; o processo humorístico se completa em sua própria pessoa e, evidentemente, concede-lhe certo senso de satisfação. Verdadeiramente, o ouvinte sente, como ele a produção do prazer humorístico.

No entanto, o enfoque desta dissertação visa a abordagem do humor na relação entre autor e leitor. Ou seja, o autor toma a obra como objeto e a relação humorística estará estabelecida entre quem escreve e quem lê. É o que se pode identificar nas palavras de Freud, quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico.

Essas próprias pessoas não precisam demonstrar humor algum; a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto, e, tal como no primeiro exemplo, o leitor ou ouvinte partilha da fruição do humor. Para resumir, então, podemos dizer que a atitude humorística – não importando em que consista – é possível de ser dirigida quer para o próprio eu do indivíduo quer para outras pessoas; é de supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota e, uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante. (FREUD, 1927/1996, vol. XXI, p. 165)

Assim, a atitude de humor pode acontecer tanto direcionada ao próprio eu de quem produz o dito espirituoso, quanto para outras pessoas. Existe, assim, uma produção de prazer daquele que produz o feito humorístico e de quem participa como espectador.

O psicanalista Jacques Lacan, discípulo das ideias de Freud, em seu *Seminário V: As Formações do Inconsciente*, menciona a tirada espirituosa, como uma das estratégias para o escape pulsional inconsciente. Freud fala que para entender o humor ou a tirada espirituosa (chiste) é preciso “ser da paróquia”, caso contrário isso estaria descartado. Sendo assim, haveria algo que ligaria locutor e interlocutor, um lugar a que chamaremos de Outro. Trata-se, assim, de um lugar compartilhado por essas figuras, que autentica o entendimento desta tirada espirituosa. Existe um conhecimento que precisa ser partilhado pelo menos por duas pessoas e a confirmação dada pelo código (Outro), para que se estabeleça, assim, o processo humorístico.

A definição que lhes proponho para a tirada espirituosa baseia-se primeiramente nisto, em que a mensagem se produz num certo nível de produção significativa, que ela se diferencia e se distingue do código, e que assume, por essa distinção e essa diferença, um valor de mensagem. A mensagem reside em sua diferença para com o código.

(LACAN, 1957-58/1999, p. 28)

Em todos os contos, João Melo se utiliza do humor como estratégia para vencer a maioria dos percalços sociais, econômicos e políticos de Angola. Ele procura, desta forma, utilizar a escrita de modo “não resignado mas rebelde”, obtendo prazer disso. É por esse motivo que se pontua o quanto a escrita de João Melo ressignifica os traumas de Angola, dando a eles algo mais erótico, como tentativa de recusar o sofrimento. O erotismo humano busca prazer a todo momento, é o que se observa com os contos melianos, cujo resgate do prazer é essencial para repensar o trauma naquela sociedade. Nesse sentido,

A formulação de um caráter rebelde ao humor, que se opõe à resignação do sujeito frente às adversidades do real e aos imperativos sociais, se afina com a indicação anterior de um esforço permanente por parte do psiquismo na consecução de uma existência prazerosa e erotizada, e justifica a concepção de que, no humor, a instância ideal se coloca a serviço de uma ilusão criativa. (KUPERMANN, 2003, p. 23)

Os contos de João Melo triunfam porque conseguem mostrar ao leitor quais as mazelas evidentes de modo mais assimilável e menos odioso. O humor é considerado um

prazer pouco intenso, não explode jamais em gargalhadas, mas é altamente enobrecedor e liberador. O essencial é, assim, a intenção que o humor transmite, não é a piada em si.

Na vida cotidiana, é possível ouvir frases como “brincando se diz a verdade” (ou suas variações), cujo conteúdo é extremamente verdadeiro, já que contempla a “verdade do sujeito”. O chiste é, às vezes, uma forma sutil e elegante de ironia bem corrosiva que, a partir de uma inocente brincadeira dita, o sujeito busca satisfazer-se com a verdade. No entanto, essa verdade dita assume-se muito mais erótica do que se fosse dita de modo literal, sem figurações e estratégias bem-humoradas, porque aponta o conteúdo do que foi dito, mas não deixa de rir (ou apenas sorrir) das condições calamitosas a que está submetido seu locutor. Há uma suspensão da censura, contrariando, muitas vezes, uma ideologia que se diz séria e ocasionando, pois, discursos polifônicos e conflitantes. Além disso, o melhor chiste que existe é o que possui a ironia contundentemente. Lacan, em seu *Seminário V: As formações do Inconsciente*, critica enfaticamente Henri Bergson, justamente, porque este aponta que o que está na origem do riso são os fenômenos mecânicos que surgem no meio da vida. Segundo Lacan,

Seu discurso sobre o riso retoma, de maneira condensada e esquemática, o mito da harmonia vital, o *elã vital* caracterizado por sua pretensa eterna novidade, sua criação permanente. Não se pode deixar de perceber o caráter extravagante disso quando se lê que uma das características do mecânico, como oposto ao vital, seria seu caráter repetitivo, como se a vida não nos apresentasse nenhum fenômeno de repetição (...). A explicação pelo mecânico manifesta-se, ela mesma, ao longo de todo o livro, como uma explicação mecânica, ou seja, cai numa estereotipia lamentável, que deixa escapar por completo o essencial do fenômeno. (LACAN, 1957-58/1999, p.135)

O que está em jogo, portanto, não é a questão da máscara, do *dublê*, do *sósia*, mas sim a questão do *desmascaramento*. Em sua perspectiva, o riso é desencadeado porque o interlocutor percebe o momento em que a máscara cai, o momento em que algo da ordem do falho naquele sujeito se evidencia. O sujeito que presencia a cena nota que o outro é semelhante a ele. Nas palavras de Lacan, o riso

toca em tudo o que é imitação, *dublê*, *sósia*, máscara, e, se olharmos mais de perto, veremos que não se trata apenas da máscara, mas do *desmascaramento*, e isso conforma momentos que justificam que nos detenhamos neles. Vocês se aproximam de uma criança com o rosto coberto com uma máscara e ela ri de um modo intenso, nervoso. Vocês chegam um pouquinho mais perto, e começa que é uma manifestação de angústia. Vocês tiram a máscara, a criança ri. Mas se embaixo dessa máscara vocês tiverem outra, ela não rirá de jeito nenhum. [...] há uma relação muito intensa, muito estreita, entre os fenômenos do riso e a função do imaginário no homem. (LACAN, 1957-58/1999, p. 136)

No caso do humor, o riso pode se estabelecer ou não, cabe ao interlocutor ver na atitude humorística um desmascaramento ou não. Quando Freud fala que existe algo de “grandeza e elevação” no que tange ao humor, ele identifica, assim, a possibilidade de distanciar-se para tratar das máscaras sociais. Já no caso do chiste, é o riso que sanciona se houve chiste ou não. Daí a entrada em cena do terceiro elemento: o código. No cômico, o riso se produz em uma relação especular (dual).

Neste sentido, é sensato aproximar a biografia de João Melo e de Freud. Os dois parecem utilizar-se do humor como tentativa de lidarem de modo inteligente com a dor e ainda tirarem prazer disso, tendo de se haver de modo menos angustiante com os momentos históricos vivenciados por cada um deles. Assim, a lembrança remete às descrições de Peter Gay, o biógrafo de Freud (citados por Daniel Kupermann). Por exemplo, em 1938, na época de deixar a Áustria dominada então pelo nazismo, após a prisão e interrogatório de sua filha Anna, Freud foi obrigado a assinar um documento para a Gestapo dizendo que não havia sofrido maus tratos. Freud, de modo bastante inteligente, assina-o e acrescenta de próprio punho: “Posso recomendar altamente a Gestapo a todos” (GAY, 1989, p. 567). Esta tirada de humor foi, no início, interpretada por Gay como uma tentativa inconsciente de suicídio, uma vez que a ousadia do médico vienense punha em risco sua própria vida, caso as autoridades nazistas reconhecessem ali uma fina ironia. Mas, num segundo tempo, o mesmo Gay reconhece que esta atitude demonstrava uma grande coragem e vitalidade de Freud e “seu senso de humor irreprimível”. Esta ambiguidade, que aponta tanto para a vida como para a morte, revela a ambivalência e o paradoxo, próprios do registro do humor.

Assim também, 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.

Joel Birman, psiquiatra e psicanalista, em artigo³⁰ sobre o tema, discute a relação entre o humor e a desconstrução do poder. Ele afirma que, quando o humorista trata de algo, através da ironia, o humor ali gerado mostrará a finitude do que fora retratado, a mortalidade dos seres e a desconstrução, portanto, das figuras que representariam o poder.

Neste momento, é possível lembrar dos tipos políticos representados por João Melo em seus contos. Pedro Sanga, Soares Manuel João (o Funje com Pão), Charles Dupret, José

³⁰ BIRMAN, Joel. “Frente e verso: O trágico e o cômico na desconstrução do poder”. In: KUPERMANN, Daniel & SLAVUTZKY, Abrão (org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Carlos Lucas, António Manuel da Silva, Rui Jordão, Pedro Muanza Agostinho, entre outros. Os personagens que apresentam perspectivas ideológicas intransigentes são desconstruídos a partir da sua escrita ferina, o que mostra a finitude, a imortalidade e o questionamento da bandeira da ideológica levantada por eles.

Essa quebra de expectativa dá ao leitor um conforto e mostra a quem os lê que são homens poderosos, mas que são frágeis e por isso mesmo humanos. João Melo procura deixar os leitores próximos a essas figuras narrativas, a fim de questionar, até mesmo, o tamanho de sua importância política em Angola.

Ainda nesse artigo, Joel Birman discute o papel da corrupção nas relações de poder entre o político, que detém o poder, e o povo que ri ao ver a máscara dessa figura pública cair. No que tange à corrupção, seria possível pensar, portanto, em Angola e nas figuras públicas, metaforizadas pelos personagens dos contos melianos, que lá habitam.

Essas importantes figuras acreditam que podem fazer o que bem entenderem, já que possuem uma aura que os coloca no lugar de príncipes e que, por isso mesmo, encontram-se autorizados a fazerem o que quiserem com os outros, inferiores e submetidos à sua aura. Sendo assim, acreditam que podem se valer dessa suposta onipotência para lançarem mão das falcatruas no poder público.

De modo figurado — mas nem por isso fora do contexto angolano —, João Melo, com seu humor, procura destituir estes seres de sua aura e apontar suas fragilidades, a fim de promover prazer aos leitores que se deparam com esses tipos corruptos. O leitor, diante dos contos, alivia-se através do riso e descobre, por fim, o quanto ele mesmo e os tipos ficcionais são tão corrompíveis, quanto instáveis, representando, assim, a condição humana de todos. Autentica-se o que está sendo tratado com as palavras de Lacan, a respeito deste *desmascaramento*:

Há uma relação muito intensa, muito estreita, entre os fenômenos do riso e a função do imaginário no homem. [...] Nós o relacionamos com a ambiguidade que na própria base de formação do eu e que faz com que sua unidade fique fora dele mesmo, com que seja em relação a seu semelhante que ele se erija, e com que ele encontre aquela unidade de defesa que é a de seu ser como ser narcísico.
(LACAN, 1957-58/1999, p. 136 – 137)

Ele ainda continua a partir de um exemplo bastante claro:

Se alguém nos faz rir por simplesmente levar um tombo, é em função de sua imagem mais ou menos pomposa, à qual, antes disso, nem sequer prestávamos muita atenção. (...) o riso eclode na medida em que em nossa imaginação o personagem imaginário continua sua marcha enquanto o que o sustenta de real fica ali, plantado e esborrachado no chão. Trata-se sempre de uma libertação da imagem. (...) por um lado, alguma coisa é liberada da coerção da imagem, e, por outro, a imagem também vai passear sozinha. É por isso que há qualquer coisa de cômico no pato cuja cabeça é cortada e que ainda dá mais alguns passos no pátio.

(LACAN, 1957-58/1999, p. 137)

A sociedade angolana encontra-se imersa em corrupção, falta de perspectiva política, sofrimentos, enganos e dores. O desejo pela vida está evidenciado pelo humor na obra deste angolano. Por isso, a partir de seus contos, o leitor sente prazer em assistir à vitalidade do escritor, no modo de escrever Angola. É notório, ainda, o quanto este modo vela algo sofrido, tratando, assim, de um humor que está, assim, como a obra de Freud, para além do princípio de prazer.

3.2 A Ironia

Aquele que comenta ironicamente a própria desgraça é capaz de separar-se de si mesmo.

(Maria Rita Kehl)

Para estudar melhor a obra de João Melo, considera-se conveniente detalhar a técnica discursiva mais evidente em sua escrita: a ironia. Para que isso pudesse ser possível, foi feito um levantamento no pensamento de diversos teóricos, sobre o conceito de ironia. Durante este percurso, definições de todo tipo poderão ser percebidas. Algumas serão contempladas neste estudo, enquanto outras foram deixadas de lado, porque, em princípio, mostraram-se pouco produtivas quanto ao campo teórico escolhido nesta pesquisa.

No final desta investigação, foram feitas opções específicas no que tange ao campo teórico, não porque as outras linhas de pensamento estivessem equivocadas, mas porque a origem do estudo de determinados pesquisadores divergia ao campo teórico utilizado nesta dissertação. No final deste levantamento, ficará evidente que a escolha possuía desde o início um objetivo teórico-metodológico claramente definido.

Por fim, ao longo da apresentação técnica sobre o conceito de ironia, será evidenciado de que forma esta estratégia discursiva comparece na obra de João Melo e como essa relação se estabelece. Isso significa dizer que, a todo momento, a teoria estará interligada à prática desta nos contos melianos, o que parece mais objetivo e enriquecedor.

Esta investigação inicia-se com o Dicionário Aurélio³¹ que, etimologicamente, apontou a palavra “ironia” vindo do grego “*eironéia*”, que quer dizer “interrogação”, “dissimulação”. É, assim, um “modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está

³¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, versão 5.0 corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, 2004.

pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem. É definida, ainda, como um “contraste fortuito que parece um escárnio” ou como “sarcasmo, zombaria”.

