



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JOSÉ CARLOS ALVES SILVA

VOZ E IRONIA NA OBRA FILHOS DA PÁTRIA, DE JOÃO MELO

CAMPINA GRANDE

2023

JOSÉ CARLOS ALVES SILVA

VOZ E IRONIA NA OBRA FILHOS DA PÁTRIA, DE JOÃO MELO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais em cumprimento à exigência para o título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE

2023

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586v Silva, José Carlos Alves.
Voz e ironia na obra Filhos da Pátria, de João Melo
[manuscrito] / José Carlos Alves Silva. - 2023.
104 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Literatura africana. 2. Tradição oral. 3. Ironia na
literatura. I. Título

21. ed. CDD 896

JOSÉ CARLOS ALVES SILVA

VOZ E IRONIA NA OBRA FILHOS DA PÁTRIA, DE JOÃO MELO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais em cumprimento à exigência para o título de Mestre.

Aprovada em: 10/04/2023

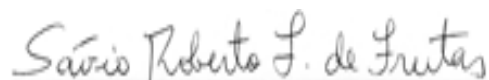
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador/UEPB)



Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães (UEPB)



Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UEPB)

Dedico esta pesquisa à minha esposa, Islane, e aos meus filhos, Isaque Emanuel e lane Caroline.

AGRADECIMENTOS

Muitos me ajudaram nessa caminhada do mestrado e contribuíram, de alguma maneira, para a conclusão desta dissertação. Gostaria de agradecer imensamente:

À Deus, que sempre esteve comigo em todos os momentos da minha vida;

Ao meu orientador, o professor Dr. Luciano Barbosa Justino, pelas leituras sugeridas, contribuições e paciência para ensinar;

Aos meus pais, Maria Cícera Alves Silva (*in memoriam*) e José Pessoa da Silva;

Aos professores do PPGLI, que contribuíram ao longo do curso, por meio das disciplinas e debates, para o desenvolvimento desta pesquisa;

À Telma, secretária do PPGLI, pela presteza no atendimento;

À professora Rosilda Alves Bezerra (*in memoriam*), com quem tive a oportunidade de aprender bastante sobre as literaturas africanas;

Aos colegas da turma do mestrado 2021.1, grandes amigos que colaboraram de forma bastante significativa para a conclusão deste trabalho de dissertação;

Aos amigos Felipe, Marília, Mirna, Hully e Nelsilene por todo apoio ao longo dos dois anos de mestrado;

Aos amigos professores e técnicos da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia (UFCG), que sempre me incentivaram a realizar o mestrado;

Ao professor Dr. Lemuel Dourado Guerra, um grande amigo que me deu muita força durante minha caminhada na pós-graduação.

REPOUSO

(tuas asas silentes levemente pousam
sobre meus olhos
e encobrem meus medos)

lá fora é a rua:
há um grito de cal
estridente como uma buzina
e cabeças passam
esfaqueadas pelo sol

aqui — tuas asas
enormes e vaporosas
apaziguam o clima...

há uma guerra lá fora:
o nosso amor contra a guerra?
— sangue jovem de pé
pelo nosso amor
ah, tuas asas tranquilas me protegem:
deixei de escutar as bombas...

quando sair, amor
estarei mais forte para a batalha

(João Melo)

RESUMO

Nesta pesquisa, debruçamo-nos sobre as literaturas africanas, com ênfase nas literaturas africanas de língua portuguesa e na relação das obras literárias com a tradição oral, a voz e a ironia. Utilizamos, como *corpus* de análise, o livro *Filhos da Pátria* (2001), do escritor angolano João Melo. O objetivo geral deste trabalho é (1) analisar como aparecem elementos que fazem referência à tradição oral africana nos contos que compõem o livro *Filhos da Pátria* (2001); e (2) discutir o modo como o autor utiliza a voz dos personagens e a ironia para abordar, criticar e denunciar os problemas enfrentados por Angola pós-independente. Para alcançarmos tal objetivo, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica e realizamos a análise de quatro contos por meio do método qualitativo. A fundamentação teórica contou com as contribuições de vários pesquisadores, a exemplo de: M'Bow (2010), Ki-Zerbo (2010), Vansina (2010), Bâ (2010), Amorim e Matos (2015), autores que pesquisam sobre a história geral da África; Leite (2020), Chaves (2000), Padilha (2011), estudiosas das literaturas africanas; Zumthor (2005), Cavarero (2011), autores que utilizamos para refletirmos sobre a voz; Muecke (2018), Alvarce (2009), Duarte (2006), Hutcheon (2000), que pesquisam sobre ironia. Além da introdução e das considerações finais, esta pesquisa foi desenvolvida em três capítulos. No primeiro, buscamos o diálogo com a crítica literária, realizando resenhas críticas em alguns artigos para discutirmos temas relacionados ao livro *Filhos da Pátria* (2001). No segundo capítulo, refletimos sobre tradição oral, voz e ironia na literatura africana, partindo da tradição oral até a ironia na literatura africana de língua portuguesa. Por fim, no terceiro capítulo, utilizamos os contos selecionados para discutirmos as vozes dos marginalizados e a ironia crítica em *Filhos da Pátria* (2001). Verificamos que as narrativas em prosa de João Melo apresentam um estilo de escrita marcada pela presença da ironia, do humor e do diálogo com a tradição oral africana.

Palavras-Chave: Literatura Africana. Tradição Oral. Voz. Ironia. João Melo.

ABSTRACT

In this paper, we focus on African literature, with an emphasis on lusophone African literature and the relationship between literary pieces and oral tradition, voice and irony. We used the book "Filhos da Pátria" (2001), by the Angolan writer João Melo, as a corpus of analysis. The main objective of this study is (1) to analyze how elements that refer to the African oral tradition appear in the stories present in the book "Filhos da Pátria" (2001); and (2) to discuss how the author uses the voice of the characters and irony to approach, criticize and denounce the problems faced by post-independent Angola. To achieve this objective, we developed bibliographical research and performed the analysis of four short stories through the qualitative method. The theoretical foundation relied on the contributions of several researchers, such as M'Bow (2010), Ki-Zerbo (2010), Vansina (2010), Bâ (2010), Amorim and Matos (2015), authors who research the general history of Africa; Leite (2020), Chaves (2000), Padilha (2011), scholars of African literature; Zumthor (2005), Cavarero (2011), authors we used to reflect on the voice; and Muecke (2018), Alvarce (2009), Duarte (2006) and Hutcheon (2000), who research irony. In addition to the introduction and the conclusion, this paper was developed into three chapters. In the first one, we sought dialogue with literary critics, carrying out critical reviews of some articles to discuss themes related to the book "Filhos da Pátria" (2001). In the second chapter, we reflect on oral tradition, voice and irony in African literature, starting from oral tradition to irony in African Portuguese-speaking literature. Finally, in the third chapter, we use the selected short stories to discuss the voices of the marginalized and the critical irony in *Filhos da Pátria* (2001). We verified that João Melo's prose narratives present a writing style marked by irony, humour and dialogue with the African oral tradition.

Keywords: African Literature. Oral Tradition. Voice. Irony. João Melo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 FILHOS DA PÁTRIA E A CRÍTICA LITERÁRIA	13
2.1 Identidade e hibridismos culturais em Angola	14
2.2 As representações da infância em Filhos da Pátria	19
2.3 Poder, corrupção e a representação dos espaços	24
2.4 A ironia, o risível e o trágico	30
2.5 Arremate crítico	35
3 TRADIÇÃO ORAL, VOZ E IRONIA NA LITERATURA AFRICANA	37
3.1 Cultura oral no continente africano	37
3.2 O surgimento da literatura angolana escrita e sua relação com as narrativas de expressão oral africana	42
3.3 Oralização da literatura, voz e performance	47
3.4 Ironia e a literatura africana de língua portuguesa	50
3.4.1 A ironia e suas múltiplas possibilidades de ocorrência	50
3.4.2 A presença da ironia na literatura africana de língua portuguesa	57
4 VOZ E IRONIA EM FILHOS DA PÁTRIA	65
4.1 Oralização e vozes dos marginalizados em Filhos da Pátria	65
4.1.1 Tio, mi dá só cem	65
4.1.2 O feto	75
4.2 A ironia crítica em Filhos da Pátria	81
4.2.1 O elevador.....	82
4.2.2 O Cortejo.....	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

As literaturas africanas vêm, mesmo que lentamente, ganhando bastante espaço no Brasil e conquistando cada vez mais leitores. No universo acadêmico, tanto as obras literárias, quanto o contexto africano são objetos de estudo de diversos pesquisadores que se aprofundaram nessa área a exemplo de Rita Chaves, Laura Padilha, Ana Mafalda Leite, Inocência Mata e Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco. Algumas ações foram importantes para incentivar o conhecimento da história da África e dos africanos, bem como o estudo da cultura africana e afro-brasileira no Brasil. A lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003, que torna obrigatório na educação básica o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira é um bom exemplo¹.

Nesta pesquisa, debruçamo-nos sobre o tema relacionado às literaturas africanas, com ênfase nas literaturas africanas de língua portuguesa e na relação das obras literárias com a tradição oral, a voz e a ironia. Utilizamos, como *corpus* de análise, o livro *Filhos da Pátria* (2001), do escritor angolano João Melo. Quanto à problemática, buscamos, ao longo da dissertação, responder aos seguintes questionamentos: Como o escritor João Melo faz referência à tradição oral africana? Qual a função da voz dos personagens e da ironia nos respectivos contos da obra selecionada para estudo?