Como se sabe, existem dois grandes tipos de ironia: aquela que se faz presente na vida cotidiana, simples e a ironia literária, sobre a qual nossos estudos estarão pautados. Muecke (1995, p.15) explica que a ironia desempenha seu papel na vida cotidiana e, nesse caso, essa “ironia popular” não oferece a seu receptor desafios complicados de interpretação. Com este texto, o autor confere à ironia basicamente uma função corretiva, funcionando como

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

Desta forma, para estudar a ironia, é preciso ter em mente as palavras “interrogação” e “dissimulação”, tal como se vê nas definições do dicionário. Assim como o questionamento é próprio do homem e da sua condição de “estar-no-mundo”, Kierkegaard, quando fala da ironia, parece dar a ela uma interpretação singular: “assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem a ironia.”³²

Com esta “interrogação”, é feita remissão aos pensamentos do alemão Friedrich Schlegel. Para ele, cujos pensamentos datam da época em que a Alemanha era a grande líder intelectual da Europa, o conceito de ironia reside no pensamento dual a que o homem está submetido, segundo as palavras de Muecke (1995). De acordo com o pensamento de Schlegel sobre a vida, ela é dotada de um processo dialético e ele insiste em dizer que o comportamento humano é plenamente humano somente quando exhibe também um dualismo dinâmico aberto. Seguindo nas palavras do próprio Muecke a respeito das ideias de Schlegel, especificamente sobre a ironia:

Em vários dos seus escritos, vemo-lo repudiar a Lei da Contradição e negar o valor de alguma coisa que não seja ao mesmo tempo ela própria e seu contrário gerado por si próprio. A “ironia”, diz ele, “é a forma do paradoxo”; e “Paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte, e seu princípio”. “A ironia é a análise [na medida em que se opõe à síntese] da tese e da antítese.” (MUECKE, 1995, p. 40)

Segundo Schlegel, a criação artística tem duas fases contraditórias, mas que se complementam: a fase expansiva, em o que artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo, mas é descuidado, cego, e, portanto, sem liberdade. Na segunda fase, a

³² KIERKEGAARD. *The concept of Irony*, trad Lee M. Capel, 1966, p.338 apud MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*, 1995, p. 19.

contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, e, por fim, irônico. É conveniente, no entanto, que o artista consiga conciliar os dois pólos e fazer da obra literária algo entusiasmado e, ao mesmo tempo, crítico, irônico.

João Melo se apropria de modo singular dessas duas fases de criação artística. Os personagens de seus contos são retratados por um narrador que apresenta os personagens livremente, descuidadamente e, em seguida, coloca o seu tom reflexivo sobre a postura destes personagens. Sendo assim, o leitor também terá consciência de sua presença ativa, quanto à interpretação do texto, exatamente como pensara Schlegel e seus estudos sobre ironia.

Para Muecke, o conceito de ironia é dividido, ainda, em duas grandes categorias: a ironia situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. No primeiro caso, a ironia corresponde justamente a coisas vistas ou apresentadas como irônicas. É o próprio estudioso quem lembra o leitor de uma cena em *Odisseia*, em que Ulisses retorna a Ítaca e, sentado disfarçado de mendigo em seu próprio palácio, escuta um dos pretendentes dizendo que ele (Ulisses) jamais poderia voltar a seu lar. Neste caso, as coisas são apresentadas como irônicas, sendo, portanto, própria da ironia observável ou situacional. Por sua vez, a ironia verbal ou instrumental ocorre quando existe inversão semântica, cuja intenção é dizer uma coisa para significar outra, “como uma forma de elogiar a fim de censurar e censurar a fim de elogiar [...]” (MUECKE, 1995, p.33)

Portanto, diante da ironia observável, tem-se uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas, não existindo, assim, “alguém sendo irônico”. Já na ironia verbal, há uma atitude irônica expressa por um sujeito, que faz uso de uma inversão semântica para transmitir sua mensagem.

Tanto no que diz respeito à ironia observável quanto no que diz respeito à ironia verbal, a participação do receptor é imprescindível para que a significação irônica aconteça. Nos contos de João Melo, portanto, é preciso que o leitor autentique a ironia, compreendendo o contexto em que os eventos narrativos estão sendo construídos.

É imprescindível considerar, no entanto, como ironia verbal a apresentação verbal da ironia observável. Isso se explica pela constatação de que, se a intenção é “transcrever” uma situação irônica, a apresentação implicará habilidades verbais semelhantes. Em outras palavras, o fato irônico observado será escrito de maneira que as contradições sejam ressaltadas, o que justifica designar por ironia verbal a apresentação verbal da ironia situacional. Para Muecke,

Nem sempre é possível distinguir entre a ironia instrumental e a apresentação da ironia observável, mas geralmente a distinção é clara: na ironia instrumental, o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa, unilateral, etc.; quando

exibe uma ironia observável, o ironista apresenta algo irônico – uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença, etc. – que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação. (MUECKE, 1995, p.77)

Neste sentido, o narrador de João Melo apresenta Angola ao leitor ironizando as mazelas sociais que lá se presentificam, mas que tomam corpo ao serem escritas. Ambas as ironias se misturam e o narrador é o primeiro receptor do texto. Ao passo que o leitor, elemento extratextual, é aquele que, não menos importante, reconhece a ironia apresentada anteriormente pela figura do narrador. Tal efeito pode ser observado nos fragmentos textuais, retirados das antologias de João Melo aqui estudadas:

Pedro Sanga olha para a jovem que está com ele no elevador, a pele de um preto esbranquiçado (tonalidade que apenas será uma contradição de termos, como se costuma dizer, para quem não conhece esse fantástico país chamado Angola, a terra do futuro...), uma cabeleira loira visivelmente artificial, a blusa vermelha semitransparente deixando apreciar quase totalmente os seios (se é que aqueles seios tipo ovo estrelado são dignos de qualquer apreciação!...), *colants*³³ de leopardo justinhos às coxas e uns sapatos altíssimos, azuis e doirados, que mal a mantêm equilibrada...
(MELO, 2008, “O elevador”, p.9-10)

A Natasha estava no quintal, pondo a secar umas roupas que ia tirando de uma bacia de plástico colocada no chão. Um rádio suspenso numa velha grade de cerveja atirava para o ar, em altos berros, acordes da célebre canção dos cossacos, Kalinka³⁴, competindo com um sungura que irrompia do quintal vizinho. Como devem imaginar, eu tinha preparado mil e uma perguntas, mas, diante do cenário miserável que, de repente – apesar de conviver com ele todos os dias – se revelou pela primeira vez aos meus olhos, de maneira dantesca e aterradora, nem sequer consegui começar.
(MELO, 2008, “Natasha”, p.56-57)

– Sai! – disse. – Sai! Não me procures mais, miúda!... Nunca mais!... “Sardo!”, “sardo!”, era só o que me faltava...

Quando chegou a casa, Rui Jordão interrogou o espelho da casa de banho:

– Sinceramente, o que é que eu tenho a ver com esta merda?

Se ele não sabe, eu muito menos. Aliás, quem pergunta agora sou eu: o que faço com Rui Jordão?

Se ele fosse nórdico, e depois desse choque tão brutal, eu não teria outro remédio senão suicidá-lo com uns cortes profundos nas veias ou com um frasco inteiro de comprimidos.

Se fosse gringo, pediria ao Tarantino para lhe estoirar os miolos com uma 45 e, depois, ficaria a assistir ao seu sangue a jorrar em todas as direcções, até que o cenário ficasse vermelho.

Acontece que Rui Jordão é angolano, preto, elegante, descomplexado, destribalizado, e zen...

(MELO, 2009, “Um angolano especial”, p. 51-52)

Nos trechos acima, fica evidente o processo irônico próprio do narrador que exige que o receptor reconheça um sentido literal e outro figurado em cada fragmento. Esse “recurso” se constitui, então, de um significante para dois significados contraditórios ou incompatíveis.

³³ Grifo do autor

³⁴ Conhecida música russa escrita e composta em 1860 pelo compositor Ivan Petrovich Larionov.

João Melo, quando pratica a ironia, qualifica o seu leitor, pois o julga capaz de perceber os índices que sinalizam esse procedimento, participando, assim, da construção da significação irônica.

De algum modo, ainda, o escritor pretende depositar no seu leitor sensações diferentes que podem ser experimentadas a depender do tipo de ironia produzido. Assim, de acordo com cada tipo, é possível gozar de sensações trágicas, cômicas, satíricas, paradoxais. No entanto, para Muecke, existem ao menos duas sensações comuns a todas as ocorrências de ironia: a “curiosa sensação especial de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória” (MUECKE, 1995, p.65) e a sensação de libertação, que é característica da ironia, mas não peculiar a ela.

Freud, em seus estudos até 1920, mostra o aparelho psíquico como constituído por Consciente (Cs), Pré- Consciente (Pré – Cs) e Inconsciente (Ics), anunciando o Ics como a parte mais importante do aparelho psíquico. Após 1920, há uma alteração em sua teoria e as estruturas psíquicas passam a ser o “Eu”, o “SuperEu” e o “Id”. Em “Os chistes e sua relação com o Inconsciente” (1905), Freud faz uma referência à ironia, dizendo

Refiro-me à ironia, muito próxima do chiste e contada entre as subespécies do cômico. Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhe entender — pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicações estilísticas — que se quer dizer o contrário do que se diz. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição, a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária.
(FREUD, 1905/1996, vol.VIII, p. 164)

Freud define a ironia como uma figura de linguagem da retórica (ironia verbal, usada intencionalmente em debates com o propósito de vencer o opositor), sublinhando, assim, seu aspecto consciente. Diz-se, objetivamente, assim, que a ironia está vinculada ao questionamento, à interrogação, à tentativa de jogar com as palavras, trazendo para o foco o ponderação principal: a dúvida.

Esta estrutura comunicativa, que se relaciona com sagacidade, é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos; é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida. Ela pode ser entendida, ainda, como uma das vicissitudes bem-sucedidas do ódio. Ela seria, então, um recurso do “eu” para lidar com o ódio que surge frente à realidade externa

frustrante. A condição do humor é poder transformar as pulsões agressivas em um ódio passível de elaboração pelo eu: um ódio transformado, um ódio bem-humorado.

Essa elaboração psíquica ocorre a partir de temas específicos nos contos de João Melo, dentre eles, os tipos políticos de Angola (sejam eles comunistas ou capitalistas); os personagens que tentam encontrar “A” identidade angolana; os homens que acreditam na inferioridade sexual e intelectual da mulher angolana; a ostentação da pequena burguesia angolana, diante da pobreza e da miséria da maioria; a hipocrisia dos intelectuais que “fingem” acreditar no futuro de Angola; de modo geral, em toda e qualquer figura que procure resumir o ser humano a apenas uma característica.

É conveniente pensar em quais situações esta ironia aparece nos contos de João Melo. Assim, será feito um passeio em diversos pontos da sua obra. Inicialmente, será destaque a figura do narrador, que, de modo parcial e participativo, imprime seu juízo de valor à maioria das narrativas. Em seguida, será apontado o aspecto irônico presente na fala dos personagens e, por fim, será mostrado o quanto os eventos narrativos, bem como os títulos das “estórias” são tentativas de rever, pela via do humor, questões angolanas de teor político-social. Tal busca faz ressoar as palavras de Walter Benjamin, num de seus célebres livros, sobre a obra de arte, como ferramenta política de luta *junto aos* leitores:

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.
(BENJAMIN, 1987, p. 132)

A figura do narrador nos contos de João Melo é singular. De modo geral, é um narrador — observador, que julga ter conhecimento dos eventos narrativos, mas que, ao exercer seu ofício, procura opinar, relatar pensamentos e descrever impressões. São feitos julgamentos sobre o curso da narração, sobre os personagens, sobre o cenário angolano contemporâneo, entre outros. Quando acha conveniente, interpela o leitor a respeito de suas impressões sobre o que está sendo narrado e assume claramente sua posição de elemento da narrativa inventado pelo autor.

Esse narrador seletivo está em busca de leitores críticos que notem o teor irônico de sua escrita. Mesclado a este papel participativo na história, o narrador conta o que se passa no espaço angolano, bem como os caminhos seguidos pelos personagens. Na verdade, parece mesmo que as considerações do narrador sobrepõem-se aos eventos narrativos, sem as quais a história não teria sucesso.

Em vários contos, este narrador confunde-se com a figura do autor, defendendo-o e julgando suas atitudes poéticas como corretas. É, assim, participativo e parcial, pois traça com os leitores não só impressões sobre a ficcionalidade da obra literária, mas sobre as figuras do autor, do leitor, do narrador, dos personagens. Exemplificando, é possível perceber nos trechos este aspecto:

Os leitores terão, provavelmente, a incômoda sensação de já ter lido a presente estória alhures. Mas, antes, que se ponham a anatemizar o autor ou, então, a lançar ovos e tomates podres contra ele, afianço-vos que tudo farei para tornar inopinado o relato que ora começa, se é que uma trama que se repete desde os primórdios da humanidade ainda poderá surpreender alguém...[...] Esta história trata de um amor socialmente condenado. É claro que a sociedade a que o advérbio se refere não é constituída (antecipe-se já: felizmente!) por todo nosso povo.
(MELO, 2008, “Shakespeare ataca de novo”, p.117-119)

Esta estória só poderia ter este título. Ainda tentei encontrar-lhe alguma outra designação, mais original, mas ela recusou-se terminantemente. Como se sabe, a Bíblia é uma obra-prima da ficção universal e, por conseguinte, é perfeitamente natural que autores de todas as épocas e lugares, surgidos depois da aparição desse livro no mercado, caíam na herética tentação de, irresponsavelmente, imitar os seus apócrifos autores, dando a esse ignóbil procedimento designações pomposas, mas profundamente hipócritas, tais como intertextualidade e outras do mesmo tipo.
(MELO, 2008, “Abel e Caim”, p.157)

Somos mal vistos por toda a gente. Uns pensam que temos alguma coisa a ver com o autor, quando este, regra geral, não passa de um pobre coitado, como é o meu caso. Eu bem tento explicar que, quando escrevo, sou possuído por algum espírito que apenas deseja a minha desgraça, mas ninguém acredita na minha inocência. Outros juram a pés juntos que eu, cobardemente, tento esconder-me atrás das personagens.
(MELO, “O homem que não tira o palito da boca”, 2008, p. 22)

Esta estória não aconteceu em Angola, mas no nordeste brasileiro. Antes de me perguntarem porquê que um simples escritor angolano escreve uma estória ocorrida num país tão extravagante como o Brasil, lembrem-se dos escritores americanos que escrevem sobre a Tailândia, os franceses que escrevem sobre o México ou os portugueses que escrevem sobre a China, depois de uma estada de dois meses em Macau, a expensas da Fundação Oriente.
(MELO, 2008, “Madinusa”, p.53)

Por motivos óbvios e, espero, compreensíveis, terei de contar a presente estória na terceira pessoa. Além disso, não darei qualquer nome à personagem principal da mesma, poupando os críticos, pelo menos, de tentar identificar alguma relação pessoana entre a escolha que teria necessariamente de fazer a e biografia do autor. “Ele” – eis como a mencionarei, digamos assim, economicamente, nas linhas a seguir.
(MELO, 2006, “O canalha”, p.145)

Sobre os personagens dos contos de João Melo, saltam aos olhos de quem os lê os tipos personificados que foram escolhidos pelo autor. Como se sabe, são figuras grotescas economicamente, intelectualmente, afetivamente, politicamente. São oriundos dos musseques angolanos, bairros periféricos, que carecem de todos os alicerces vitais que um ser humano merece ter. No entanto, algo parece fundamental: embora tudo seja precário na escrita desses personagens, João Melo lança novos horizontes sobre a “estória” de cada um deles.

Essa estratégia, no entanto, só é possível pela ironia utilizada pelo narrador/autor para representar as ações de cada um desses personagens. Ou seja, o escritor é crítico com esses seres, mas utiliza a ironia para lançar aos leitores aquilo que eles deveriam julgar sobre cada *persona* narrativa. No fundo, mostra-se amável com esses personagens, justamente, porque aponta saídas para cada um deles. Mesmo diante de tantas carências e frustrações, muitas vezes provocadas pela ganância, pela corrupção, pela ignorância humanas, eles vivem o insucesso na narrativa para não se perderem na vida.

A ironia ocorre, ainda, com a minoria de narradores-personagens, que tentam confirmar preconceitos contra a figura da mulher angolana; que tentam endossar a corrupção como via para a ascensão social ou que tentam justificar, ainda, preconceitos étnicos. É o que acontece, por exemplo, nos contos “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida”; “O fim do Mundo” e “A noiva de Deus”, contidos no livro *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* e “O localizador” e “O meu primeiro milhão de dólares”, de *O homem que não tira o palito da boca*. Ironicamente, parece ser, assim, o modo como João Melo resolve pregar peças em seus personagens ignorantes.

Em outros textos, o leitor repensa suas atitudes diante de personagens que buscam por identidades; que estão entregues ao mundo sem perspectiva; que saíram junto à pátria angolana. Em contos como “Retrato da personagem em busca do escritor”, “O canivete agora é branco” e “Angola é toda terra onde eu planto a minha lavra”, do livro *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*; “Tio, mi dá só cem” e “O feto”, de *Filhos da Pátria*; “O amor em tempo de cólera”, de *O homem que não tira o palito da boca*, a ironia comparece também travando o riso de leitores, deixando-os muitas vezes, mudos, pesarosos. Indaga-se, assim, a participação do leitor frente ao triste cenário apresentado. É, assim, a ironia com quem apenas lê, convidando-o a tomar uma posição política diante do que foi narrado.

Seja através de contos em que a escrita é mais cortante, ou em contos onde o risível comparece de modo mais abafado, a ironia comparece seja em nível intratextual, ou em nível extratextual, ou seja, apontando para os preconceitos e participações do leitor diante desses personagens. Assim, as palavras da estudiosa Lola Geraldine Xavier, a respeito da ironia reflexiva em João Melo, autenticam esta leitura:

Ao falar da prosa de João Melo não podemos deixar de falar de ironia. É a ironia que contribui para o feito risível. Por sua vez, é este efeito que leva o leitor a

*esboçar um sorriso e a refletir sobre a condição não apenas angolana, mas humana, descrita por um narrador pós-moderno.*³⁵ (XAVIER, 2011³⁶)

Não se sabe, ao certo, o motivo de os escritores em geral optarem pela ironia como estratégia de “questionamento”, de “crítica”. Ou seja, outras estratégias discursivas seriam possíveis, inclusive aquelas em que as afirmações fossem literais e não necessariamente feitas a partir de seus opostos, exatamente como fazem as sequências irônicas.

No entanto, entendemos que esta escolha representa a tentativa de o escritor assumir determinada posição (política, moral, intelectual, etc.) face a um determinado enunciado e, ao mesmo tempo, distanciar-se. Parece-nos que a ironia, com seu conteúdo paradoxal e consonante, nasce precisamente deste duplo movimento: de adesão e distanciamento do emissor em relação ao seu enunciado.

Essa característica nos contos de João Melo dá ao leitor a dose certa de crítica e questionamento da contemporaneidade, caso contrário, estaria mais ligado à escrita panfletária. Este engajamento na escrita é diferente do que se fez anteriormente e, por outros motivos políticos, em Angola. A sua escrita contempla o cenário presente e esse discurso pretende REescrever a história angolana por meio da técnica do humor e da ironia. É o próprio escritor quem define a justa medida de seu tom poético (e político).

Mesmo quando o escritor opta por produzir uma obra mais intimista, mais hermética, isso não deixa de constituir uma resposta a essa pressão e aos apelos do meio, do contexto, etc. nós podemos reagir ao contexto que vivemos de maneira diferente, de maneira activa ou não. Isto é inevitável.
(Em entrevista³⁷ cedida a Aguinaldo Cristóvão, União dos escritores Angolanos, 2009, p.4)

Definitivamente, o tom da escrita de João Melo, na maioria de seus contos, não é intimista, como foi em seu passado com obras em forma de poema. Para o momento literário em que se insere o escritor, existe o tom da denúncia, da reivindicação, da crítica e do questionamento do que é e do que virá a ser Angola. Os leitores decodificam a mensagem de João Melo a partir também do ponto de vista de cada um e o jogo se estabelece entre escritor e leitores, enaltecendo cada vez mais a estratégia da ironia no processo criativo do escritor em questão.

³⁵ Grifo nosso. A ironia é entendida como um “sorriso” e não como aquela que tem em sua constituição o “riso” e isso é de extrema valia para os pensamentos levantados nesta dissertação.

³⁶ XAVIER, Lola Geraldine. “João Melo: contos risíveis ou talvez não”. *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 5, p. 35-51, jul/dez 2011.

³⁷ Entrevista cedida a Aguinaldo Cristóvão, em União dos Escritores Angolanos. Disponível em www.uea-angola.org/mostra_entrevistas.cfm?ID=505. Acesso em dezembro de 2009.

3.3 O Tragicômico

—“Mas você não é preto!...” Eu ri-me, claro, o que é sempre um bom recurso para desdramatizar as situações.

(Ngola Kiluanje, narrador do conto de mesmo nome, em *Filhos da Pátria*)

A palavra “tragicômico”, segundo o Dicionário Aurélio, é formada pelo processo de formação denominado “haplologia”, já que se origina da supressão de sílabas foneticamente idênticas, permitindo, assim, que não forme um encontro malsoante por conta desta repetição. Sendo assim, esta palavra é formada pela junção de outras duas: trágico + cômico. No que tange a esta definição, o mesmo dicionário apresenta ainda a informação de que se trata de um adjetivo, que é 1. Relativo a, ou próprio de tragicomédia; e também 2. Funesto, porém acompanhado de incidentes cômicos.

Já diante desta investigação, é interessante pensar na segunda entrada do dicionário, cuja definição está relacionada ao conceito híbrido desta característica. No entanto, merece destaque o fato de esta palavra possuir, na verdade, duas definições, estando uma segunda acoplada a uma primeira. Isto é: parece que algo é de condição trágica e possui, nesta mesma condição, índices cômicos. Significa, assim, que a estrutura trágica possui nuances cômicas. Cabe pensar, então, que a comicidade existe no trágico e que este é a linha primária, cuja marca sustenta o cômico. A característica cômica serve como anteparo para as condições trágicas, o que permite afirmar que a comicidade revela, por trás de si mesma, a tragicidade latente.

O humor presente na escrita de João Melo revela o que está escondido: o trágico. Não seria possível deixar de pensar, assim, no aspecto tragicômico de seus contos. Já se revelou aqui nesta dissertação os caminhos do humor traçados por ele mesmo e o quanto estes caminhos parecem buscar ultrapassar os limites do trágico angolano.

No que se refere à conceituação do termo tragicomédia, trata-se de um gênero proveniente do teatro, que, por sua vez, descendeu dos gêneros teatrais *comédia* e *tragédia*, separadamente. Aristóteles, no capítulo IV de sua *Poética*, 1449 a, 19-21, registra a origem da tragédia nos solistas do ditirambo, espécie de louvor a Baco, ou Dionísio como era chamado, entre os gregos, o deus do vinho e do prazer. A tragédia grega teve suas origens nos solistas do ditirambo, mediante um processo de transformação de peças satíricas. Estas passaram de menores, de fábulas curtas, para assuntos mais elevados, abandonando, com isso, o tom chistoso da linguagem.

Parece, ainda, que o *Drama Satírico* é quem dá origem ao gênero da tragicomédia. Era uma peça meio-séria, meio-burlesca. O coro era composto de Sátiros e aparecia como personagem essencial no desenrolar da ação. Este *Drama Satírico* é, pois, anterior à tragédia.

Apesar do nome, o Satírico aqui não tem relação etimológica com o vocábulo sátira e não pretendeu, portanto, ser usado para criticar os defeitos de uma pessoa ou época. Este nome surgiu baseado no fato de as personagens que lhe compunham o coro se disfarçarem obrigatoriamente de Sátiros, os eternos companheiros de Baco, que, por meio de danças mímicas e rituais em honra de Dionísio, deram origem a representações rústicas executadas por um coro, cujo Corifeu reproduzia alguma aventura do deus. Segundo os estudos do especialista greco-latino Junito Brandão,

Por sua natureza, o Drama Satírico é uma espécie de tragédia mais curta, porém mais próxima do ditirambo; por sua fantasia, com a mistura do grotesco e do sério, tornou-se ele uma tragédia bem-humorada, como lhe chamou Demétrio. Ocupa, pode-se dizer assim, uma posição intermediária entre tragédia e comédia. Da primeira participa pela identidade temática haurida nas mesmas lendas; pela conduta e nobreza de algumas personagens, que pertencem também ao mundo dos deuses e dos heróis; pelo majestoso e patético de certas cenas e, em geral, pela economia e graça de toda peça. Possui da comédia a graça picante e maliciosa e certa licenciosidade provocada pela presença dos Sátiros e, sobretudo, o desfecho que (...) é invariavelmente alegre e feliz.
(BRANDÃO, 1986, p.32-33)

Aristóteles, em sua *Arte Poética*, definiu a comédia e a tragédia. Essa foi entendida como aquela que representava ações elevadas e aquela como algo próprio do gênero inferior, por retratar caracteres pouco nobres, não merecedores da apreciação da sociedade. Entretanto, a volubilidade do caráter humano, ora propenso a ações dignas do mais alto altruísmo, ora protagonista das maiores baixezas, não será também uma possibilidade de interpretação do indivíduo diante da sua própria vida?

Sendo assim, os contos aqui analisados percorrem contornos da dualidade dionisíaca, cujo símbolo é a convergência entre a vida e a morte. A experiência poética que não se poupa da dor, mas também não abstém do riso, é por si só uma experiência dionisíaca, condizente com as origens do culto ditirâmico a esse deus.

Porém, a tradição latina apresentou também em seus dramas aspectos da mescla de gêneros:

O termo tragicomédia foi utilizado pela primeira vez no prólogo do drama *Anfitrião* de Plauto, correspondente à necessidade de invenção de uma palavra latina, que traduzisse com precisão a síncrese da comédia e da tragédia, contida no mito e no culto de Dionísio, o Deus que ultrapassa limites e distinções de gênero e classe social (...) A conexão da tragicomédia de Plauto e dos dramas e teorias dramáticas do século XV até o século XVII, (...) permite compreender a vitalidade do gênero tragicômico.
(SOUZA, 2007, p.9)

Os contos de João Melo acordam com os contornos da dualidade dionisíaca, cujo símbolo é a convergência entre a vida e a morte. A experiência poética que não se poupa da dor, mas também não se abstém do riso, é por si só uma experiência dionisíaca: a vida brota do fundo misterioso da morte onde a vida se refaz. Nas palavras do professor Ronaldo de Melo e Souza, estudioso de Machado de Assis e também crítico de sua obra, a vertente tragicômica ganha destaque:

A separação aristotélica dos gêneros da poesia trágica e cômica que se impôs à tradição literária ainda dominante, corresponde ao desígnio histórico da época clássica da Grécia, que se caracteriza pelo primado da análise e da classificação filosófica em oposição ao conhecimento preconizado pelos poetas e pensadores antigos, que poematizam a unidade dual dos contrários que se complementam na intimidade ambivalente da natureza que bem quer ocultar-se e no duplo domínio do vivo. A representação do drama mesclado de alegria e dor da tragicomédia constitui a única forma artística que se compatibiliza com a reversa harmônica dionisíaca. (SOUZA, 2000, p.3)

A escrita de João Melo busca reintegrar a dualidade do eterno conflito dos opostos complementares, aproximando os abismos da dor e a desconstrução irônica, por meio do (sor)riso. Parece, ainda, que sua obra busca o que está além desta “vida de morte”.

No texto “Humor e Psicanálise”, Lemos Morais cita as palavras do psicanalista Joel Birman, a respeito do apreço do povo judeu pelo chiste como um meio de “transformar a agressão mortífera e ainda gozar com o que se realiza, pelo riso que provoca, implica não se identificar com o agressor e esvaziar em ato, em cena social, o aniquilamento presente no gesto antissemita” (BIRMAN apud MORAIS, 2008, p.118). É esta transformação em riso que se transforma em resistência ao aniquilamento e que nos permite também pensar na dimensão trágica como uma abertura de possibilidades.