O escritor João de Souza da Silva Melo, conhecido por João Melo, nasceu em Luanda, capital de Angola, no ano de 1955. Já aos quinze anos de idade, começou a escrever seus primeiros poemas, mas seu primeiro livro só foi publicado em 1985, a obra intitulada *Definição*. João Melo é, sem dúvida, um dos maiores escritores angolanos, traduzido para vários idiomas e dono de uma vasta produção literária ao longo de sua carreira como escritor, que já ultrapassa os trinta e cinco anos. Ele dedicou um tempo considerável de sua carreira literária exclusivamente à produção poética. Nesse sentido, após a publicação dos sete primeiros livros de poemas, ele publicou seu primeiro livro de contos, intitulado *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, em 1998. A produção literária de João Melo é bastante significativa. Ao todo, são quinze livros de poemas, nos quais quatro deles são antologias, sete livros

¹Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/10.639.htm#:~:text=LEI%20No%2010.639%2C%20DE%209%20DE%20JANEIRO%20DE%202003.&text=Altera%20a%20Lei%20no,%22%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs&cc=1>. Acesso em: 07 ago. 2022.

de contos e, recentemente, o autor publicou seu primeiro romance intitulado *Será este livro um romance?*, publicado em 2022, pela editora Caminho.

Em seus livros de poemas publicados, percebemos um escritor que fala sobre o amor, além do erotismo como uma das principais características presentes em seus livros. Com relação aos seus textos em prosa, observamos um João Melo totalmente diferente, ou seja, um escritor que se preocupa com os diversos problemas sociais e as contradições presentes em Angola. Por meio de sua escrita, repleta de muito humor e ironia, engaja-se na produção de textos com um forte tom de crítica social, revelando em suas obras os principais problemas sociais enfrentados pelo seu país, principalmente no contexto pós-independência. Problemas provocados pela guerra civil e corrupção de muitos integrantes do novo governo, os quais são descritos por um narrador intruso que vai dialogando com o leitor e narrando com humor e indignação ao mesmo tempo.

Ao longo de sua vida, além de escritor, João Melo também se dedicou a outras atividades concomitantes com a produção literária, como jornalista, publicitário e professor universitário. Ele chegou a iniciar o curso de Direito em Coimbra, no ano de 1973, mas, após a revolução dos cravos em Portugal, na data de 25 de abril de 1974, o escritor abandona o curso e retorna para Angola, especificamente no mês de dezembro, a fim de colaborar com a independência e se juntar ao MPLA e participar da última fase de transição da queda do colonialismo português e a independência de Angola. Devido a sua atuação como jornalista, em 1984, ele veio ao Brasil para trabalhar como correspondente de imprensa, residindo no Rio de Janeiro até o ano de 1992. Nesse período, graduou-se em jornalismo pela Universidade Federal Fluminense e fez mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro².

João Melo é membro fundador da União dos Escritores Angolanos, atuando neste órgão como secretário geral, presidente da comissão diretiva e membro fundador da Academia Angolana de Literatura e Ciências Sociais. Em Angola, foi parlamentar de 1992 a 2017, pelo *Movimento Popular de Libertação de Angola*

²Programa confraria da palavra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P2tfHHhrrzk&list=PLF7bK44N18bPmSytwou0SJi7a-_4AMW-d&index=2&t=10s. Acesso em 07 ago. 2022.

(MPLA), partido político angolano que governa o país desde sua independência de Portugal, em 1975, além de ministro da Comunicação Social de 2017 a 2019³.

A relevância desta pesquisa se dá pelo intuito em contribuir para a divulgação de um grande escritor africano e discutir, a partir de seus textos literários, os problemas enfrentados por Angola, um dos países que possui a língua portuguesa como idioma oficial. Almejamos que esta dissertação, de alguma forma, contribua para novas pesquisas que estão sendo desenvolvidas no campo dos estudos culturais, que envolvem as literaturas africanas.

O objetivo geral deste trabalho é (1) analisar como aparecem elementos que fazem referência à tradição oral africana nos contos que compõem o livro *Filhos da Pátria* (2001); e (2) discutir o modo como o autor utiliza a voz dos personagens e a ironia para abordar, criticar e denunciar os problemas enfrentados por Angola pós-independente. Para alcançarmos tal objetivo, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica e realizamos a análise dos contos *Tio, mi dá só sem*, *O feto*, *O elevador* e *O Cortejo*, por meio do método qualitativo.

A fundamentação teórica do presente estudo contou com as contribuições de vários pesquisadores, dentre os quais destacamos: M'Bow (2010), Ki-Zerbo (2010), Vansina (2010), Bâ (2010), Amorim e Matos (2015), autores que pesquisam sobre a história geral da África; Leite (2020), Chaves (2000), Padilha (2011), estudiosas das literaturas africanas; Zumthor (2005), Cavarero (2011), autores que utilizamos para refletirmos sobre a voz; Muecke (2018), Alvarce (2009), Duarte (2006), Hutcheon (2000), que pesquisam sobre ironia.

Quanto à estrutura, esta dissertação está dividida em cinco partes: Introdução; três capítulos de desenvolvimento e as considerações finais. No primeiro capítulo, intitulado *Filhos da Pátria e a crítica literária*, buscamos o diálogo com a crítica literária, realizando resenhas críticas em alguns artigos para discutirmos temas importantes relacionados ao livro *Filhos da Pátria* (2001): Identidade e hibridismos culturais em Angola; as representações da infância em *Filhos da Pátria*; Poder, corrupção e a representação dos espaços e, por fim, a ironia, o risível e o trágico na obra de João Melo.

³ Encontro Literário - Jornada de Integração Cabo Frio – África – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkIYUzgDB2E&list=PLF7bK44N18bPmSytwou0SJi7a-_4AMW-d&index=3&t=8s> Acesso em: 07 ago. 2022.

O segundo capítulo é intitulado *Tradição oral, voz e ironia na literatura africana*. Iniciamos a discussão abordando a cultura oral no continente africano de maneira geral e afunilamos para o surgimento da literatura angolana escrita e sua relação com as narrativas de expressão oral africana. Em seguida, discutimos sobre oralização da literatura, voz e performance e finalizamos com a reflexão sobre a ironia e a literatura africana de língua portuguesa.

No terceiro capítulo, intitulado *Voz e ironia em Filhos da Pátria*, dividimos nossa análise dos contos em dois tópicos. No primeiro, selecionamos os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto* e analisamos a oralização e as vozes dos marginalizados. Já no segundo tópico, utilizamos, como *corpus* de análise, os contos *O elevador* e *O cortejo* e discutimos sobre a ironia crítica em *Filhos da Pátria* (2001).

2 FILHOS DA PÁTRIA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Neste capítulo da dissertação, nosso objetivo é discutir sobre a presença de alguns dos temas que consideramos relevantes na obra em prosa de João Melo, haja vista serem mais pesquisados pela crítica literária com a qual dialogamos por meio de resenhas críticas de alguns artigos a respeito do livro *Filhos da Pátria* (2001). Considerando a importância da obra ficcional de João Melo, buscamos transbordar o objeto de nossa pesquisa e dialogar com outros livros publicados pelo autor ao longo de sua carreira para enriquecer as discussões propostas nos respectivos tópicos, além de contribuirmos para a divulgação de livros que fazem parte da literatura africana de língua portuguesa.

A obra *Filhos da Pátria* (2001) é o segundo livro de contos do escritor angolano João Melo, publicada em Lisboa, no ano de 2001, pela editora Caminho, e no mesmo ano em Angola, pela Editora Nzila. Em 2008, o livro é publicado também no Brasil pela editora Record. Essa coletânea de contos é, sem dúvida, uma das obras mais importantes do autor e, talvez, a que tenha mais pesquisas até o momento, fazendo parte de trabalhos realizados em nível de graduação, mestrado e doutorado, além de vários artigos cujos pesquisadores abordam diversos temas presentes nas narrativas do livro.

A referida obra é composta de dez contos: *O elevador; Tio, mi dá só cem; Natasha; O efeito estufa; O homem que nasceu para sofrer; Ngola Kiluanje; Shakespeare ataca de novo; O cortejo; O feto e Abel e Caim*. Por meio da leitura do livro e dos textos escritos pela crítica literária, observamos que o escritor João Melo traz para seus leitores muito da realidade do povo angolano pós-independente. Sendo assim, com muita ironia, o narrador revela sérios problemas sociais, além de realizar duras críticas a alguns indivíduos da sociedade angolana, os quais passaram de vítimas da opressão portuguesa a algozes do próprio povo, filhos da mesma pátria.

Quanto ao narrador das histórias, dois contos são narrados em primeira pessoa (*Tio, mi dá só cem* e *O feto*) e os outros oito são narrados em terceira pessoa, com um narrador onisciente seletivo que conhece tudo a respeito dos personagens e do enredo. Ele faz um diálogo frequente com o leitor, trazendo novas informações tanto sobre os personagens quanto em relação à narrativa, além de revelar suas impressões sobre determinados fatos do enredo.

O escritor angolano João Melo, ao longo dos dez contos que compõem o livro *Filhos da Pátria* (2001), vai dialogando com seus leitores sobre temas importantes, como colonialismo, o pós-colonialismo em Angola, desigualdade social, enriquecimento ilícito por meio da corrupção, corrupção nos órgãos públicos, prostituição, preconceito racial, hibridismo cultural e as consequências da guerra civil, que deixou milhares de mortos e desabrigados no país.

2.1 Identidade e hibridismos culturais em Angola

Ao lermos a obra ficcional de João Melo, observamos que, frequentemente, o autor aborda em seus livros a problemática da identidade e dos hibridismos culturais em Angola, principalmente no período pós-independência. O autor, por meio da ficção, faz-nos refletir sobre a dificuldade de certos membros da sociedade angolana e dos povos oriundos de países colonizados em aceitarem a inevitável mistura entre as culturas e a dificuldade na busca pela identidade perdida. Essa discussão está presente nos contos que compõem os livros escritos por João Melo.