Ao que se pode inferir do que foi dito, o trágico que engendra o cômico é a possibilidade que se encontra frente ao desespero, cuja última saída seria a melancolia (MORAIS, 2008, p.122). Tendo em vista o sofrimento histórico pelo qual o povo judeu foi marcado – e isso foi mostrado por Freud, em seu texto “Moisés e o Monoteísmo” (1939) – O trágico, é, no humor, a via que permite a elaboração de uma agressão com o objetivo não sucumbir à melancolia, saída mais aniquilante. Sabemos, assim, que só através do cômico que esta virada é possível. Dito de outro modo: é na medida em que trágico e cômico se entrelaçam que é possível outra saída, outra possibilidade que não passe pela via do aniquilamento.

Parece haver, assim, relação estreita entre o que Freud pensara para o povo judeu e o que hoje se reflete entre João Melo e seu povo angolano, no que tange a história de lutas e dores. A sua escrita renova os sentidos a partir de novas amarrações significantes. Se não

houvesse, desta forma, o humor resgatado com sua escrita, a vida trágica a que está submetido o angolano não teria salvação. Nesse sentido, a sua escrita é tragicômica por excelência.

De acordo com este pensamento também estão os estudiosos Abrão Slavutzky e Daniel Kupermann. Em seu livro *Seria trágico... se não fosse cômico* (2005), os autores procuram estudar o humor à luz da psicanálise e encontrar as relações frutíferas que podem nascer desta relação. Na orelha deste mesmo livro, o polêmico Luis Fernando Verissimo também dá seu depoimento sobre o humor e elegantemente diz que

O humor vê o outro lado da trágica condição humana – está certo, a gente morre sem entender o sentido da vida, mas não faz mal porque ninguém vai nos testar depois –, e a psicanálise não se contenta com o aparente e vai atrás do suprimido, do sublimado, do somatizado, enfim, do lado verdadeiro. (...) Quando psicanalistas escrevem sobre o humor, estão indo atrás do outro lado do outro lado. O lado sério do lado cômico do lado sério. O que pode ser cômico.

Na apresentação deste mesmo livro, os autores escrevem algo de extrema valia para o leitor e que serve como alicerce para os pensamentos sobre a escrita de João Melo: “O humor mima os paradoxos, brinca com as certezas, faz piruetas com as grandes ideias e, de brinde, participa como tempero especial do erotismo.” (SLAVUTZKY e KUPERMANN, 2005, p. 9)

4 O QUE NÃO CESSA DE SE ESCREVER OU A RESSIGNIFICAÇÃO ANGOLANA

A metáfora é a guardiã da realidade.
(Adélia Prado)

Neste capítulo, serão discutidas as relações entre estética, literatura e psicanálise, especificamente tratando da escrita como erotismo e, portanto, como sublimação. Ao longo do texto, estes pontos serão entrelaçados com outros, próprios da escrita de João Melo. A intenção é alinhar o pensamento psicanalítico com o do escritor aqui contemplado a fim de enriquecer cada vez mais este estudo.

Na primeira parte, intitulada “Arte e Psicanálise”, busca-se apontar relações convergentes entre estes dois campos teóricos. Com eles, o homem procura interpretar sua forma de “estar no mundo”: suas inquietações, desejos e angústia. A arte sempre esteve à frente da psicanálise, ou seja, os grandes psicanalistas Freud e Lacan, sempre se inspiraram na arte para teorizarem suas impressões a respeito delas.

A importância que se dá à arte já havia sido contemplada pelo pai da psicanálise na aurora do século XX. Não podemos esquecer das leituras edípicas que Freud fazia, espelhados no grande texto de Sófocles (*Édipo Rei*), tampouco da sequência desses mitos, como o próprio texto intitulado *Antígona*, sobre o qual Lacan irá teorizar o conceito de trágico e de ética da psicanálise. Esses são apenas dois exemplos, dentre tantos outros, que permitem levar ao leitor a relação entre os dois saberes.

Como se viu anteriormente, a arte de João Melo aponta para o universo do humor, enquanto o último véu antes do horror que se apresenta em Angola. É um grande pano que vela as marcas do trágico sob o jugo do cômico, o que revela, na verdade, o aspecto assustador e doloroso daquele cenário africano.

Seguindo a leitura, será introduzida a segunda seção, “Escrita e psicanálise”, que irá tratar especificamente da arte escrita, ou seja, da literatura relacionada à psicanálise. Interseções entre esses saberes serão, então, apontadas e, por fim, será pontuado de que forma essa união aparece na obra de João Melo.

É interessante pensar, ainda, o quanto *escrever* é importante para a psicanálise e para a literatura. Nestes dois campos do conhecimento, esse “ato da escrita” apresenta o que nele se inscreve. Por essa “escrita de si”, os agentes do discurso podem reescrever sua história, sendo curados pela inscrição simbólica.

A escrita de João Melo será tratada, por fim, como atualização de traumas históricos que necessitam de renovação e nova significação. Assim, mais uma vez, estarão literatura e

psicanálise interligadas a partir do registro simbólico, além do registro do imaginário e do real.

Na terceira parte deste capítulo, o erotismo e a escrita estarão em evidência, tratando de apontar que *escrever* é erotizar, circundar o vazio e, portanto, o Real. É, assim, fazer brilhar a pulsão de vida. Será possível entender, ainda, que, pela escrita, são anunciadas novas significações e o quanto esses novos sentidos são fundamentais para lidar com o horror do espaço angolano, a partir da ótica de João Melo.

As relações existentes entre humor e erotismo merecem destaque neste capítulo e, juntas, anunciarão, a última parte: “Escrita e sublimação”. Nesta, será possível perceber de que modo o humor se oferece como caminho a partir do qual se podem compreender as operações em jogo no processo da sublimação. Serão enfocados, ainda, os pontos indispensáveis sobre o conceito de sublimação, ponto crucial nas teorias freudiana e lacaniana e que são fundamentais para a compreensão da escrita de João Melo.

Este entrelaçamento lembra ao leitor o pensamento de Freud sobre os poetas e que se associa contundentemente à João Melo: “E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar.” (FREUD, 1906/1996, vol.IX, p.20)

4.1 Arte e Psicanálise

A natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem.

(Sigmund Freud)

Encontros e desencontros existem entre essas duas formas de manifestação e compreensão do ser humano. O ponto de convergência fundamental está centrado no homem, no modo como ele irá colocar em prática as suas ideias e, ainda, no modo como irá desenhar o contorno do que está no mundo e sobre o qual ele precisa dar sentido.

Não é de hoje, no entanto, que a psicanálise e a arte são objetos da investigação de estudiosos. Desde que Freud anunciou a relação entre esses dois campos, ao iniciar sua teoria a partir da sua indagação sobre obras de arte, associá-las é incontestável.

No entanto, algo precisa ser pontuado: não se trata de analisar a obra de arte e/ou o artista criador como na relação entre um analista e analisando, ou de criar explicações ou

interpretações para a arte, mas sim de buscar ressonâncias entre elas, explorando as singularidades de cada discurso a fim de questionar a contemporaneidade a partir deste sujeito criador e de seus significantes que o identificam.

A psicanalista Tania Rivera, conhecida por estudar esses dois saberes, associadamente, no texto “Gesto analítico, ato criador: Duchamp com Lacan”, afirma que “a psicanálise não se debruça sobre a arte como um terreno onde aplicar suas teorias, mas em busca de uma verdade sobre o homem, da qual as obras literárias e artísticas se aproximariam mais do que a ciência”. (RIVERA, 2005, p. 65)

A arte, assim como a experiência analítica, tira do “esquecimento do esquecimento” as verdades do sujeito e, através da criação, busca renovar sentidos, atualizar enigmas para, quem sabe, conseguir conectá-los com novas significações.

O ser humano, com suas neuroses particulares, busca entender eternamente os sentidos que não fazem parte de seu leque de significações. Por esse motivo, seus sintomas neuróticos aparecem e o amedrontam. Sabendo disso, Freud postula relações entre as psicose e a criação artística, entre esses mesmos sintomas neuróticos e as obras de arte. O neurótico pode, assim, rebelar-se contra suas angústias mais recônditas e se esconder sob seus fantasmas, ou, se for dotado de talentos artísticos, desviar essas frustrações para a criação artística.

De modo bastante pontual, o neurótico pode desviar suas pulsões para o campo da criação, da invenção e, até mesmo, inventar nessa arte novos sentidos para as frustrações que o aterrorizam. O artista estaria, ainda, compartilhando com outra pessoa suas dores e, assim, daria forma às suas fantasias narcísicas e eróticas.

Esse processo de retornar à castração é o mesmo objetivo do *setting* analítico. Tanto na criação, quanto no processo analítico, via divã, artistas e analisandos buscam criar novas metáforas, abrindo caminhos para novos rumos no campo na significação.

Nesse sentido, a aproximação entre esses dois campos do saber torna-se menos uma questão de interpretação – em que a psicanálise teria algo a dizer sobre aquela – e mais uma questão de reinterpretar sentidos. O que se busca fazer aqui é apontar ressonâncias entre literatura e psicanálise. Ou seja, de que forma a literatura de João Melo atualiza os pressupostos psicanalíticos.

Essa aproximação entre discurso artístico e psicanálise se concretiza, inclusive, no conceito de Lacan sobre a arte. O psicanalista francês procura mostrar a seus leitores que ela se faz autêntica, justamente porque circunda o vazio insignificável e enigmático. Assim como Freud pensara sobre o sorriso enigmático da Monalisa, de Leonardo da Vinci. Existe algo

nesse sorriso que requer atenção e não é o que está evidente, mas o que comparece como enigma e como indagação ao sujeito que o aprecia.

Esta indagação ao seu espectador é tênue e intensa ao mesmo tempo. Ele sabe que existe algo que insiste em não significar ali naquele quadro, mas não sabe exatamente o que é. Ele sabe, ainda, que qualquer significante que ali compareça será pouco para definir o que exatamente significa aquela obra. Ou seja, Leonardo da Vinci é incrível, justamente porque cria para libertar-se. Como essa libertação nunca será possível por completo, ele cria para “falar” seus sintomas. O que nos conforta é saber que algo de indecifrável teimará em ser inscrito, o que circundará o Real.

Lacan apresenta a seus leitores a imagem da confecção de um vaso, como tentativa de mostrar o que seria, então, esta obra de arte, diante do Real, que é insignificável por excelência. Se observarmos a criação deste utensílio, notaremos que existe o vazio e que ele circunda este vazio. Assim é a obra de arte. Ela também circunda um vazio que será preenchido com os sentidos daqueles que apreciarão a obra de arte. Assim, mais do que tamponar esse vazio, tal como se tenta fazer quando algo se coloca diante dos olhos de um observador, a obra de arte busca apontar para este vazio, anunciar que lá insiste algo que teima por não ser decifrado.

Interessante é pensar, ainda, que o objeto artístico, mistura horror e contemplação. Ou seja, o espectador que o aprecia identifica nele algo de familiar e ao mesmo tempo amedrontador. É assim mesmo que acontece com o sorriso enigmático de Monalisa, que conforta e assusta. Não é coincidência, portanto, que tais adjetivos sejam tão próximos do conceito freudiano do *(Un)heimlich*.

No texto *O estranho*, publicado em 1919, Freud associa esta sensação ao medo, mas não ao desconhecido. Ao contrário, associa-o ao que é “FAMILIAR”. Assim, nada mais familiar e próprio do sujeito do que esse “estranho”. Ele acontece no nível da consciência, no nível do recalque, sendo conceituado como o retorno do que foi recalcado.

Nesse sentido, a obra de arte é familiar aos olhos de quem a aprecia e, por isso mesmo, causa horror e satisfação. Quando Freud discutiu o conceito “de estranho”, ele mostrou que tal fenômeno tinha origem em dois pólos: o primeiro era o da realidade psíquica em que está presente o complexo infantil de castração, o medo de “ser castrado”; e o segundo pólo refere-se à questão da onipotência dos pensamentos (“Pode-se matar uma pessoa com o mero desejo de sua morte?”)

Neste mesmo texto-base, Freud se vale das palavras do poeta Schelling para identificar o conceito de “estranho”: *“Unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido...”*

secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1919/1996, vol. XVII, p.242). Assim, Freud relê essas palavras como sendo “o retorno do recalcado” que só vem à tona, porque existe o Inconsciente.

Ao longo do texto, Freud faz um estudo didático e minucioso da palavra (*Un*)heimlich e, exaustivamente, estuda etimologicamente a(s) palavra(s) até provar que, na verdade, a ambivalência da palavra existe, como se vê no fragmento a seguir:

Dessa forma, *heimlich*³⁸ é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro uma subespécie de *heimlich*. Tenhamos em mente essa descoberta, embora não possamos ainda compreendê-la corretamente, lado a lado com a definição de Schelling do *Unheimlich*. (FREUD, 1919/1996, vol.XVII, p. 244)

A obra de arte precisa apresentar, então, esse *heimlich* que é, ao mesmo tempo, *Unheimlich*, ou seja, familiar e desconhecido, respectivamente. Com esse novo conceito às categorias estéticas tradicionais do conceito de “belo” são colocadas em xeque. Segundo tal enfoque, seria conveniente, assim, que esse conceito de estranho fosse colocado no lugar do outro (o belo). De modo que o homem apreciase a obra, mas também pudesse ver nela algo de amedrontador, como uma espécie de olho questionador, ou seja, a representação do Outro.

Assim, é possível pensar que o caráter enigmático da obra da arte aponta para o mais recôndito sentimento daquele que o aprecia. A psicanalista Tania Rivera fala em seu livro *Arte e Psicanálise* (2005), a respeito deste estranhamento em uma situação que Freud passou com seu irmão, quando, junto a ele, saiu em visita à Grécia³⁹.

Diz ela que Freud partira com seu irmão a fim de passarem alguns dias na Ilha de Corfu, na Grécia. No caminho, no entanto, eles param e resolvem visitar um amigo, que os aconselha ir à Atenas, em vez de seguir o que estava planejado. Eles acabam seguindo o que lhes dissera seu amigo e acabam indo para Atenas. Lá na Acrópole, Freud é tomado por um pensamento surpreendente: “Então tudo isso existe efetivamente, como aprendemos na escola?”. Neste momento, Tania Rivera nos diz que o psicanalista é tomado pelo sentimento de “estranhamento”, uma espécie, segundo ela, de “divisão de si mesmo em duas pessoas, uma que se espanta e outra que se surpreende com tal espanto, pois esperava uma declaração de contentamento e elevação” (RIVERA, 2005, p. 43).

³⁸ Grifos do autor.

³⁹ Tal fato pode ser lido na íntegra em carta aberta de Freud a Romain Rolland, datada de 1936.

Parece que Freud se vê abalado, já que, diante de algo tão sublime, indaga o que seus olhos veem, como se duvidasse de obra tão magnífica. Ele mesmo se surpreende com sua reação, já que não esperava que assim ocorresse. Ela completa ainda, dizendo que “na experiência de Freud, esse abalo da imagem mostra-se acompanhado por uma hesitação, uma vacilação do próprio sujeito que a contempla e, ao mesmo tempo, vê-se outro, tornado estranho.” (RIVERA, 2005, p. 43).

Neste sentido, a psicanálise entende que a obra de arte precisa ser uma eterna interrogação para o sujeito. Tanto para aquele que aprecia a obra de arte, quanto para aquele que a produz. Ambos precisam se encontrar e necessariamente se perder nela, precisam contemplá-la, mas também serem contemplados por ela.

Essa contemplação não pode ser tranquila, é necessário, assim, que seu apreciador se veja desajustado diante da obra. É preciso que o horror seja associado à beleza que, com seu véu, esconde suas garras. É proceder de forma semelhante ao que fez René Magritte, na tela *O Estupro*, de 1934. Nas palavras de Tania Rivera,

Os olhos da mulher são seios, seu nariz é um umbigo, a boca é sua púbis. Diante de tal imagem, quem é o estuprado, quem é o estuprador?
[...] Mais do que se prestar a uma interpretação, eventualmente em termos psicanalíticos, *estupro* é o avesso da interpretação, apresentando um ponto cego que violentamente atinge o contemplador, à maneira da caveira de Holbein. Se ela denuncia, assim, como seu autor, os limites da interpretação psicanalítica, ela se aproxima da psicanálise de forma sub-reptícia porém mais fundamental, justamente ao rachar a posição centralizada e magnânime do observador capaz de interpretar a obra e operar uma revelação do olhar mutilador que aí se encontra, de fato, em jogo. (RIVERA, 2005, p. 46 – 47)

No *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan apresenta uma seção intitulada “Anamorfose”. Lacan fala da questão do “olhar”, diante de um objeto artístico. Embora nesse texto ele trabalhe apenas exemplos das artes visuais, não se pode deixar em segundo plano a criação artística da literatura. Ambas, assim como a música, estão ancoradas em inscrições, letras, discursos que fazem referência ao Outro.

Neste texto, Lacan coloca a importância desse olhar, que está longe de ser sinônimo de “campo da visão”. Ele mostra, ainda, no início do texto que o sujeito só pode perceber o mundo a partir de suas próprias representações, de suas próprias idealizações. Essa fantasia tramada pelo sujeito depende, assim, de um objeto fundamental, denominado *objeto a*. Objeto que, segundo Lacan, é um “objeto privilegiado, surgido de alguma separação primitiva, de alguma automutilação induzida pela aproximação mesma do Real” (LACAN, 1964/2008, p. 86).

O que se pretende mostrar aqui é que este *objeto a* comparece na função escópica, de modo a olhar aquele que olha. Nas palavras de Lacan, “esse olhar que encontro – isto pode ser

destacado no mesmo texto de Sartre⁴⁰ – de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro.” (LACAN, 1964/2008, p.87). Assim, a tentativa de apreensão desse olhar é certeza de que ele irá desvanecer.

É preciso fazer uma pausa para pensar em João Melo. O escritor angolano a partir de seus contos brinca com o leitor, já que não permite que ele apreenda por completo o sentido de seus textos. O trabalho com a linguagem aponta para algo que teima em não ser decifrado. Ou seja, o leitor que muito se aproxima de suas histórias e busca por interpretá-las, confronta-se com o insucesso. Tal aproximação só é possível se o leitor buscar múltiplas significações para seus textos. Interpretar é fechar o sentido e o que se vê em João Melo é a tentativa de solapar, brincar e renovar sentidos estanques, únicos. Com o humor meliano, o leitor pode constatar exatamente o mecanismo no chiste, sobre o qual Freud teorizou: liberar conteúdos recalçados. Com a sua escrita, procura, ainda, renovar imagens cristalizadas para os angolanos.

É fundamental que se faça uma associação, nesse momento, com a obra que Marcel Duchamp fez em 1917 e que enviou para o Salão da Associação de Artistas Independentes: um urinol de louça, com o título sugestivo de “Fonte”. Com o envio deste objeto, Duchamp pretendia indagar o conceito de arte e apontar a importância de colocar o espectador como aquele que irá contemplar a obra, mas também como aquele que será contemplado por ela.

Diante desse tipo de arte, o interlocutor se coloca como espectador, mas é preciso que dela se distancie e que seja chamado por ela novamente, a fim de rever o que antes parecia já ter visto. É preciso que o leitor se dirija à obra, veja suas impressões e, em seguida, deixe ser tocado por ela, mais atentamente.

O humor em uma obra — como é o caso de Duchamp, de João Melo e de tantos outros — “que pode parecer uma brincadeira uma ingênua brincadeira ou o simples fruto de um espírito anarquista, revela então sua face oculta nada risível, mas de uma terrível estranheza, no limite do suportável.” (RIVERA, 2005, p. 50)

Sob a técnica do humor, o interlocutor não vê a obra de arte como algo estanque e apenas digno de contemplação. Algo do feito artístico precisa apontar para o Real e, portanto, para o enigma. É o que nos diz o psicanalista Marco Antonio Coutinho Jorge, sobre a obra de arte:

Toda obra de arte parece ter um compromisso com a função do despertar. Elas apresentam para o espectador a suspensão do sentido dado e, em muitos casos, requerem dele o esquecimento momentâneo de si, o que constitui grande parte de

⁴⁰ *O ser e o nada*, de Sartre.

seu atrativo. (...) O desejo de ser Outro é uma das versões do desejo de despertar, mas se o despertar absoluto é impossível, o desejo de ser radicalmente Outro contém em seu horizonte a destruição. (JORGE, 2010, p.217-218)

Em seguida, aponta a relação que existe entre a obra de arte, os sentidos e a fantasia:

A moldura da fantasia não pode ser ultrapassada, ela constitui o enquadramento a partir do qual o sujeito sempre perceberá o mundo à sua volta e se relacionará com seus semelhantes. Ela constitui uma verdadeira prisão da qual o sujeito não pode ambicionar se livrar completamente. Por isso, Lacan denominou-a de “janela para o real”, o que significa que, sem ela, o real surge em seu caráter inumano e mortífero. (JORGE, 2010, p.218)

Para que a arte exista, é necessário que seja possível o comparecimento do sujeito. No entanto, ele só aparecerá se a arte deixar enigmas que façam questão a quem o aprecia, para que diante dessa obra, o Outro compareça. A obra de arte precisa fazer questão, “fazer despertar”; deixar o sujeito extravasar a partir da estranheza. Certamente assim, o sublime estará identificado.

4.2 Escrita e Psicanálise

Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. (...)Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra. Vejo pouco, ouço quase nada. Mergulho enfim em mim até o nascedouro do espírito que me habita. Minha nascente é obscura. Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim.

(Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*)

A psicanálise nasceu entre a literatura e a medicina e isso mostra o quanto não se poderia ignorar todo o trabalho realizado por Freud, seu criador, no que tange à literatura. Com a sua formação de neurologista e com seu apreço pelas obras de grandes nomes da literatura universal, a psicanálise surge como aquela que irá associar esses dois saberes.

Como se sabe, boa parte das teorias psicanalíticas esteve ancorada em obras ficcionais. Freud não escondia sua admiração por Shakespeare e por Goethe. O estudos da vida e da obra de Leonardo da Vinci foram fundamentais para que suas teorias sobre a sexualidade tivessem sucesso. Foi ainda em Wilhelm Jensen que Freud encontrou um bom apoio para estudar a psicose, enquanto estrutura psíquica.

Isso para não dizer que a pedra fundamental de sua construção teórica foi a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, sobre a qual, a partir da teoria do Complexo de Édipo, até hoje se faz referência à psicanálise. Como não pensar, ainda, no texto *Totem e tabu*, cuja temática apresenta um mito sobre a criação da cultura?

Por outro lado também é possível reconhecer a importância que Freud dá à literatura ao construir junto a seus analisandos a história de cada um deles. Nesse sentido, ele transmite a psicanálise a partir de três lógicas. A primeira delas é a de que é importante ler o que os poetas têm a dizer, já que elevam sentimentos, criam metáforas, anunciando o indizível; a segunda é a de que é preciso escrever para se ler e ser lido, o que já se coloca como trabalho analítico e a terceira é a de que a fantasia do sujeito irá ditar o curso dessas ações, apontando para a linguagem que lhe for própria, com todos os sentidos e representações possíveis.

A partir da lógica do inconsciente, o homem consciente é traído e, quando menos se espera, lá aparece ele. No entanto, esse aparecimento vem sob a forma de disfarce. Freud se dedicou a mostrar de quais formas ele se coloca e assim postulou estudos sobre as formações do inconsciente (sonhos, atos falhos, chistes, esquecimento), os sintomas e as fantasias.

É entre essas formações inconscientes que se situa o ofício do escritor. No texto “Escritores criativos e devaneios” (1907) — que se intitula “O poeta e o fantasiar”, segundo as palavras de (JORGE, 2010)⁴¹, pautado nas observações de Peter Gay —, Freud desenvolve a ideia de que o “brincar infantil” e a fantasia criada pela criança comparece no mundo adulto através de suas fantasias. No entanto, uma diferença se coloca: enquanto aquela, em suas brincadeiras, liga os objetos e as situações imaginadas às coisas visíveis e tangíveis do mundo, o adulto mantém uma separação nítida entre o mundo da fantasia e a realidade. Sobre essa substituição, ele diz algo interessante: “Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado.” (FREUD, 1907/1996, vol.IX p.136). Isso quer dizer, então, que a criança brinca, enquanto o adulto fantasia.

Freud diz, ainda, que o adulto pode se utilizar do humor, a fim de reconquistar o prazer proporcionado na sua infância quando este ainda brincava. Nas suas palavras,

Como adulto, pode refletir sobre a intensa seriedade com que realizava seus jogos na infância, equiparando suas ocupações do presente, aparentemente tão sérias, aos seus jogos de criança, pode livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar o intenso prazer proporcionado pelo *humor*. (FREUD, 1907/1996, vol.IX, p. 136)

Neste mesmo texto, ele compara o homem e suas fantasias ao poeta e suas criações. Assim como o adulto, o poeta faz o mesmo, fantasiando e criando mundos que ele leva a sério, ao mesmo tempo investindo grande quantidade de emoção, mas também mantendo a

⁴¹ O termo *Dichter*, encontrado no título do artigo (*Der Dichter und das Phantasieren*), como ressalta Gay, é útil em sua polissemia e significa igualmente o romancista, o dramaturgo, o poeta. Talvez por isso a liberdade encontrada na singela opção da tradução brasileira (*standard*) para “escritores criativos” seja perdoável, ainda que não seja fiel ao original alemão quanto ao termo “fantasia” (JORGE, 2010, p. 44-45)

separação nítida entre ele mesmo e a realidade. Nesse sentido, o poeta possui as mesmas características do adulto: fantasia do mesmo modo como a criança brinca, mas distancia-se da realidade, como os adultos assim fazem.

No entanto, Freud distingue os “escritores criativos”, ou seja, “os poetas” dos adultos que não se utilizam dessa veia criativa. Para ele,

o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. 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, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. (FREUD, 1907/1996, vol.IX, p. 142)

Nesse sentido, Freud dá ao leitor a chave do enigma que precisa existir na criação poética. A fantasia é a realização de um desejo, que, por sua vez, não é satisfeito totalmente, então, sempre haverá a fantasia, pois a satisfação será sempre parcial. Assim, seria interessante que o homem, de fato, descobrisse em si mesmo, a veia da criação artística e assim pudesse trabalhar as suas fantasias.

O interessante é perceber que, neste fragmento, já estaria anunciando esboços sobre o conceito de sublimação e do modo como a linguagem artística trabalha com significantes, produzindo metáforas e deixando que o enigma compareça.

A literatura é, em Freud, fantasia e, portanto, formação do inconsciente. Isso permite pensar que interpretar um texto literário é seguir apenas uma dentre tantas perspectivas possíveis. Assim, o que é possível é ler a obra sob um determinado olhar, sob um “endereçamento ao Outro”, mas este direcionamento nunca será único. É exatamente neste ponto que se fala do caráter singular a partir do universal.

O psicanalista Marco Antonio Coutinho Jorge faz referência a um texto lacaniano cujo tema em voga é o texto de Freud sobre a *Gradiva*⁴². Esse texto está publicado nas “Conferências norte-americanas” e Lacan fala da importância de se ver, na arte, algo da ordem do inconsciente. É o que se constata a seguir:

⁴² *Gradiva* é aqui sinônimo do texto de Freud intitulado *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, publicado pela editora Imago, nas *Obras Completas*, vol. IX, 1907(1906). Este texto de Freud é um estudo da obra do escritor alemão Wilhelm Jensen, denominada *A Gradiva de Jensen*, publicada em 1903 e na qual se inspiraram autores surrealistas e o próprio pai da psicanálise.