A chegada dos colonizadores nos países africanos, inevitavelmente, influenciou a identidade e a cultura dos povos habitantes e, no caso específico de Angola, não foi diferente. Sobre influências externas em culturas, o estudioso Stuart Hall, ao discutir sobre identidade cultural, afirma:

À medida que as culturas nacionais tornaram-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 1999, p. 74).

É justamente essa infiltração cultural inevitável que ocorreu no contexto específico de Angola durante o período de colonização portuguesa. O escritor João Melo procura discutir, geralmente de forma irônica e bem humorada, sobre esses processos de hibridismos culturais com personagens que almejam o retorno da verdadeira identidade angolana, mas se contradizem com suas práticas que demonstram a influência de outras culturas.

O pesquisador Francisco das Chagas Souza Costa, no artigo intitulado *Entre recalques e hibridismos: marcas pós-coloniais no conto "O efeito estufa"*, de João Melo, faz uma análise sobre os resquícios traumáticos e hibridismos culturais

resultantes do processo de colonização portuguesa, em Angola. Para o autor, a influência externa do colonizador ocasionou a quebra de traços culturais e da própria identidade desses povos, cujo passado pré-colonial e o presente pós-colonial se chocam e resultam em recalque ou na ausência de reconhecimento das marcas deixadas pelo colonialismo. Para ele, após a fusão das culturas, o hibridismo é irreversível e a arte literária tem a capacidade de representar os vários aspectos dessa coletividade.

Costa (2019) faz uma análise do conto *O efeito estufa* cuja narrativa apresenta um personagem com uma personalidade híbrida, contraditória, problemática, comum em sujeitos submetidos a um processo de colonização, como ocorreu com o povo angolano, que esteve sob o domínio português. No conto, o personagem protagonista é o estilista Charles Dupret, um radical defensor da autenticidade angolana a qual considera Angola um país pertencente aos pretos e luta para defender a pureza racial e a autenticidade do país.

Para o autor, as diversas contradições ao longo da narrativa já começam no próprio nome do personagem, com a junção de termos do inglês e francês. Ele é retratado no conto como um radical engajado em uma luta ideológica, política e cultural com o propósito de defender a pureza racial e a autenticidade angolana. Charles Dupret reproduz o recalque daquele indivíduo negacionista de um passado de subalternidade cujo processo de colonização seguido da independência política deixou marcas no psicológico e na cultura.

De acordo com Costa (2019), para alguns indivíduos a mistura de culturas representa o rompimento da fronteira entre o povo e o colonizador, mas Charles Dupret define como uma grave ofensa e critica todos aqueles que se deixaram influenciar pelos portugueses. Costa (2019) evidencia também a utilização do termo “fronteiras perdidas” na narrativa, como uma maneira do narrador destacar o sentimento de alguns angolanos, pois muitos estão conscientes da impossibilidade do retorno das estruturas socioculturais pré-coloniais devido à presença marcante do DNA cultural do colonizador no nativo.

A revelação do narrador do seu desapareço em relação à personagem Charles Dupret revela a existência de uma linha tênue entre ele e o autor da história, ou seja, João Melo se enquadra como um cidadão angolano que enxerga os reflexos da colonização portuguesa sem um viés radical. Já o protagonista se autoproclama o único estilista preto de Angola e, em seus desfiles, as roupas são sempre pretas e

os seus modelos também pretos. Os autênticos angolanos imunes ao efeito estufa, segundo o estilista.

O autor ainda discute mais algumas contradições do protagonista da narrativa de João Melo, como a passagem do conto em que surge um jornalista que indaga ao estilista sobre suas roupas serem compradas, principalmente, pelos brancos com melhores condições financeiras devido ao valor elevado de suas peças, além de serem plágios de vestimentas árabes. Outra contradição apontada por Costa (2019) é quando Charles Dupret proíbe a família de comer bacalhau, alegando ser herança do colonialismo português, mas sua filha o questiona dizendo-lhe sobre a origem Norueguesa do bacalhau, não de Portugal. Porém, mesmo sendo confrontado, o estilista Charles Dupret sempre dá uma desculpa para justificar suas atitudes.

Por fim, é destacado no artigo o final tragicômico do protagonista, o qual fica louco e é visto disfarçado de Michael Jackson ensaiando uma coreografia em cima de contentores de lixo. Para o autor, a arte literária é eficaz na representação do sujeito pós-colonial, que não aceita os resquícios do período de colonização. A ideia de descolonização é problemática, considerando a recorrência nesses territórios dos desequilíbrios psicológicos e radicalismos ideológicos. No conto, a figura do protagonista exposta por João Melo representa um grupo mal resolvido com seus conflitos oriundos da colonização.

É importante destacarmos que o radicalismo do estilista Charles Dupret foi extremamente prejudicial para sua família, a qual o tinha como um ditador. Fez mal também para o próprio Charles Dupret, uma vez que enlouqueceu. Além disso, radicalismo como o do personagem desencadeia o preconceito racial, discriminação e perseguição dos indivíduos com a cor da pele branca, mesmo aqueles nascidos em Angola. João Melo aborda essa contradição e preconceito dos angolanos radicais no conto *Ngola Kiluanje*, também do livro *Filhos da Pátria* (2001), cuja narrativa gira em torno do drama do personagem Antônio Manuel da Silva, apelidado de Ngola Kiluanje. O protagonista saiu de Angola com sua família depois da independência do país, visto que, por serem brancos, estavam sofrendo perseguições dos radicais defensores da autenticidade angolana.

A pesquisadora Rosangela Manhas Mantolvani também aborda a temática proposta neste tópico da dissertação no artigo intitulado *A Pátria de João Melo: Um Estado multicultural*. Para a autora, a obra *Filhos da Pátria* (2001) trata, principalmente, da representação dos complexos destinos dos filhos do território

angolano inseridos em um período pós-independência cujos personagens representam, na maioria dos contos, os moradores das periferias da capital angolana. Esse deslocamento para Luanda ocorreu devido aos confrontos no interior do território angolano, os quais obrigaram a fuga de muitas pessoas para a capital devido à violência, às más condições de vida e à desapropriação das casas. Desse modo, essas pessoas ocuparam as periferias da capital e deram origem a novos bairros, os chamados musseques.

Para Mantolvani (2007), o escritor João Melo recupera a representação dos espaços dos musseques em alguns dos seus contos do livro *Filhos da Pátria* (2001) para revelar a situação social vivida por muitos angolanos, ou seja, a representação da periferia de Luanda surge como uma crítica aos problemas sociais, políticos e econômicos do país independente. Segundo a autora, contos como *O elevador* e *O cortejo* também apresentam imagens de uma divisão social e revelam os espaços de uma minoria abastada, oportunista, que detém o controle político e econômico do país e desfruta do luxo em detrimento da pobreza de grande parte da população.

Quanto à identidade nacional angolana e a ironia presente na escrita de João Melo, Mantolvani (2007) destaca que em textos como no conto *O efeito estufa*, o narrador vai se utilizando de muita ironia e desconstruindo, ao longo da narrativa o estereótipo do defensor da autenticidade angolana. É justamente por meio do discurso irônico sobre a verdadeira angolanidade que a escrita de João Melo revela a opção por uma pátria multicultural, a qual precisa ser compreendida e discutida considerando a fusão das diversas etnias, mestiçagens e a cultura eurocêntrica que contrasta com os valores das culturas locais. De acordo com a autora, o enfoque dado por João Melo aos musseques revela a presença dos diferentes grupos étnicos que fugiram para as cidades. O autor revela suas constituições étnicas e suas mestiçagens com o objetivo de desmascarar os inimigos do pluralismo cultural, como o protagonista do conto intitulado *O efeito estufa*, o estilista Charles Dupret.

O escritor João Melo, não só em *Filhos da Pátria* (2001), mas também em outros de seus livros ficcionais, aborda os temas relacionados à identidade angolana e aos hibridismos culturais de maneira muito irônica. Dessa forma, ele vai construindo personagens que representam o modo inconformado de alguns angolanos radicais não aceitarem sua condição de sujeitos culturalmente híbridos, ou seja, negam a forte influência da cultura do colonizador português na cultura angolana. Além disso, os radicalismos relacionados às diferenças étnico-culturais

também são discutidos pelo escritor.

O espaço dos musseques descrito por João Melo também revela a diversidade cultural no país, pois com a fuga dos povos do interior para a capital Luanda, durante as guerras, diferentes grupos étnicos buscaram abrigo nos bairros pobres de Luanda e nem sempre essa convivência foi pacífica, principalmente por aqueles mais radicais. Um exemplo desse radicalismo se encontra no conto *Shakespeare ataca de novo*, cujas respectivas famílias de Luvualu Francisco Helena (um bakongo) e Inês Faria (uma mulata filha de um bôer com uma mulher do grupo tchokué) não aceitam o relacionamento. Já no início do conto, João Melo ironicamente discute que nem todos são radicais quanto às diferenças étnico-culturais:

Esta estória 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 o nosso povo. Esse é outro problema dos angolanos, o qual, segundo estou convencido, está na base de muitas das suas makas históricas: a transformação de opinião de meia dúzia de pessoas (quantas vezes se trata apenas da opinião do vizinho do lado!) na pretensa opinião geral do povo. De qualquer forma, e apesar do amor de Luvualu Francisco Helena e de Inês Faria (assim se chamavam os dois amantes) ser condenado apenas por um segmento bastante limitado da nossa sociedade (os respectivos familiares), vale a pena contar esta estória, pois a mesma pode ter – passe a imodéstia, que tratarei imediatamente de ressalvar – uma certa função pedagógica, como mandam as nossas tradições (MELO, 2001, p. 115)⁴.

Observamos que, para o narrador, as famílias radicais dos respectivos amantes representam um segmento muito limitado da sociedade angolana. Como o casal de namorados já havia viajado para o exterior, conhecido outras cidades de Angola, outros lugares e outras culturas, não se importaram com o preconceito dos familiares e se casaram. Por fim, destacamos mais uma vez a crítica do narrador aos radicalismos culturais:

É por isso que, pessoalmente, desconfio muito daqueles que, nas cidades, se arvoram em grandes defensores da cultura tradicional como única base (digo bem: única) da identidade, pois essa cultura, que tem um substracto étnico, perde-o ou pelo menos transforma-o necessariamente, quando em contacto com as demais culturas presentes no mundo urbano (MELO, 2001, p. 120)

⁴ O livro *Filhos da Pátria* (2001) é escrito com a língua portuguesa oficial de Angola.

Outro bom exemplo que podemos acrescentar neste tópico da dissertação é o conto *As raízes do mal*, do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), também escrito por João Melo. No referido conto, o personagem Carlos Tati é um homem problemático e grande defensor de algumas ideias que ele considerava determinante para o futuro de Angola: Defendia as nações ancestrais de Angola; o uso exclusivo da língua bantu e criticava o português, pois, segundo ele, era a língua do colono. Porém, o narrador vai revelando um personagem que apresenta um comportamento contraditório semelhante ao apresentado pelo estilista Charles Dupret, do conto *O efeito estufa*.

2.2 As representações da infância em Filhos da Pátria

O escritor João Melo, em seus livros em prosa, eventualmente insere nas narrativas personagens infantis ou juvenis para abordar alguns problemas sociais enfrentados por meninos e meninas angolanos na vida real. As crianças e os jovens, que são o futuro do país, não são acolhidos de maneira adequada pela pátria angolana, cujos novos governantes abandonaram os ideais almejados durante as lutas pela libertação. Sendo assim, no pós-independência, trata seus filhos com práticas análogas as exercidas pelos colonizadores.

João Melo vai revelando, por meio da ficção em alguns dos seus contos, a vida difícil de muitas crianças e adolescentes angolanos. O conto *Tio, mi dá só cem* tem como protagonista um jovem deslocado para Luanda que passa a cometer roubos e pedir esmolas. O conto *O Feto*, por sua vez, traz a história de uma adolescente que passa a se prostituir para conseguir dinheiro e comprar comida tanto para ela, quanto para sua família. Os dois filhos da personagem Natasha, no conto de nome homônimo, representam a pobreza extrema de muitas crianças angolanas.

A pobreza e as dificuldades enfrentadas por crianças angolanas também são abordadas no conto *O cortejo*, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Cabe revelar, em particular, que, dentre a multidão embasbacada perante a carruagem estacionada defronte da igreja, as crianças eram aquelas que mais faziam os dois animais sentir um dorido aperto no coração. Isso nada teria de extraordinário, pois toda a

gente sabe da cumplicidade existente entre crianças e bichos de todas as qualidades, não fora o facto de serem aquelas crianças especiais: sujas, rotas e descalças, umas com as suas caixas de graxa às costas ou mil e um artigos nas mãos, que tentavam a todo o custo vender a quem passava, outras simplesmente de mãos vazias, eram, vamos dizê-lo, a imagem nítida do futuro de Angola, caso os homens não se decidam a dar-lhes a mão. Nos tempos que correm, há milhares de crianças nesse estado deambulando pelas ruas de todas as cidades do país. (MELO, 2001, p. 132)

No conto, os cavalos deveriam conduzir os noivos após o casamento pelos bairros mais luxuosos de Luanda, porém, um dos motivos dos cavalos se revoltarem e conduzirem os recém-casados pelos bairros mais pobres da cidade foi ver a situação de pobreza das crianças. O narrador revela que as crianças sujas são especiais, porém, observamos pelo contexto que elas são especiais para os dois cavalos; enquanto que, para o governo e para os novos ricos de Angola, não passam de invisíveis.

Continuando nosso diálogo com a crítica literária, a pesquisadora Ana Paula Teixeira Porto, no artigo *Contística pós-independência da dor e da violência: notas sobre filhos da pátria, de João Melo*, aborda a representação da violência e da dor de sujeitos angolanos presentes na obra *Filhos da Pátria* (2001), utilizando como *corpus* de análise principal os contos *Tio, mi dá só cem* e *O Feto*. De acordo com a autora, na obra *Filhos da Pátria* (2001), muitos contos trazem a problemática da marginalização social em Angola pós-independente com alguns personagens que representam sujeitos à margem da sociedade, sendo submetidos a diversos problemas como a pobreza, violência, desigualdade social e corrupção.

De acordo com Porto (2014), o conto intitulado *O feto*, que contém uma personagem juvenil, exterioriza a violência imposta à mulher e a personagem, em meio a um sistema opressor e violento, se vê obrigada a se prostituir para conseguir sobreviver. A protagonista, narradora do conto, não tem seu nome revelado ao longo da narrativa e entra na prostituição com treze anos de idade por sugestão de sua própria mãe, uma mulher agredida constantemente e vítima da violência do marido. A jovem é vítima de uma violência social, um doloroso problema enfrentado na vida real por muitas jovens mulheres angolanas no contexto pós-independência.

Já no conto *Tio, mi dá só cem*, segundo a autora, os problemas sociais de Angola são enfrentados por um jovem do sexo masculino, morador de rua em Luanda, capital de Angola. É uma narrativa de parágrafo único e o protagonista,

assim como no conto anterior, não tem seu nome revelado pelo narrador. Ele é um deslocado para Luanda, pois saiu de sua casa durante a guerra depois do desaparecimento do pai e da morte de sua mãe, estuprada por vários homens e depois incendiada. Ele, sem alternativas dignas para sobreviver, vê-se obrigado a roubar para comprar comida e, em um desses roubos, acaba matando um homem, o qual estava fazendo sexo dentro de um carro com uma adolescente. Segundo Porto (2014), uma das contradições sociais encontradas no conto é quando um grupo da Juventude Verde passa pela rua oferecendo mudas de árvores com o objetivo de estimular a consciência ecológica e ignora o fato do jovem precisar de ajuda financeira para comprar comida.

Para a autora, em ambos os contos existe uma crítica a Angola pós-independente, pois o país não conseguiu proporcionar à população, antes colonizada, a liberdade e o progresso tão almejado por todos, compondo um painel pessimista de uma pátria que, mesmo independente, não oferece aos seus filhos condições sociais, culturais e econômicas adequadas. Segundo Porto (2014), os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto* reúnem imagens de dor, violência e exclusão social e revelam também uma imagem pessimista do país.

Os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto* revelam o ambiente pouco acolhedor do país com relação aos seus jovens. A realidade das duas personagens reflete a vida real de muitos jovens angolanos que, devido a situação de pobreza, são obrigados a buscar alternativas para sobreviver, como o roubo e a prostituição.

Os diversos problemas enfrentados por jovens e adultos angolanos também estão presentes em outros livros de João Melo, como *Os marginais e outros contos*, cujas narrativas foram escritas pelo autor no ano de 2010, quando Angola completou trinta e cinco anos de independência, mas a obra só foi publicada em 2013, pela editora *Caminho*. Segundo o próprio João Melo, em entrevista à revista *África e africanidades*⁵, o balanço feito por ele, no ano de 2010, apontava para certo desencanto com o sonho de uma sociedade diferente da colonial, uma sociedade mais justa socialmente e o mais igualitária possível. Neste livro, o tema da prostituição de jovens angolanas para sobreviver também é abordado. No conto intitulado *Discurso sobre a beleza*, há uma jovem menina cujos pais morreram na

⁵ I Simpósio Internacional Lendo, Pesquisando e Ensinando Literaturas Africanas – Revista *África e africanidades*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiMsnYQcjz4&list=PLF7bK44N18bPmSytwou0SJi7a-_4AMW-d&index=4&t=24s>. Acesso em: 05 maio 2021.

guerra e que acaba indo morar com seus familiares. Aos quinze anos de idade, ela perde a virgindade com o marido de sua tia, começa a se prostituir e, aos dezoito anos, sai da casa de seus parentes. A protagonista do conto utiliza sua beleza e o trabalho como prostituta com o objetivo de “enganar” o destino de pobreza.

Os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto* também são analisados no artigo intitulado *A representação da infância no cenário distópico pós-colonial angolano de João Melo*, escrito pela pesquisadora Nathally Regina Monteiro Nunes Campos, cujo objetivo é analisar a representação da infância angolana.

Para Campos (2018), a literatura nacional, a partir do século XIX, dá amplitude à luta contra o colonizador e, em 1956, é criado o *Movimento Popular de Libertação de Angola* (MPLA), defensor de uma emancipação do país com modificações econômicas e sociais. Ao assumir o poder após a conquista da independência, em 11 de novembro de 1975, o MPLA estabeleceu em Angola uma gestão análoga ao colonialismo em alguns aspectos. O semelhante outrora subjugado, agora explora e causa desigualdade social ao assumir o poder político e econômico do país.

A autora destaca, quanto à literatura pós-colonial, que a ideologia nacionalista dá lugar à ironia, à paródia e ao desencanto. Assim, a literatura tem seu foco direcionado para as denúncias dos diversos problemas sociais da sociedade, pois esta não acolhe o seu próprio povo dignamente. Nesse contexto, está inserido João Melo com uma escrita militante e engajada, na qual convida o leitor a refletir sobre as questões sociais no pós-independência, com uma grafia de caráter irônico e até humorístico.