Lacan diz que a *Gradiva* representou uma das vezes em que Freud tentou “ver na arte uma espécie de testemunho do inconsciente”, o que não significa de modo algum analisar o artista através da obra: “Nada força o artista a admitir que possui um inconsciente. Isso é psicanálise selvagem. Toda interpretação, mesmo a de Moisés, é apenas uma conjectura. Não podemos estar seguros dela, pois não temos meios para analisar a pessoa que a esculpiu.” (JORGE, 2010, p. 37)

Essa passagem é importante, porque autentica os estudos entre criação artística e psicanálise, mas ilustra também o quanto nós estamos desautorizados se quisermos fazer “análise do escritor”. No texto da *Gradiva*, Freud fala com incisão:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1906/1996, vol. IX, p.20)

Com esta declaração, é possível reconhecer que o artista, junto à sua criatividade e à sua atividade de escrita, ensina a seus críticos saberes sobre o inconsciente. Quando um leitor, por exemplo, aprecia atentamente determinada obra, ele precisa seguir os passos indicados pelo autor com a sua escrita. No entanto, no jogo da significação, algo também escapará a esse escritor e aí estará anunciada a beleza da arte.

Quando se fala deste belo, é pertinente ter em mente o caráter evanescente das palavras. Um significante só existe para outro e assim sucessivamente, até que dessa relação algo do sentido compareça. Por isso, não seria possível afirmar que o Inconsciente estaria em outro lugar, senão nas palavras. A máxima de Lacan de que “O Inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1964/2008, p.27) aproxima mais uma vez o estudo psicanalítico ao das palavras. Freud diz que as falas, com seus jogos de palavras, são muitas vezes ambíguas. Estes equívocos linguísticos são verdadeiras conciliações entre o consciente e o inconsciente.

Com isso, é possível fazer referência, mais uma vez, ao que Freud afirma no texto “O poeta e o fantasiar”, a respeito da condição de o homem ser poeta ou não. Em quaisquer um dos casos, o inconsciente vai jorrar por entre as palavras; no entanto, parece que estes possuem a característica de terem se distanciado de suas fantasias, de modo a tornarem-nas universais e permitirem que outros significantes brotem a partir de suas obras.

A obra literária representa, para Freud, a continuação do brincar infantil (já que não se topa perder nada!). O escritor atualiza o passado a partir de suas criações do presente. Ele pode, dessa forma, repensar o passado através do presente e ser fonte para elaborações futuras. É possível pensar, como exemplo, nos grandes mitos da humanidade que nasceram,

muitas vezes, de traumas de nações inteiras e que, até hoje, são dotadas de muitos sentidos para a contemporaneidade.

Exatamente nesse sentido que a escrita de João Melo é pensada. Com ela, o escritor angolano se ancora no passado, buscando ressignificá-lo, a fim de redefinir, com novos sentidos, a posição imaginária de Angola no futuro da humanidade.

A psicanalista Nadiá Paulo Ferreira fala a respeito da relação entre Literatura e Psicanálise de modo diferenciado, apontando duas premissas importantes sobre aquela: a de que a literatura, como escrita, é da ordem da pulsão e, como fala, é da ordem do desejo. São, assim, “dois fatos discursivos” diferentes. Fundamentada nos estudos de Lacan sobre a letra, ela afirma que “escrever é ato de produção significativa e como tal é corte que instaura a diferença como diferença” (FERREIRA, 2007, p.55).

Tal diferença é instaurada no momento de sua produção e reside aí a importância de escrever uma nova Angola pela via da simbolização. Sabe-se, sobretudo, que tal escrita desejante clama por novos sentidos. Isso é transmitido, felizmente, pelo discurso criativo de João Melo. Sobre o processo criativo que se anuncia com a escrita, Nadiá conforta seus leitores:

A literatura como fala e como escrita coloca em cena o real, o simbólico e o imaginário. A literatura como escrita é sublimação e, como tal, é a realização de um ato de criação. Em todo ato de criação literária, o sujeito vai buscar significantes no campo do Outro, para lhes dar nova articulação, de onde emerge um vazio que é cercado pela letra que se faz escrita. A literatura como fala é testemunho das feridas sem cura e das cicatrizes do real. (FERREIRA, 2007, p.57)

Acrescentamos, ainda, que este real aparece na vida e na história (passado e presente) angolanas. A escrita é, então, essa tentativa de “humoradamente”, escrever novos caminhos e, assim, trilhar novos rumos. A melhor forma de rever sentidos é buscar novas articulações significantes e isso João Melo faz de forma magistral.

4.3 Humor e Sublimação

Se tivesse acreditado na minha brincadeira de dizer verdades teria ouvido verdades que teimo em dizer brincando; falei como um palhaço mas jamais duvidei da sinceridade da plateia que sorria.
(Charles Chaplin)

Antes de qualquer consideração teórica, é conveniente que se faça um passeio pelo dicionário⁴³, para informar-se sobre o sentido da palavra “sublimação”. Lá, encontra-se a

⁴³Novo Dicionário Aurélio, Versão eletrônica 5.0, edição revista e atualizada, Positivo.

seguinte definição: 1. Ato de tornar sublime; 2 Ato de erguer à maior altura, ou a uma grande altura. Sobre a sublimação, Freud, em “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914), faz importantes formulações contemplando o processo sublimatório, a começar pela diferenciação entre sublimação e idealização. De uma forma direta e clara, Freud (1914) postula o conceito de sublimação, diferenciando-o do conceito de idealização. Assim, a sublimação refere-se à pulsão em seu processo de "deflexão" em relação à sexualidade, consistindo na capacidade da pulsão de afastar-se da satisfação sexual. Nas palavras de Freud,

A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto⁴⁴ se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade. A idealização é um processo que diz respeito ao *objeto*⁴⁵; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo. A idealização é possível tanto na esfera da libido do ego quanto na da libido objetal. Por exemplo, a supervalorização sexual de um objeto é uma idealização do mesmo. Na medida em que a sublimação descreve algo que tem que ver com o instinto⁴⁶, e a idealização, algo que tem que ver com o objeto, os dois conceitos devem ser distinguidos um do outro. (FREUD, 1914/1996, vol.XIV, p.101)

Sabe-se, ainda, das dificuldades de se entender especialmente este conceito. Tais obstáculos fazem o leitor, cada vez mais, acreditar que Freud tinha razão ao postular que algo da teoria permaneceria obscuro se estivesse diante do Inconsciente. Algo resistiria, assim, ao processo de significação e os sentidos seriam paradoxais em sua essência. O mesmo acontece, assim, à teoria da Sublimação.

É evidente que foi dada aqui uma explicação particular a respeito das diversas opiniões sobre tal teoria. No entanto, sabe-se que algo mais genérico e mais universal ajuda nas lacunas que este conceito gerou. Quando Freud se referia, em sua obra, à questão da sublimação, ela estava a serviço da demonstração de outros conceitos igualmente importantes. Neste sentido, apenas era possível articular o sentido de tal conceito à outro, o que já selecionava a leitura para uma parte e não para o todo da definição.

Para chegar ao conceito de sublimação, é preciso que ter em mente aquilo que Freud apresentou em seu texto “Os instintos⁴⁷ e suas vicissitudes” (1915). Nele, está a definição dada ao termo pulsão, bem como suas características e seus destinos. Ele diz que a pulsão, do alemão *Triebreiz*, é um estímulo interno, ininterrupto e que age sob uma força constante. Essa força está entre o psíquico e o somático. Trata-se, assim, de um representante psíquico dos

⁴⁴ Leia-se “pulsão”.

⁴⁵ Grifo do autor

⁴⁶ Leia-se “pulsão”.

⁴⁷ Leia-se “as pulsões”.

estímulos que vêm do interior do corpo. Sendo assim, o que se conhece são as representações materializadas em símbolos, imagens e palavras, nunca a pulsão em si mesma.

Quando se diz que a pulsão nunca aparece como tal, mas somente como representação, entende-se o motivo de a sublimação ser um de seus destinos. Algo vale como nota: muitos podem ser os destinos da pulsão, como “a inversão em seu contrário”, “a volta contra a própria pessoa”, “o recalque” e a “sublimação”.

Embora Freud diga, textualmente, que não pretende tratar desta última e que só estará enfocando as duas primeiras, aprende-se algo importante sobre a “sublimação” neste capítulo: o fato de ela ser um destino possível, tal como aconteceria com qualquer outra vicissitude. É o que se lê nas palavras de Freud:

Distinguem-se por possuírem em ampla medida a capacidade de agir vicariamente uns pelos outros, e por serem capazes de mudar prontamente de objetos. Em consequência dessas últimas propriedades, são capazes de funções que se acham muito distantes de suas ações intencionais originais — isto é, capazes de ‘sublimação’.

(FREUD, 1915/1996, vol.XIV, p. 131)

É importante dizer ainda que a pulsão insistirá, a todo o tempo, em aparecer e em suprir a falta de algo que a constitui. É por esse motivo, portanto, que ele será satisfeita apenas parcialmente. A sublimação, diante desses outros destinos, parece ser o mais elevado, já que consiste em satisfação não sexual. Embora aparentemente clara a definição, concorda-se, assim, com a psicanalista Tania Rivera sobre as dificuldades da associação entre teoria e prática:

[A sublimação] diz respeito, portanto, a qualquer produção cultural, de forma bastante vaga. Sabemos que o artigo que o pai da psicanálise lhe teria consagrado, na leva de textos metapsicológicos redigidos por volta de 1915, foi provavelmente destruído, condenando essa noção a um alargamento conceitual que a torna quase inutilizável: ela é aplicável a tantas situações que pode acabar não fornecendo informação consistente sobre nenhuma delas. (RIVERA, 2005, p.16)

A pulsão, de acordo com Freud, tem quatro elementos: a pressão, a finalidade, a fonte e o objeto. A pressão refere-se ao motor, à quantidade de força para que o circuito pulsional se realize, trata-se, ainda, de uma força constante; a finalidade da pulsão está no interior do corpo e é satisfação sexual para Freud e gozo para Lacan, é o quanto a pulsão sempre busca por satisfação, ininterruptamente; a fonte, relaciona-se à origem da pulsão, sobre a qual não sabemos se está referida a questões químicas ou, como anunciara Freud, mecânicas e o objeto.

A finalidade (alvo) e o objeto da pulsão serão tecidas outras considerações, já que são elementos fundamentais para a questão da sublimação.

O objeto da pulsão (*Objekt*), como apresentara Freud, é a coisa através da qual a pulsão é capaz de atingir a sua finalidade, ou seja, a satisfação sexual.

É o que há de mais variável num instinto e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação. O objeto não é necessariamente algo estranho: poderá igualmente ser uma parte do próprio corpo do indivíduo. Pode ser modificado quantas vezes for necessário no decorrer das vicissitudes que o instinto sofre durante sua existência, sendo que esse deslocamento do instinto desempenha papéis altamente importantes. Pode acontecer que o mesmo objeto sirva para a satisfação de vários instintos simultaneamente (...) (FREUD, 1915/1996, vol. XIV, p. 128)

Com esta definição, entende-se que tudo o que o sujeito desejar pode se tornar objeto da pulsão, de modo que sempre restará um desejo de incompletude próprio para o próximo objeto, *ad eternum*. Essa parcialidade da pulsão dá a ele um caráter renovável e não-fixo, não-eterno. Por isso, o objeto da pulsão é parcial.

Incontáveis vezes ouvem-se experiências de situações de desejo na vida cotidiana e de como essas pulsões comparecem. Por exemplo, a pessoa se empenha em realizar algo profissionalmente e, ao se deparar com a satisfação deste objeto, descobre-se que se deseja, na verdade, outras coisas para além dele. Isso mostra o quanto o desejo estará sempre insatisfeito por completo.

No entanto, é certo que “a felicidade é como a folha que o vento vai levando pelo ar”, como diria Vinicius de Moraes, e a satisfação com o objeto, propriamente. Ou seja, muitas vezes, os destinos são outros, como apontamos aqui. O fato é que mesmo que esta realização não se concretize e que a pulsão não seja aparentemente satisfeita, tal insatisfação será só aparente. Na verdade, outras vicissitudes podem ocorrer, inclusive recalçando determinado desejo. O que é importante pontuar é que o inconsciente desconhece o “não” e sempre haverá descarga libidinal concretizando as inúmeras satisfações pulsionais.

Essa força constante necessita de um objeto, que, como tal, é parcial, já que qualquer coisa pode se tornar objeto da pulsão. O ser humano, ao ser introduzido pela linguagem na linguagem, já não tem a experiência completa de uma satisfação plena entre si mesmo e os objetos que fazem parte de seu campo libidinal.

Ao contrário dos animais, o homem não possui instinto e sim pulsão, cuja diferença está pautada na ligação entre o psíquico e o somático e onde esse psíquico não poderia ser pensado, se estivesse longe da linguagem, exatamente como anunciara Freud. Já para Lacan, a pulsão é efeito de operação simbólica. É o próprio Lacan quem formula ser o Inconsciente estruturado como linguagem. Sendo assim, o acesso ao psiquismo se dá por meio da linguagem.

A linguagem, para Lacan, tem suas leis, as mesmas leis que regem o significante: substituição e combinação. Lacan, em seu *Seminário 7: a Ética da Psicanálise*, toca em pontos importantíssimos que serão elucidados nesta parte da dissertação. Este livro é fundamental, porque se preocupa com questões importantes na obra freudiana, como a ética da psicanálise, *Das Ding*, a Sublimação, a tragédia e o amor-cortês. A respeito da Sublimação, Lacan afirma para seus interlocutores algo de profundo valor sobre o Simbólico:

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 como tal é inoperante no mundo animal.
(LACAN, 1959-60/2008, p.59)

Neste mesmo seminário, Lacan estuda Freud e os conceitos que foram trabalhados por este sobre *Objekt* e *Das Ding*. Já que o objeto (*Objekt*) é parcial, tal busca se remete à Coisa (*Das Ding*), ou seja, é sempre uma busca pelo objeto perdido para sempre. A repetição presente nessa busca do objeto é que traz a satisfação, ainda que parcial. Trabalhando com o conceito de *Das Ding*, Lacan indica que este é a falta na origem. Assim, a falta não é relativa a um objeto primordial, ela está na origem da experiência do desejo, ou seja, é causa, como nos

fala

Lacan:

O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num determinado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a quê? – ao mundo de seus desejos. Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, encontra-se justamente aí, que, até certo ponto, pode servir. Servir a quê? – a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*.⁴⁸ (LACAN, 1959-60/2008, p.67-68)

Seguindo a leitura de seu seminário, Lacan se propõe a estudar algo intitulado como “O problema da sublimação”. Nesta seção, ele retoma pontos importantes sobre as pulsões e define caminhos de leitura que ficaram obscuros na obra freudiana. Inicialmente, ele faz questão de ressaltar a importância de distinguir o instinto (*Instinkit*) da pulsão (*Trieb*), apontando que esta não está longe do campo de *das Ding*.