A autora faz uma discussão importante sobre a representação da infância em João Melo, mais especificamente nos contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto*, e conclui, por meio de sua análise, que ambos os contos representam a infância marginalizada e violentada produzida pela sociedade angolana pós-colonial, cujos personagens sem nome narram suas histórias, as quais são semelhantes às inúmeras histórias de muitos outros jovens submetidos à grande desigualdade social do país. João Melo, por meio desses dois contos, denuncia a dificuldade e precariedade vivida por muitas crianças e jovens angolanos, ou seja, os representantes do futuro da nação não são tratados de maneira digna. Para Campos (2018, p. 11), “A condição das meninas angolanas percebe-se ainda pior, visto que entendem a prostituição como uma tentativa de mudança de vida, ou mesmo, precisam dela para se alimentar”. As

questões relacionadas à prostituição estão presentes em ambas as narrativas, mas elas são abordadas de maneira mais abrangente no conto intitulado *O feto*.

Ao lermos os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto*, deparamo-nos com duas narrativas que o escritor João Melo, por meio de suas personagens, traz para o leitor a representação de uma infância difícil, ou seja, percebe-se que elas revelam a situação de pobreza e miséria enfrentadas pelos personagens nas respectivas narrativas. Em contraponto também há uma intenção do autor em dialogar com o leitor e despertar um sentimento de esperança em um futuro melhor para os jovens angolanos, pois sua produção ficcional objetiva sensibilizar, por meio da literatura, os filhos dessa pátria chamada Angola, principalmente os governantes, para medidas mais efetivas de combate à desigualdade social e melhor distribuição das riquezas do país.

As representações da infância em Angola, em *Filhos da Pátria* (2001), revelam um país que conquistou sua independência, mas que continuou trazendo sofrimentos aos seus habitantes, dentre eles, as crianças e adolescentes que são acometidos por procedimentos semelhantes aos dos colonizadores portugueses. A infância em Angola pós-independência, a partir da obra de João Melo, representa abandono, fome, dor, violência física e psicológica e a falta de amparo social, por parte daqueles que assumiram o governo.

A luta pela sobrevivência conduz muitos jovens a assumirem responsabilidades de adultos e diversas vezes se submeterem a práticas que não deveriam fazer parte de suas vidas, como pedir esmolas, catar comida no lixo, roubar. No caso das meninas, exercem a prostituição, que é uma das piores formas de trabalho infantil, presente não só em Angola, mas em diversos países, incluindo o Brasil. A condição de algumas meninas angolanas, representadas na ficção pela protagonista do conto *O feto*, é um ponto importante a ser destacado, uma vez que, em muitos casos, elas recorrem ao trabalho infantil como prostitutas para conseguirem dinheiro, o que geralmente é utilizado para o próprio sustento e da família também.

O escritor João Melo aborda a problemática da prostituição como uma realidade praticada por algumas mulheres adultas também. No conto *O esquadrão marreco*, do livro *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004), João Melo também aborda o tema da prostituição como meio de sobrevivência e essa prática não está restrita apenas às jovens adolescentes, como no conto *O feto*, de

Filhos da Pátria (2001) e no conto *O discurso da beleza*, da obra *Os marginais e outros contos* (2013), mas também às mulheres adultas. No referido conto, João Melo utiliza muita ironia e humor para narrar um determinado período da história de Angola, no qual existiam três mulheres prostitutas. Elas, por necessidade financeira, transavam com os comandantes do MPLA e com diversos outros homens e assim, segundo o narrador, contribuíram também com a libertação de Angola.

2.3 Poder, corrupção e a representação dos espaços

No decorrer deste primeiro capítulo, discutimos que a obra em prosa de João Melo revela diversos problemas sociais enfrentados pelo povo angolano, mesmo depois da descolonização. Durante o período de lutas contra os portugueses, buscava-se um país com menos desigualdade social, porém, o desejo pelo poder e a corrupção acabou criando um grupo muito pequeno de ricos privilegiados em detrimento da maioria esmagadora da população.

Na maioria dos contos do livro *Filhos da Pátria* (2001), observamos também a relação entre os espaços físicos com o poder e a corrupção. Em contos como *O elevador*, *O efeito estufa* e *O cortejo*, por exemplo, João Melo mostra para seus leitores essa discrepância social entre os espaços frequentados pelos que fazem parte da elite política e econômica de Angola e os destinados aos mais pobres do país. O comportamento de alguns personagens diante de ambientes diferentes também pode ser observado nas narrativas.

Personagens corruptos e crítica ao governo e aos novos ricos de Angola são discussões que atravessam toda a obra ficcional de João Melo. No conto *O rabo do chefe*, do livro *The serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004), deparamo-nos com o personagem chamado Doutor Chico, diretor geral de uma empresa em Angola, que, de tão corrupto, recebeu dos operários o apelido de Chico mamão.

Para o narrador do conto *O falso corrupto*, do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), a corrupção em Angola não está restrita apenas aos ricos e poderosos que governam o país, mas espalhada por diversos segmentos da sociedade, como podemos observar no trecho a seguir:

[...] A corrupção está espalhada e entranhada hoje no corpo

maltratado de Angola, nas suas veias, nos seus músculos, nos seus ossos, em todos os seus órgãos vitais [...] Seja como for, ninguém questiona essa verdade insondável: a corrupção em Angola, mais do que um facto, é um ato natural, como respirar. O governo reconhece que há corrupção. A oposição grita contra ela. A imprensa denuncia-a e, quando não tem factos, inventa-os. Os cidadãos lamentam-se e contam histórias extraordinárias de corrupção, nas conversas em família, nas discussões entre amigos, nos bares, nas farras, nos óbitos. Entretanto, e demonstrando – como se isso ainda fosse necessário – que a realidade, além de contraditória, é polissémica, o governo evita cuidadosamente tomar medidas efectivas contra a corrupção, a oposição aceita subornos do governo, a imprensa chantageia os alegados corruptos, os cidadãos fazem da corrupção o seu dia-a-dia. A corrupção, em Angola, é uma grande panela de funje onde todos comem, com talheres de prata ou com as mãos. (MELO, 2009, p. 135-136).

Para enriquecer a discussão sobre poder, corrupção e a representação dos espaços na escrita de João Melo, traremos uma curta resenha do artigo escrito por Renata Cristine Gomes de Souza, que tem como título *Poder, corrupção e desilusão: o espaço e a espacialidade da linguagem no conto O elevador*, de João Melo. Para Souza (2020), as descrições espaciais e a relação com os personagens oferecem informações sobre a narrativa e possibilitam uma análise que contempla a construção deles, ou seja, elementos relacionados à história, à sociedade e à temporalidade.

Souza (2020) toma como *corpus* de análise o conto *O elevador* para discutir o espaço na obra do escritor João Melo. O referido conto possui como personagens principais Pedro Sanga e Soares Manuel João, dois amigos que lutaram juntos pela libertação de Angola e tinham os mesmos ideais de uma nova pátria igualitária para todos os seus filhos. A narrativa se passa no pós-independência com Pedro Sanga indo ao encontro do antigo amigo para tratarem de negócios.

De acordo com a autora, o texto é estruturado em nove partes, as quais representam os oito andares percorridos pelo elevador e o terraço do prédio, lugar de destino de Pedro Sanga no qual está instalada a empresa de Soares Manuel João. No decorrer da narrativa, percebe-se durante a subida do elevador que, quanto mais alto e perto do terraço, mais se faz presente no personagem um pensamento alinhado ao comportamento da nova burguesia angolana.

Souza (2020) evidencia que, em cada parte do conto, o personagem Pedro Sanga reflete tanto sobre si, quanto sobre o amigo Soares Manuel João, o qual se tornou um político corrupto depois da independência de Angola. Ele vai pensando

durante a narrativa sobre o presente, bem como sobre o passado colonial, quando ambos foram guerrilheiros. O desenvolvimento desses personagens é feito, gradualmente, no decorrer de cada parte do texto e o espaço se relaciona com a apresentação e a composição deles.

A autora faz uma análise crítica do conto e de suas respectivas divisões realizadas pelo escritor João Melo, cujos pontos principais serão destacados de maneira sintética. Na primeira parte do texto, representando o primeiro andar do prédio, é apresentado ao leitor o espaço onde Pedro Sanga está, ou seja, no elevador, e com quem o personagem divide esse espaço, uma mulher chamada Josefine que também está indo ao encontro de Soares Manuel João. Na segunda parte do conto, é narrado o diálogo de Pedro Sanga com sua esposa sobre a adaptação, de modo que ela o aconselha a se adequar aos novos tempos. Segundo Souza (2020), é em casa que Pedro Sanga tem liberdade para revelar suas ideias políticas, mostrando-se contrário à acomodação e fiel aos ideais dos tempos da luta armada pela libertação de Angola.

Na terceira parte do texto, de acordo com Souza (2020), são descritos pelo narrador alguns lugares onde os amigos frequentaram no tempo de combatentes e como não havia diferenças entre eles nos espaços de lutas. O trecho evidencia a mudança de Soares depois da independência, traçando um perfil do personagem, ou seja, um homem que foi Ministro e adquiriu vários imóveis com práticas ilegais. O prédio onde fica a empresa de Soares é localizado em um importante centro financeiro da capital e tal lugar representa o poder econômico do personagem.

Na quarta parte do conto, a autora evidencia a mudança no modo como Soares era chamado em diferentes espaços. Pedro Sanga reflete sobre quando combatiam juntos e Soares era chamado de Funje com Pão⁶, um apelido de pouco valor dado pelos companheiros, mas, depois do seu enriquecimento, passou a ser conhecido como Camarada Excelência. Já na quinta parte, Pedro rememora os antigos ideais do amigo ex-combatente, cujo discurso de igualdade do passado se contradiz com suas atitudes do presente, ou seja, Soares usa o poder público e a corrupção como meio de ficar cada vez mais rico.

Na sexta parte do texto, o principal destaque dirige-se para o questionamento feito pelo narrador que reflete sobre como Soares se transformou num novo rico

⁶ “[...] Ele não comia funje se não tivesse pão para acompanhar o referido prato” (MELO, 2001, p.18).

nojento de Angola, pois trocou sua mulher por uma mulata e comprou vários imóveis durante o tempo à frente do cargo de Ministro. Souza (2020), ao analisar esse aumento patrimonial do personagem, diz que a ocupação desses espaços torna explícito o poder financeiro de Soares, o qual se adaptou ao modo como o poder no país é regido depois da independência, privilegiando uma minoria. A autora, na sétima parte do texto, destaca a descrição feita pelo narrador da escalada social de Soares Manuel João. Já Pedro Sanga, nesse ponto da narrativa, parece admirar a capacidade de adaptação do amigo e se aproxima do discurso da sua esposa, ou seja, “quanto mais perto ao espaço que para ele simboliza a riqueza e poder, mais suas escolhas se aproximam do modo de vida de Soares” (SOUZA, 2020, p. 11).

Na oitava parte do conto, segundo Souza (2020), é revelado pelo narrador que Pedro Sanga ocupa o cargo de secretário geral de um Ministério do governo, o qual teve anteriormente como Ministro o Soares, por quinze anos. O motivo da visita de Soares à residência de Pedro teve como objetivo pedir ajuda ao amigo para usar de sua influência com o atual Ministro e convencê-lo a contratar a empresa de Soares para fornecer equipamentos ao Ministério. Pedro ficaria com dez por cento. No terraço, última parte do texto e destino final do elevador, Pedro se rende aos modos de vida e se adapta ao ambiente, cobrando trinta por cento para fechar negócio com o amigo. Soares fica até espantado com o valor exigido e oferece vinte, obtendo a resposta positiva de Pedro. Depois do acordo firmado, Pedro não se sente bem e começa a vomitar, aparentemente envergonhado pela quebra de seus ideais do tempo de lutas pela libertação.

Os espaços revelados durante a narrativa *O elevador* estão relacionados ao contexto de Angola, principalmente no período pós-independência. O conto faz duras críticas à mudança de comportamento de alguns angolanos que combateram pela descolonização e tinham como ideal a igualdade social no país, mas construíram riquezas ocupando cargos públicos e, em certas ocasiões, potencializaram esse aumento de patrimônio com práticas ilícitas.

A empresa do personagem Soares estava instalada no terraço de um prédio localizado em uma área importante de Luanda. Fica evidente a maneira como o espaço dessa empresa representa o alto poder financeiro de um pequeno grupo de privilegiados angolanos ocupantes da classe social mais “alta” da população, os novos ricos depois da independência do país. Esse grupo, do alto de suas posições sociais, não enxerga ou finge não enxergar a grande maioria da população

pertencente aos “andares térreos” da ascensão social. O elevador que conduz a uma situação financeira melhor e uma condição social digna é exclusivo para poucos.

Com relação à crítica ao enriquecimento ilícito por meio dos cargos públicos, destacamos que ela já era realizada por João Melo no seu primeiro livro de contos, intitulado *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, publicado em 1998, pela União dos Escritores Angolanos. O conto *Crime e Castigo*, por exemplo, narra a história de Pedro Domingos João, conhecido por “tiro infalível”, por sua habilidade em atirar durante a luta pela independência, tornando-se quase um herói de guerra. No pós-independência, o personagem muda seus ideais e, ao chegar à capital Luanda depois da guerra, logo começa a trair sua esposa com uma amante mulata. Ele passa a exercer diversos cargos públicos no novo governo e assim torna-se um homem rico com negócios ilícitos. De acordo com o narrador, Pedro Domingos João tinha uma justificativa para sua mudança de vida, ou seja, “perguntava, mas a pergunta já era uma resposta: para quê que lutei?” (MELO, 1999, p. 31).

Renata Cristine Gomes de Souza produziu outro artigo abordando a obra *Filhos da Pátria* (2001), porém, analisando outros contos do livro. O artigo é intitulado *Poder, estratificação social e subalternização em dois contos de João Melo* e o objetivo principal é compreender como as representações espaciais nos contos *O efeito estufa* e *O cortejo* refletem violência, desilusão e resistência.

Para a autora, os contos *O efeito estufa* e *O cortejo* apresentam espaços que representam dois lados da cidade, o dos ricos e o dos pobres moradores das periferias, com uma ficção próxima do real cujo autor revela seu olhar sobre Angola e em especial sobre a capital Luanda depois da independência. Ela faz, primeiramente, uma análise crítica do conto *O efeito estufa*, destacando a relação do protagonista com os espaços: o país, a cidade e a casa dele. Souza (2021) analisa o perfil do estilista Charles Dupret e o modo como ele propõe uma única identidade angolana por meio de duas formas, ou seja, a pele negra como definidora da nacionalidade e a rejeição de elementos da cultura portuguesa, negando a influência exercida por Portugal tanto no modo de vida, quanto na organização da sociedade angolana, rejeitando as mudanças decorrentes da colonização no país.

O personagem, de acordo com Souza (2021), desconsidera em suas criações a presença de elementos culturais de outros lugares e tenta produzir algo impossível, isto é, o apagamento da multiculturalidade de sua criação. Charles

Dupret deseja criar uma identidade para o espaço angolano, procurando negar o passado colonial e a respectiva influência do colonizador português na sociedade.

De acordo com a autora, o final trágico do personagem, o qual tinha uma vida financeira confortável devido ao seu trabalho como estilista, mas acaba indo fazer seus discursos nacionalistas em cima de contentores de lixo, revela um espaço da cidade angolana cheia de miséria e podridão, além do descaso e da falta de cuidado dado aos locais da cidade onde vivem pessoas pobres.

Outro ponto importante destacado por Souza (2021) é o espaço da casa do protagonista, lugar onde ele fazia seus discursos para a família e também impunha sua postura autoritária, principalmente por ser provedor financeiro das necessidades da casa e viver em um modelo familiar cujo homem tem o maior poder social. “A casa configura-se como um lugar no qual ele pode viver em liberdade e agir de acordo com a sua vontade” (SOUZA, 2021, p. 321).

Segundo a autora, é justamente a partir do comportamento como ditador em casa que o discurso e as ações do personagem começam a desabar, pois Charles Dupret acaba percebendo o desrespeito ao seu discurso em sua própria casa. Com o aumento de sua obsessão e ao perceber a impossibilidade de pensar o espaço angolano sem marcas do colonialismo e de outras culturas, Charles Dupret enlouquece.

Com relação ao conto intitulado *O cortejo*, Souza (2021) destaca em sua análise crítica a presença também de dois espaços diferentes na narrativa, o da riqueza e o da pobreza. O narrador conta a história do casamento de Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva, ambos de famílias ricas e importantes de Angola, os quais faziam um passeio de carruagem pelos locais mais importantes e ricos da cidade, após o término da cerimônia. A presença da carruagem chama a atenção de crianças e transeuntes e representa no conto um elemento de diferenciação de classe, demonstrando a riqueza dos noivos. Além disso, os espaços frequentados tanto pelos pais do noivo, quanto pelos da noiva, com viagens frequentes para outros países, revelam o alto poder financeiro deles.

A autora ressalta no artigo o modo como o plano dos familiares e dos noivos de passear de carruagem pelos pontos turísticos mais importantes de Angola começa a mudar a partir do momento em que dois cavalos, revoltados com o quadro social observado, arquitetam um plano de alterar o percurso programado anteriormente e intentam conduzir os noivos pelos lugares mais pobres da cidade. A

representação da cidade vai além do espaço do casamento, revelando lugares de desigualdade; já os cavalos exercem um papel muito importante na narrativa, pois “com o uso da metáfora, ao voltarmos nossos olhos para os cavalos, voltamos o olhar para o subalterno, trazemos o invisível para o foco” (SOUZA, 2021, p. 324).

Para Souza (2021), a representação da capital Luanda presente no texto ficcional de João Melo é um reflexo da Luanda real, onde existem áreas luxuosas, mas também há muita pobreza e miséria na população, sendo esse contraste entre os espaços vivenciados pelo casal. Para a autora, tanto no conto *O efeito estufa*, quanto no conto *O cortejo*, analisados no artigo, é apresentada aos personagens ricos uma cidade com grande desigualdade social, fruto de seus privilégios e descaso com o restante da população.

Os espaços na obra ficcional de João Melo revelam o modo desigual como os filhos da pátria angolana desfrutam das riquezas produzidas pelo país, as quais se concentram nas mãos de poucos, que utilizam práticas opressoras semelhantes às dos colonizadores contra aqueles não pertencentes ao grupo seletivo de privilegiados. Nos contos *O elevador*, *O efeito estufa* e *O cortejo*, João Melo torna visível, por meio da ficção, os espaços das periferias esquecidas por aqueles possuidores do poder político e econômico do país, uma realidade de Angola desconsiderada pelos ricos.

Em *Filhos da Pátria* (2001), observamos que a ganância pelo poder e dinheiro é uma das principais causadoras da grande desigualdade social no país. A maioria dos novos ricos de Angola pós-independente, ironicamente, conseguiu acumular grandes fortunas por meio da corrupção, principalmente roubando do dinheiro público, que deveria ser destinado para políticas públicas de auxílio aos pobres e, assim, proporcionar uma melhor qualidade de vida para os que vivem nas periferias.