Ele fala que, para começar a estudar a Sublimação (*Sublimierung*), é importante ter em mente que alguma coisa resiste à sublimação, o que necessita de satisfação direta, algo que,

⁴⁸ Grifos do autor

segundo ele, responde à uma exigência libidinal, caso contrário, danos e perturbações graves poderiam ser geradas.

Lacan ainda complementa que

A sublimação, que confere ao *Trieb* uma satisfação diferente de seu alvo – sempre definido como seu alvo natural –, é precisamente o que revela a natureza própria ao *Trieb* uma vez que ele não é puramente o instinto, mas que tem relação com *das Ding* como tal, com a Coisa dado que ela é distinta do objeto.
(LACAN, 1959-60/2008, p. 137)

A partir da máxima de Lacan sobre a sublimação, dizendo que “ela eleva um objeto à dignidade da Coisa”, é fundamental lembrar, mais uma vez, da importância deste simbólico, diante do Real. Lá, onde a caixa de fósforos citada por Lacan deixa de ser apenas mais um objeto útil e passar a ser outra coisa e sobre cujo apontamento revela a Coisa (em maiúsculo) para sempre perdida.

Para que a sublimação compareça, é preciso que seja criado um objeto que aponte para o vazio. É preciso, no entanto, ser cuidadoso em definir que este caráter é apenas uma experiência mínima deste apontamento, que, esvai-se como num segundo, basta que em seu lugar o simbólico novamente apareça. É possível observar tais considerações nas palavras de Lacan:

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 sempre como unidade velada. (LACAN, 1959-60/2008, p.144)

É importante mostrar, então, que algo enigmático precisa comparecer e insistir em se mostrar. A sublimação precisa apontar para o mais-além da significação, algo que resiste a ser aprisionado pelo sentido. Lacan segue seu seminário apontando o que seria a criação, de onde ela nasceria e para onde apontaria. Em “Da criação *ex nihilo*”, ele fala da criação como aquela que deve apontar o vazio.

Assim como à caixa de fósforos, que elevada a dignidade da Coisa e, por isso, aponta para o vazio. O mesmo ocorre com o vaso. Ele é, segundo o psicanalista, o primeiro objeto feito pelas mãos do homem, cuja essência é modelar o vazio, o nada. “É a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido” (LACAN, 1959-60/2008, p. 147), ou seja, é a partir desse significante que se pode bordejar o Real, o vazio e, posteriormente, ainda ser possível fazer uso dele. Assim,

A introdução desse significante modelado 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 desse 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, 1959-60/2008, p. 149)

Dessa forma, na sublimação, o vazio será determinante. Algo precisa 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 o leitor a deduzir que apenas a arte permite uma explicitação da Coisa, pois ela não só mantém o vazio em seu centro, como faz isso a partir de um objeto que pode ser colocado nesse lugar. A arte consegue, efetivamente, elevar um objeto à dignidade da Coisa.

5 CRIAÇÃO, HUMOR E SUBLIMAÇÃO

O humor não é coisa da juventude. O jovem tem força criadora, elã, paixão, entusiasmo e ímpeto, uma coisa que depois você tem menos. Depois você tem a experiência, e o humor é da experiência.

(Jorge Amado)

Neste momento dos estudos, serão apresentadas as relações existentes entre criação, humor e sublimação. Será possível ver como a criação pelo humor, estratégia discursiva, é, na verdade, sublimação, tal como Freud anunciou em seus estudos primeiros sobre o tema. Em seguida, de que forma a escrita de João Melo atualiza os pressupostos teóricos estudados.

Para começar a pensar no humor e na sublimação, é preciso retomar, da obra de Freud, alguns conceitos importantes. Dentre eles, o do supereu. Ele é a instância psíquica responsável por brechar de modo imperativo o que é mandado pelo inconsciente e que aparecerá no eu.

A partir da introdução do texto “Além do princípio do prazer” (1920), Freud começa a propor novas leituras sobre o humor, a partir das ações do “Supereu” e dos desdobramentos do eu. Freud diz que ele trata de um divertimento libertador, mas também grandioso e patético.

O humor não é “resignado, mas rebelde”, diz Freud (1927/1996, vol.XXI, p. 166), e tem uma dignidade que falta aos chistes. Diante dos fracassos (geralmente narcísicos do eu) o humor é o oposto da amargura e do ressentimento. Tem uma marca autoral, pois implica o sujeito em seus atos, em sua infelicidade, mas ao mesmo tempo mostra a capacidade do eu de reagir, inovar e enfrentar a realidade.

O estudioso Daniel Kuperman, em artigo intitulado “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise” (2010), fundamentado em Freud fala da idealização como responsável pela criação ilusória de uma divindade onipotente que poderia nos oferecer proteção. Neste sentido, a religião seria bastante promissora, já que oferece respostas às angústias mais recônditas. Seria, então, uma divindade onipotente responsável por oferecer proteção.

O humor seria, ao contrário, capaz de trazer para a discussão tudo aquilo que angustia o sujeito, tudo que está sem resposta, ou seja, sem sentido. O supereu bem humorado consegue rir de si mesmo e mostrar ao eu, com sagacidade, que o mundo apresentado diante de seus olhos não passa apenas de uma visão sobre a verdade das coisas.

Ao contrário da idealização, o humor desfoca do objeto e, distanciando-se dele, procura, através zombaria, problematizar o que é visto pelo eu. Essa capacidade do supereu faz com que o sujeito “adoeça menos” ou “adoeça, mas ria”. Assim, enquanto a idealização

religiosa agarra-se às verdades impostas, o humor descola-se dessas verdades como as únicas possíveis e revê as verdades do sujeito.

Comparando as piadas com o humor e a ironia na escrita, sob o qual está baseada a escrita de João Melo por meio de sua linguagem irônica e, portanto, bem humorada, há uma diferença pontual: enquanto nas piadas o humorista necessita da plateia para autenticar suas frases e tiradas espirituosas, sendo, portanto, uma relação dialógica, na ironia de João Melo, assim como em qualquer outra que relê algo do mundo social, é solitária, sem plateia e basta-se por si mesmo. A reflexão ácida já é suficiente por si mesma. É o que vemos autenticado pelas palavras de Daniel Kupermman:

De fato, considerando a potência perturbadora do status quo inerente à política dos ditos espirituosos em geral, e do dito humorístico em particular, compreende-se que seja necessário, para empreendê-la, certa dose de estraneidade em relação ao próprio ambiente, promotora de solidão. A capacidade de rir de si mesmo que define o humor é índice não apenas do descentramento em relação ao próprio eu, mas também em relação aos ideais reguladores da vida social. Dessa maneira, se todo ato criativo implica a solidão, no humor, em função do trabalho de desidealização que o define, essa dimensão é realçada. (KUPERMANN, 2010, p.198)

Durante muito tempo, o humor e a sublimação, embora fossem temas muito caros a Freud, careceram de considerações teóricas mais precisas. No entanto, Lacan, anos depois, reviu a obra do pai da psicanálise e reconheceu a importância de teorizar com mais precisão estes dois temas fundamentais. Foi o que aconteceu a partir da elaboração do *Seminário V: As formações do inconsciente*.

Assim, a partir dessas novas considerações, Lacan procurou organizar o pensamento de seus seguidores, fazendo-os entender o quanto as ideias de Freud mostravam-se atualizadas e necessitadas de novos olhares. Algo inovador, portanto, foi ter aproximado o humor da sublimação e de ter reconhecido neles, formações do inconsciente. Ambos os processos se situam na fronteira entre a angústia do sujeito e a atividade criadora; encontram respaldo no ato infantil do brincar, exatamente como elucidou Freud em “O poeta e o fantasiar”, o que aqui já foi problematizado; conseguem ultrapassar as barreiras impostas do discurso onipotente e releem a condição social impostas; apontam para o vazio do Real, já que apontam as incertezas e desviam as certezas.

Parece existir, ainda, algo digno de nota a respeito da relação entre a sublimação e a dessexualização ou do que seria imprescindível para que uma obra de arte pudesse assim ser chamada e apontasse para a sublimação. No entanto, a relação que o humor terá com esses dois será de grande valia para pensarmos a importância de João Melo no cenário da África de Língua Portuguesa.

O trabalho humorístico degrada imagens, e a principal característica do humorista é ousar rir de si mesmo. Neste sentido, João Melo ousa rir de sua própria condição. A máxima popular “Seria trágico... se não fosse cômico” é retomada por Daniel Kupermann, em artigo intitulado “Humor, dessexualização e sublimação”. No livro de mesmo nome⁴⁹, mas em outro artigo, “Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença” (2005), Kupermann retoma a questão da identificação entre o humorista e o pai. Nas palavras de Freud,

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 pai, e reduzir as outras pessoas a crianças. (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 167)

Assim, se o humorista consegue “identificar-se até certo ponto com o pai”, como apontou Freud, “é apenas na medida em que pode reconhecer sua orfandade, ou seja, a falência da pretensão de possuir qualquer garantia transcendente (idealizada) de onisciência e onipotência, atributos do pai da horda, há muito ausente”. (KUPERMANN, 2005, p. 34). O autor afirma, ainda, que, na obra freudiana, “a figura do órfão se oferece como verdadeiro contraponto à do herói indestrutível, identificado *de modo absoluto* com o pai idealizado, cujo lema – “nada me pode acontecer” – reflete a arrogância falicista com a qual se quer investido.” (KUPERMANN, 2005, p. 34).

O humor parece ser, portanto, o essencial do espírito da vida. O superego que, “no humor fala em bondosas palavras de conforto ao ego intimidado” (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 169) mostra que nem todas as pessoas “são capazes da atitude humorística” (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 169). Trata-se, assim, de um dom raro e precioso” (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 169). Ele conduz de modo mais razoável e menos melancólico o drama que se coloca diante de seus olhos. No lugar da idealização, “o superego tenta, através do humor, consolar o ego e protegê-lo do sofrimento, isso não contradiz sua origem no agente paterno”. (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 169).

Se novas leituras são estabelecidas e pensamentos são refeitos, abrem-se caminhos novos a partir de novos sentidos. Isso permite perceber que o humor aponta vazios e procura rachar as palavras e seus sentidos, o que gera, portanto, a sublimação, como vicissitude

⁴⁹ SLAVUTZKY, Abrão e KUPERMANN, Daniel (Org.). *Seria trágico... Se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

pulsional. Quando estudiosos reconhecem a duplicidade do trágico e do cômico no humor, ou quando o superego protege o ego do sofrimento e, ainda assim, aponta para o caráter trágico da condição humana, entendemos o motivo de se pensar que a cura para a tragicidade da vida está pautada em novas significações.

Neste enfoque, 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. Essa possibilidade de modificar a relação com o sofrimento é o que confere ao humor uma dignidade que falta ao chiste, por exemplo, voltado geralmente para a produção de um efeito prazeroso muitas vezes associado à agressividade. É o próprio Freud quem, no texto de 1927, questiona a respeito desse caráter elevado do humor:

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 intuítos, sem ultrapassar os limites da saúde mental? (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 167)

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 superego de proteger o eu, procura-se não levar tão a sério a experiência vivida em sua própria pele, bem como as perfeições narcísicas que sonhara.

Ele, angolano e político, encontra forças para tratar seu próprio eu assim como um adulto trata uma criança, rindo de sua pequenez, de suas ilusões diante da Angola ali apresentada. Para que isso seja possível, é preciso indagar valores, sentidos estancos e leituras de mundo que possam cegar João Melo.

O humor trabalhado por João Melo atualiza uma passagem do texto “O Humor”, de Freud a respeito do que seria a “voz do superego” falando ao eu sobre as situações “risíveis”, porém trágicas, do mundo: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!” (FREUD, 1927/1996, vol.XXI, p. 169). Sendo assim, o essencial não é a piada, mas a intenção que se transmite com ela.

Desta forma, tanto a sublimação quanto o humor abrem novos caminhos para a realização do desejo. A obra meliana, portanto, potencializa essa reconstrução e novos caminhos significantes são abertos, numa tentativa de rever as chagas da sociedade angolana.

Se, pela via do humor, o eu recusa-se a abandonar a si próprio, rebela-se contra os ideais do eu, é possível encontrar, então, parceria grande com os fundamentos da sublimação, já que, em ambas, está presente o simbólico, inteferindo, positivamente, no desrecalcamento de sentidos fixos. Novos olhares surgem à medida que novas ligações significantes se estabelecem. A obra de João Melo funciona tal como um paciente em seu divã. As duas procuram, através da linguagem, repensar outros caminhos, encarando os antigos valores com menos dureza e mais leveza. Possibilita-se, assim, uma *desdramatização da narrativa*, esvaziando a fatalidade ou a seriedade exagerada que acompanha os discursos dos pacientes quando eles expressam os males que os atormentam.

Pela obra de João Melo, o humor do qual ele se utiliza surge principalmente no momento literário atual, chamado de *Distopia*, momento este que já parece introspectivo e que já não vê a literatura como militância, como combate direto e engajado.

Nesta fase literária, as idealizações de outrora já ruíram e, pela escrita de João Melo, é permitido rir das dores angolanas e dos males dramáticos de sua história. O humor, com sua amável crueldade, que ri de todas as idealizações mostra um mais-além do pai idealizado. O humorista é um anti-herói, aliás é muito mais órfão do que herói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora muito se tenha buscado desde a década do pós-independência em Angola, os estudiosos sabem que esse caminho ainda parece ser o início de uma longa jornada. Espera-se, ainda, que este trabalho colabore com esse caminho e que, além disso, seja desmistificador dos discursos prontos e prévios sobre o continente africano.