2.4 A ironia, o risível e o trágico

O tema da ironia será abordado de modo mais específico nos capítulos dois e três desta dissertação, porém, julgamos pertinente realizar uma breve introdução e discutir, também, outros elementos presentes nos textos ficcionais de João Melo, como o risível e o trágico, os quais atravessam toda a obra ficcional do autor. O escritor João Melo consegue tratar de assuntos sérios sobre Angola com certo toque de humor e uma ironia crítica que, frequentemente, levam os leitores a esboçar um sorriso, porém, um sorriso que vem acompanhando de questionamentos sobre a

situação de Angola pós-independente. A ironia na escrita de João Melo tem um sentido político para denunciar e criticar os problemas enfrentados por Angola pós-independente, um país rico em minas de diamantes e também de petróleo. Porém, a riqueza gerada se concentra nas mãos de poucas pessoas, que geralmente ficam ricas por meio de corrupção. O trecho, a seguir, exemplifica nossa discussão:

Na minha modesta opinião, a atitude dos angolanos perante a corrupção faz deles o povo com maior capacidade de resistência existente neste planeta em que nos couber viver, até que uma qualquer explosão nos faça a todos ir pelos ares; são, talvez, os únicos cuja resistência pode ser equiparada à das baratas, o que demonstra que eles são mesmo especiais. Nada de mais, dirão alguns ressentidos, invocando um detalhe sem qualquer importância, pelo menos literária: afinal, e apesar da existência da corrupção no país ser uma autêntica unanimidade nacional e internacional, ninguém conhece nenhum corrupto angolano. Possivelmente, esse é um dos maiores mistérios não só de Angola, mas de toda a humanidade. (MELO, 2009, p. 136-137)

Observamos que o narrador do conto *O falso corrupto*⁷ é irônico ao abordar a questão da corrupção generalizada no país. Quando afirma que ninguém conhece nenhum corrupto angolano, na verdade, analisando o contexto do conto, ele quer dizer que a corrupção em Angola chegou a um nível tão elevado que se tornou “normal”, pois faz parte do cotidiano e dificilmente os corruptos são punidos.

No exemplo acima, destacamos que a ironia vem acompanhada pelo risível, o que é muito comum nas narrativas de João Melo. Esse risível não é exagerado e não provoca gargalhadas nos leitores, mas é utilizado na medida certa pelo escritor, gerando apenas um sorriso, pois o objetivo do escritor não é apresentar uma narrativa cômica e sim discutir os problemas de Angola, transmitindo sua mensagem de maneira bem humorada.

No conto intitulado *O celular*⁸, João Melo utiliza o risível e muita ironia a fim de narrar uma história ao mesmo tempo divertida e crítica. Toda a confusão que envolve a personagem Chiquinha Setenta acontece por causa de um celular:

Quando pensou no celular, Chiquinha apalpou discretamente a bolsa, para se certificar de que o novel aparelho continuava em seu lugar. Tal preocupação tinha uma razão de ser muito simples: ela estava dentro de um taxi (para quem não os conhece, digamos que

⁷ Livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009).

⁸ Livro *The Serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004)

os taxis luandenses não são, certamente, tão cómodos como os de Nova Iorque, mas talvez sejam mais emocionantes), espremida entre uma quitandeira com uma bacia cheia de quiabos e jimboa, uma estudante de nariz empinado e de cabelos desfrisados, mas de cujas axilas se soltava, irremediavelmente, uma catanga ferocíssima, e um albino com uma espécie de escamas na cara, enquanto um polícia, colocado mesmo atrás dela, mexia nervosamente as mãos, inclinando-se, a cada solavanco do carro, sobre o pescoço dela. (MELO, 2004, P. 15-16)

Chiquinha Setenta cria uma imensa confusão dentro do táxi quando descobre que o seu celular sumiu de sua bolsa. Depois de muita confusão e muitas acusações, o motorista do taxi, vendo que a situação não se resolvia, pede o número do celular de Chiquinha e faz a ligação: “Até hoje, o caso do agente de segurança e da ordem interna que roubou o celular de Chiquinha Setenta é conhecido na cidade, não se sabe muito bem porquê, como o caso da bota-que-atendia-telefonemas” (MELO, 2004, p. 20).

Observamos que João Melo cria uma narrativa e se utiliza do risível e da ironia para tratar de um assunto muito delicado, tal questão consiste no envolvimento dos membros da polícia em práticas ilícitas. O celular de Chiquinha Setenta havia sido roubado pelo próprio policial, o qual deveria ser um exemplo de bom caráter e cumpridor da lei.

O trágico também atravessa a obra em prosa de João Melo. No conto *Tio, mi dá só cem*, o jovem narrador teve que fugir de sua casa, localizada no interior do país, e buscar abrigo na capital Luanda depois que sua mãe foi morta e estuprada por soldados. Do livro *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998), destacamos o conto *E de repente as flores murcharam*, cuja personagem Júlia perde seu marido em um acidente automobilístico. No conto *Até que a morte os juntou*, do mesmo livro, o narrador conta a história de um casal que morreu tragicamente. A mulher morreu durante o parto e o marido morreu um dia depois em um desastre de avião.

Como nos tópicos anteriores, traremos a resenha de um artigo sobre a discussão proposta. A pesquisadora Lola Geraldine Xavier (2011) faz uma abordagem muito significativa desses temas no artigo intitulado *João Melo: Contos risíveis ou talvez não*. Além de *Filhos da Pátria* (2001), Xavier (2011) utiliza outras obras do autor em sua análise.

Ao discutir sobre o cômico e o humor, a autora evidencia a relação de ambos com o riso, diferentemente da ironia que está ligada ao sorriso, isto é, o cômico e o

humor estão ligados ao divertimento e a ironia ao questionamento. Xavier (2011) também discute a relação do risível com o cômico e destaca na literatura ficcional do escritor João Melo um risível não cômico, pois não faz rir, mas esboçar um sorriso. Ainda sobre o risível, é encontrado também em João Melo o oposto, ou seja, o trágico da natureza humana. Devido a essa mistura de estilo, é possível falar do *trágico-risível* nas obras dele.

Xavier (2011) discute a presença do trágico nos livros de ficção de João Melo, fazendo referência, inicialmente, a alguns contos do livro *Filhos da Pátria* (2001), como o conto *O elevador*, cujo personagem principal representa o angolano honesto, que se deixa corromper pelo amigo e *Tio, mi dá só cem*, o qual relata a vida difícil de um jovem deslocado. A autora pontua ainda que o trágico da vida de alguns moradores de Angola é representado no conto *Natasha*, cujo cenário é de uma vida miserável da personagem de nome igual ao título do conto. O trágico na condição da mulher é um dos temas recorrentes nas narrativas de João Melo e pode ser observado na vida difícil da personagem do conto *O feto*, trata-se de uma jovem prostituta de apenas treze anos, cuja prática é escolhida por ela própria para assegurar sua sobrevivência e a de sua família.

Do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), a autora destaca o conto *Amor em tempo de cólera*, o qual termina de maneira trágica com a morte do personagem Ventura Chiteculo, que, antes de cometer suicídio, matou a mulher e os filhos. Com relação ao livro *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1998), os contos revelam para o leitor o trágico da condição humana, sendo mais intenso nas relações amorosas. No conto que dá nome ao livro, há um personagem protagonista que faz críticas à monogamia e cita vários argumentos para convencer sua esposa de suas pretensões levianas de ficar com outras mulheres.

Quanto ao risível, Xavier (2011) destaca que na obra de João Melo o risível leva o leitor a esboçar um sorriso, porém, não uma gargalhada. Até os nomes dos personagens são utilizados a serviço do risível, como Adão Kipungo José, do conto *Natasha* e Charles Dupret, do conto *O efeito estufa*, cujos nomes se contradizem com o comportamento dos respectivos protagonistas. Além disso, o sorriso provocado nos contos de João Melo também conduz o leitor a uma reflexão sobre os problemas sociais de Angola pós-independente.

Para a autora, o trágico nos livros de João Melo normalmente vem acompanhado da ironia ou do risível na abordagem das contradições humanas,

sendo uma dessas contradições a transformação dos personagens pela ascensão econômica, como ocorre no conto *O elevador*, cujo personagem ex-combatente Soares Manuel João se transforma depois da independência do país em um homem rico e corrupto, contrariando seus antigos ideais.

Já o conto intitulado *O homem que nasceu para sofrer*, segundo a autora, leva o leitor a esboçar um sorriso com a vida azarada do protagonista, pois ele acaba esquecendo os diamantes engolidos para fugir de uma fiscalização e os perde quando vai ao banheiro com diarreia. Já no conto *O cortejo*, Xavier (2011) destaca a existência da combinação do trágico da condição humana com o risível provocado pelos cavalos, pois eles mudam o destino programado anteriormente e conduzem o jovem casal de famílias ricas aos lugares mais pobres e miseráveis de Luanda.

Com relação a ironia, Xavier (2011) afirma que as reflexões dos narradores de João Melo são inúmeras vezes irônicas e o objetivo é criticar as realidades extraliterárias, como ocorre no trecho retirado do conto *O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário*⁹, cujo narrador faz o seguinte destaque:

Os angolanos foram os autores de duas das mais prodigiosas operações de engenharia social conhecidas na história contemporânea: transformaram o socialismo marxista-leninista em socialismo esquemático e o capitalismo neoliberal em capitalismo mafioso. (XAVIER, 2011, p. 12 *apud* MELO, 2006, p. 35)

Já no conto *O esquadrão marreco*¹⁰, Xavier (2011) discute a presença de uma ironia crítica em relação à evolução histórica e política de Angola: “O nosso querido país, como se sabe, tem uma história muito rica e diversificada, eu diria mesmo (...) *sui generis*” (XAVIER, 2011, p. 13 *apud* MELO, 2004, p. 37). Segundo a autora, até os títulos de algumas narrativas se apresentam de forma irônica como no conto *O marido exemplar ou uma questão de metáforas*¹¹, cuja mulher descobre a traição do marido depois de muitos anos de casamento.