Sabe-se, ainda, que África é plural e que, mais do que qualquer continente, possui, além de questões linguísticas e territoriais, diversidades próprias do contexto da história do continente. Além disso, o continente em questão sempre possuiu a oralidade como matriz fundadora de toda a sua história, o que, obviamente, só facilitou a mistificação, o preconceito e os lugares-comuns. Assim, este trabalho pretendeu, sobretudo, anunciar a diversidade, na singularidade.

A escrita de João Melo aponta saídas para os caminhos tortuosos vivenciados por Angola atualmente. O humor próprio da obra meliana não deixa de reconhecer a tragicidade social aparente, nem de denunciar a pobreza econômica. Ao contrário, por esta estratégia discursivas, os leitores podem ter acesso ao paradoxo instaurado pelo tragicômico.

A máxima “seria trágico, se não fosse cômico” ilustra muito bem o quanto o humor acalenta ao mesmo tempo que mostra severidade e dureza. Com ele, desconstrói-se o poder, a certeza e instaura-se a dúvida, a ausência de sentidos estanques e inquestionados.

Nesse sentido, a psicanálise, enquanto pressuposto teórico, responde muito bem aos escritos de João Melo, já que, com ela, é possível entender as angústias e as decepções evidenciadas nos contos. De forma contundente, o escritor apresenta ao leitor o espaço detalhadamente, mas repensa, com sua escrita, o que lá se apresenta e representa.

Assim, sua poética reinstaura a lógica significante, indicando rumos diferentes daqueles até então vividos. Seria, portanto, uma tentativa de proceder contrário à descarga de afetos dolorosos, promovendo a comicidade como canal possível. Se “numa brincadeira pode se dizer a verdade”, como dissera Freud, o escritor João Melo pode anunciar, então, essa verdade, através do discurso grande e elevado do humor.

Parafraseando Henri Bergson, o humor poupa o homem da fadiga de viver, assim como a escrita de João Melo é tolerante com a vida dos angolanos. No entanto, essa tolerância não pode ser motivo de tamponar as lacunas sociais, políticas e econômicas que lá existem. De modo semelhante a um analista em sua clínica, a metapsicologia de João Melo interroga esse drama experienciado pelo povo angolano esperando que, desse questionamento, jorrem novos sentidos.

Os contos produzidos por ele são rebeldes, críticos e abrandam as paixões (ódios e amores), gozando, assim, com inteligência de tudo aquilo que se apresenta diante de seus olhos. Sair da idealização rumo à sublimação é o que se aprende com a pena meliana. Ele é singular, porque sabe rir do seu próprio povo, de si mesmo e de seus pares. Ele é ímpar, porque aponta a saída para os traumas angolanos: a reescrita, as ressignificações.

Com João Melo, retoma-se o que Lacan ensinou a respeito da lógica imaginária, ou seja, o homem padece, e goza com a cristalização do sentido. É preciso criar novas metáforas esvaziar sentidos, rir desses sentidos e, assim, respirar aliviado, amaciando caminhos tortuosos.

Nos personagens de seus contos, João Melo procura reler os sentidos que os constituem, anunciando a importância de outras interpretações de vida. Os Corruptos, os machistas, os racistas, os puritanos, os políticos, os endinheirados, por exemplo, caminham, com a obra “atravessando as suas fantasias”, seus preconceitos, seus valores. Assim, são narrativas de formação, porque caminham junto à figura analítica de João Melo, buscando ressignificações para todos os seus preconceitos. Sem a figura do narrador, ainda, não seria possível pensar isso. Parece, ainda, que ele se assemelha à figura de um analista, no *setting* analítico: intervindo na fala dos analisandos, ou seja, dos personagens.

Assim como Sherazade transforma sua vida em história e enlaça, simbolicamente, sua existência, João Melo mostra ao leitor como a vida angolana está pautada na experiência traumática, mas que ela pode ser transformada se pensada como um longo fio narrativo. Escrever a história de Angola é inscrever novos significantes neste mesmo imaginário.

A realidade angolana está ameaçada pela dor, pela violência, pela ganância. Esse mundo exterior pode, inclusive, abater suas fúrias sobre o homem que lá vive. Quem não consegue se salvar desses traumas, acaba por padecer das neuroses, dos sofrimentos, ou seja, de processos mortíferos. João Melo ensina aos angolanos (a até mesmo a seus leitores universais, especialmente os brasileiros) que é preciso suplantar esses caminhos, fazendo triunfar o princípio do prazer. O humor comparece, assim, como uma forma sublimada de reagir às dores da existência, um modelo para pensar as contradições contemporâneas sem perder a graça, ainda que, na realidade, ela não tenha a menor graça.

Com a marca discursiva do humor, João Melo pretende desafiar seus leitores, assim como fez o prisioneiro (citado no texto de Freud) ao ser condenado à forca e dizer que a semana estaria começando otimamente bem. Esse exemplo ilustra bem como transferir o princípio do prazer para dentro da realidade pode acabar resultando em alívio das dores, por mais contundentes que pareçam.

O marcante é que se suaviza, assim, a vida, produzindo um sorriso, mesmo que amargo. Se João Melo, no entanto, falasse de sua história, de sua pátria e da condição trágica do ser humano pela ótica da tristeza, da melancolia, seus interlocutores não iriam sorrir e o afeto não ficaria economizado. Quando Freud enfatiza o gozo do humor, o triunfo do narcisismo e do eu, ele pretende apontar rumos sadios para as dores inconscientes. Assim, faz João Melo ao desafiar com sua escrita as circunstâncias reais de Angola.

Os tipos criados por João Melo em seus contos são caricatos, transmitindo, assim, a mesma comicidade que se evidencia nas caricaturas dos tipos contemporâneos. O mesmo acontece de modo semelhante no psiquismo, ou seja, o humor caricatura o supereu, inflando-o como se procede com um balão, até que exploda e finalmente se esvazie, deixando o ideal do ego para o trabalho criativo sublimatório. Assim, parece haver certo distanciamento entre sujeito e dramas vividos.

Sobre isso, pensa-se que, assim como um adulto ri dos sofrimentos da criança, porque os considera triviais, João Melo mostra que as dores vividas pelo povo angolano podem ser repensadas e tratadas com certo distanciamento. Se, em vez de se descolar do próprio drama existencial, o povo angolano permanecer ligado a ele, sem sair do palco, a sua própria história estará fadada à melancolia.

João Melo não promete, contudo, a felicidade ao povo angolano, já que se sabe, com Vinicius de Moraes, que ela é “como a folha que o vento vai levando pelo ar”, ou seja, evanescente, fugidia. Ao contrário, ele mostra a beleza da vida que, apesar dos pesares, precisa ser vivida e encarada de frente, guerreiramente, como o povo angolano sempre mostrou ser historicamente. A felicidade reside, portanto, em estar melhor preparado para encarar as intempéries da vida cotidiana. A partir das personas narrativas, os leitores armam-se melhor diante dos fatos, sabendo subjugar, muitas vezes, a infelicidade.

João Melo não pretende dar a fórmula da felicidade e, assim, da vida na apatia. Ao contrário, ele ensina que a beleza reside exatamente em mostrar como o homem pode ser feliz, mesmo na dor. Essa condição parece ser digna de nota, pois o que mais se promete, na atualidade, é exatamente a fórmula da felicidade em sua condição plena. João Melo, contrariamente, busca destacar as infelicidades e o humor, como condição possível para a vida angolana e até mesmo para a suposta “felicidade universal” que é buscada incessantemente.

Seus textos, dessa forma, auxiliam, particularmente, cada angolano, mas, sobretudo, àqueles que não sabem rir. Logicamente, quando se vive na carne a experiência do trágico é difícil encontrar saídas menos paralisadoras. No entanto, desde a sua instituição, Freud prova

que isso é sim possível e que o divã repensa as histórias vividas, pela confecção de novas histórias traçadas. Nesse sentido, o mesmo faz a obra de João Melo que cumpre de modo definitivo seu papel de desconstruir imaginários e repensar sentidos.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. Sobre a presença do humor na sua obra tardia. *Jornal da Tarde*, 04 jan. 1919, Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/literatura/jorge_amado_frases.shtml>. Acesso em: dez. 2013.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/poetica.pdf>>. Acesso em: dez. 2013.
- BARBEITOS, Arlindo. *Angola, Angolê, Angolema*. Luanda: UEA, 1976. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/328-o-v%C3%B4o-esquivo-arlindo-barbeitos-e-a-quest%C3%A3o-da-identidade>>. Acesso em: nov. 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” “& “O narrador”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BIOGRAFIA de Antonio Agostinho Neto. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=766&Itemid=230>. Acesso em: nov. 2013.
- BIRMAN, Joel. Frente e verso: o trágico e o cômico na desconstrução do poder. In: SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (Org.). *Seria trágico... Se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. Frente e verso: O trágico e o cômico na desconstrução do poder. In: KUPERMANN, Daniel; SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego: Eurípedes e Aristófanes*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.
- CAETANO, José Marcelo. Itinerários Africanos: do colonial ao Pós-colonial nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Revista Fênix: História e Estudos Culturais*, ano 4, v. 4, n. 2, abr./jun. 2007. Disponível em: <<http://revistafenix.pro.br/>>. Acesso em: nov. 2013.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.
- COSTA E SILVA, Alberto da. (Org.). *Imagens da África: da antiguidade ao século XIX*. 1. ed. São Paulo: Penguin, 2012.

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.

ENTREVISTA sobre João Melo e O homem que não tira o palito da boca. *Jornal O País*, jan. 2014. Disponível em: </ http://www.opais.net/pt/opais/?det=6384&mid=293>. Acesso em: jan. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, versão 5.0 corresponde à 3. ed, 1. impr. da Editora Positivo, rev. e atual. do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, 2004.

FERREIRA, Nadiá Paulo. A literatura como escrita e como fala. In: COSTA, Ana & RINALDI, Doris (Org.). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. (1900). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 4 e 5.

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente. (1905). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 3.

_____. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen”. (1906). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.

_____. Escritores criativos e devaneio. (1907). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. (1910). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução. (1914). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

_____. Os instintos e suas vicissitudes. (1915). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

_____. O estranho. (1919). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

_____. Além do princípio do prazer. (1920). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 18.

_____. O Ego e Id. (1923). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 19.

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

_____. Moisés e o monoteísmo. (1939) In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 23.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

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

HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*, vol.2: *A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. v. 2.

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, vol.1: *As bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. v. 1.

KANDJIMBO, Luís. A nova geração de poetas angolanos. *Austral. Revista de Bordo da TA-AG*, n. 22, Luanda, out./dez. 1997. Disponível em:

<<http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/350-um-contar-ferozmente-angolano.html?tmpl=component&print=1>>. Acesso em: Nov. 2013.

KEHL, Maria Rita. Tempos e Narrativas. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Org.). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

_____. Humor na infância. Disponível em:

<<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=88>>. Acesso em: jan. 2014.

KIERKEGAARD. *The concept of Irony*. Trad Lee M. Capel. [S.l.: s.n.], 1966. p.338.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando África?* entrevista com René Holenstein. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

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

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

LACAN, Jacques. *O Seminário 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

_____. *O Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. Lição sobre “Lituraterra”. In: _____. *Seminário 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

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

MACEDO, Tânia. Uma póstica do Inconformismo: a escrita de João Melo. Disponível em União dos Escritores Angolanos: <<http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/161-uma-po%C3%A9tica-do-inconformismo-a-escrita-de-jo%C3%A3o-melo.html>>. Acesso em: dez. 2013.

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

_____. *Filhos da Pátri*. São Paulo: Record, 2008.

_____. *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. Angola precisa de um murro na mesa. Artigo publicado em 15/05/2009. Disponível em: <<http://www.opais.net/pt/opais/?det=3308>>. Acesso em: nov. 2013.

_____. Entrevista cedida a Mariana Ceratti. *Correio Braziliense*, 18 nov. 2008.

_____. Entrevista cedida a Aginaldo Cristóvão. *União dos escritores Angolanos*. Disponível em: <www.uea-angola.org/mostra_entrevistas.cfm?ID=505>. Acesso em: dez. 2009.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Humor e Psicanálise. *Estudos de Psicanálise*, Salvador, n.31, p.113-123, out. 2008.

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

NETO, Antonio Agostinho. *Sobre a literatura*. Luanda: UEA, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARADA, Mauricio *et alli*. *História da África contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Pallas, 2013.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas Breves*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

PIRANDELLO. *Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RIVERA, Tania. Gesto analítico, ato criador – Duchamp com Lacan. Pulsional. *Revista de Psicanálise*, ano 17, n. 184, p. 65-73, dez. 2005.

SALGADO, Maria Teresa. Que Angola escreve o conto angolano hoje. In: FRANCO, Roberta Guimarães; MELONI, Otávio Henrique; KANO, Ivan Takashi. *A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa*. Niterói: Vício de Leitura, 2011.

_____. *A presença do cômico na ficção angolana contemporânea*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada - ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Trad. e notas Paulo Perdigo. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SEMINÁRIO “HUMOR, INDIVÍDUO E SOCIEDADE”, 2009, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Dep. Psicologia; Globo Universidade, 2009. *Psicol. clin*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652010000100013>. Acesso em: jun. 2010.

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

SOUZA, Ronaldes de Melo de. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Editora UERJ, 2007

_____. Atualidade da Tragédia Grega. In: ROOSENFIELD, Holtermayr; MARSHAL, Francisco (Org.). *Filosofia e Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

_____. Introdução à Poética da Ironia. *Revista Linha de Pesquisa*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WHIRTMANN, Renata. *Contorno do vazio: uma leitura lacaniana sobre a arte*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, [20--]. Disponível em: <<http://artesubjetividade.wordpress.com/2007/08/16/contorno-e-vazio-uma-leitura-lacaniana-sobre-a-arte/>>. Acesso em: 16 ago. 2007.

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

_____. Resenha de O homem que não tira o palito da boca. *Revista Máthesis*, Lisboa, p.189-192, 2010.