Xavier (2011) destaca que a ironia exprime sempre um julgamento crítico, associando-se ao risível e ao trágico da condição humana nos textos ficcionais escritos pelo escritor angolano João Melo. Para ela, “[...] o subtítulo e *outros contos*

⁹ Livro *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a margarida* (2006)

¹⁰ Livro *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004)

¹¹ Livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009)

risíveis ou talvez não, do livro *The serial killer*, poderia ser o subtítulo de todos esses livros de João Melo [...]” (XAVIER, 2011, p. 17).

A obra ficcional de João Melo tem como característica a presença da ironia, do risível e do trágico, conforme observamos ao longo deste tópico. Frequentemente, o leitor é levado a esboçar um sorriso mesmo diante de assuntos sérios e situações trágicas, mas um sorriso de quem ao mesmo tempo se diverte com a maneira de escrever de João Melo e também compreende as mensagens críticas contidas nas entrelinhas do texto.

2.5 Arremate crítico

Ao longo deste primeiro capítulo, discutimos, a partir da nossa leitura dos livros do autor, os assuntos que consideramos mais presentes na obra ficcional de João Melo: Identidade; hibridismos culturais; representações da infância; poder; corrupção; a representação dos espaços; ironia; risível e o trágico. Damos destaque maior ao livro *Filhos da Pátria* (2001), que é objeto de estudo desta dissertação. Também trouxemos para a discussão resenhas de artigos científicos sobre os temas propostos nos tópicos.

Observamos que o livro *Filhos da Pátria* (2001) é aquele que tem mais pesquisas, talvez por ter sido publicado no Brasil, facilitando sua aquisição. Por este motivo, optamos por trazer para discussão outros livros fictionais escritos por João Melo, uma vez que também almejamos contribuir com a divulgação de suas obras e, desta maneira, atrairmos novos leitores, além de colaborarmos para o surgimento de novas pesquisas acadêmicas sobre as literaturas africanas de língua portuguesa.

Toda essa discussão e a leitura de toda a obra em prosa de João Melo, sete livros de contos e um romance, possibilitou-nos ter mais clareza sobre os rumos que gostaríamos de dar aos capítulos posteriores desta dissertação. Dos temas discutidos, decidimos realizar o aprofundamento da discussão sobre a ironia, inicialmente uma abordagem teórica e posteriormente analisamos alguns contos do livro *Filhos da Pátria* (2001).

A partir de um mapeamento no Google Acadêmico, observamos em artigos, dissertações e teses que a voz não foi abordada até o momento pela crítica literária na obra *Filhos da Pátria* (2001) e a oralidade apenas foi citada superficialmente no corpo do texto de alguns trabalhos acadêmicos. Consideramos a abordagem sobre a

oralidade importante, porém, escolhemos dar ênfase em nossa dissertação à voz, pois, no nosso entendimento, é mais viva e dinâmica. Portanto, nos próximos capítulos, optamos por dar destaque à ironia e à voz na obra *Filhos da Pátria* (2001), pois nas narrativas de João Melo o subalterno, o marginalizado, o invisível, o excluído da sociedade pode, sim, falar por meio de um narrador que trata problemas sérios com um toque de humor e ironia.

Concluimos este capítulo destacando que os diversos temas observados e discutidos na obra ficcional de João Melo revelam que o escritor, que também é jornalista, consegue captar muito bem os problemas de seu país e transmitir ao público leitor por meio de sua escrita engajada, militante, irônica, risível e trágica.

3 TRADIÇÃO ORAL, VOZ E IRONIA NA LITERATURA AFRICANA

As referências às tradições orais africanas estão muito presentes na literatura de escritores africanos oriundos de países que têm a língua portuguesa como idioma oficial. Além disso, também observamos a figura de linguagem ironia como recurso utilizado pelos escritores. Para discutir tais assuntos, organizamos este capítulo fazendo, inicialmente, uma abordagem mais geral sobre a cultura oral no continente africano, passando pelo surgimento da literatura angolana escrita e finalizamos discutindo sobre a oralização da literatura, voz e performance. Quanto à ironia, iniciamos com uma discussão sobre o conceito e os principais tipos presentes na literatura. Em seguida, discutimos a presença da ironia na literatura de alguns escritores africanos que escrevem em língua portuguesa de uma maneira geral e, de maneira mais específica, na literatura dos escritores angolanos.

3.1 Cultura oral no continente africano

A arte de contar histórias oralmente é uma tradição bastante antiga de diversas sociedades do mundo e persiste até os dias atuais, porém com menos frequência devido ao surgimento e predomínio da literatura escrita sobre a literatura oral. Um bom exemplo são os conhecidos contos de fadas, que atualmente são adaptados para filmes, peças de teatro e musicais. Eles eram originalmente destinados ao público adulto e foram narrados oralmente durante muito tempo até serem adaptados e escritos em forma de texto literário por escritores a exemplo dos Irmãos Grimm e Charles Perrault, como destaca Darnton (1986, p. 24): “Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho)”.

No contexto específico do continente africano, a tradição oral é de grande importância e está diretamente ligada à cultura e à história dos países que fazem parte desse continente, porém ela foi desvalorizada durante algum tempo, principalmente devido aos preconceitos relacionados à África, conforme pode ser observado no trecho a seguir:

Se a *Iliada* e a *Odisseia* podiam ser devidamente consideradas como fontes essenciais da história da Grécia antiga, em contrapartida,

negava-se todo valor à tradição oral africana, essa memória dos povos que fornece, em suas vidas, a trama de tantos acontecimentos marcantes. Ao escrever a história de grande parte da África, recorria-se somente a fontes externas à África, oferecendo uma visão não do que poderia ser o percurso dos povos africanos, mas daquilo que se pensava que ele deveria ser. (M'BOW, 2010, p. XI, grifo do autor)

É importante destacar que os colonizadores consideravam os povos africanos de tradição oral sem cultura e usavam esse argumento como justificativa para as colonizações. A tradição oral foi (e ainda é) um dos pilares para a transmissão do conhecimento de geração em geração e como forma de manter viva a memória e a cultura dos povos africanos. Ao falar sobre o conhecimento histórico do continente africano, no livro História Geral da África I, Joseph Ki-Zerbo destaca que:

Três fontes principais constituem os pilares do conhecimento histórico: os documentos escritos, a arqueologia e a tradição oral [...] Paralelamente às duas primeiras fontes da história africana (documentos escritos e arqueologia), a tradição oral aparece como repositório e o vetor do capital de criações socioculturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo. (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVI e XXXVIII)

A tradição oral é, sem dúvida, uma fonte histórica importante dos povos africanos, uma verdadeira biblioteca viva guardada na memória, principalmente dos mais velhos. As pessoas que compõem esse museu vivo não utilizam a fala apenas para a simples comunicação entre os membros da comunidade na qual determinado grupo habita. A fala exerce uma grande importância e, por meio dela, os diversos conhecimentos são adquiridos, guardados na memória como fontes históricas e posteriormente transmitidos para os mais jovens, conforme destaca Vansina (2010, p. 139-140):

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais [...] A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas.

É importante destacarmos que uma grande aliada para a preservação dessa sabedoria dos ancestrais transmitida para outras gerações é a memória, a qual tem

uma relação direta com as tradições orais. Portanto, ter uma boa memória é, sem dúvida, uma das características dos povos africanos de tradição oral, pois nela são armazenadas todas as histórias e os conhecimentos repassados pelos mais velhos, que, por sua vez, também foram ensinados oralmente pelas gerações anteriores. Para o estudioso Amadou Hampaté Bâ (2010):

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. (BÂ, 2010, p. 208, grifos do autor)

A memória é de grande importância nas sociedades africanas de tradição oral, pois é justamente a ela que os guardiões das tradições recorrem para transmitirem aos seus ouvintes as histórias. Assim como o livro é responsável por armazenar os textos escritos, é na memória que as informações estão arquivadas para, posteriormente, esses acontecimentos ou narrativas serem resgatados e contados oralmente.

Outro ponto que gostaríamos de discutir é sobre duas funções importantes exercidas nas tradições orais africanas: Os *tradicionalistas* e os *griots*. Os que exercem tais funções (pois ainda existem em determinadas localidades) são os verdadeiros guardiões das tradições, das histórias e da cultura popular africana e os principais responsáveis pela transmissão dos diversos conhecimentos históricos e culturais aos mais jovens. O estudioso malinês Amadou Hampaté Bâ, no livro *História Geral da África I* (2010), aborda essas funções tão importantes para as tradições orais africanas. Vejamos o que ele diz quanto ao *tradicionalista*:

Os grandes depositários da herança oral são os chamados “tradicionalistas”. Memória viva da África, eles são suas melhores testemunhas [...] Guardiões dos segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida, o tradicionalista, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos. (BÂ, 2010, p. 174 e 175)

Esses profissionais chamados de *tradicionalistas* exerciam uma função de extrema importância para a tradição oral africana e, ao mesmo tempo, de muita responsabilidade para a preservação da cultura do seu povo. Justamente por causa dessa importância na transmissão do conhecimento e da cultura, eles foram perseguidos pelo poder colonial, o qual objetivava implantar suas ideias e acabar com as tradições locais dos povos pertencentes aos países colonizados (BÂ, 2010). “Para facilitar a imposição de seus códigos, as potências colonizadoras intensificaram a perseguição às pessoas que memorizavam e transmitiam a história e a cultura de seus povos, os **tradicionalistas**” (AMORIM; FISCHGOLD, 2015, p. 74, grifo dos autores). Mesmo com os esforços dos colonizadores e intensa perseguição aos *tradicionalistas* africanos, a prática de contar histórias e de transmitir conhecimentos oralmente não foi extinta, ao contrário, mesmo ocorrendo com menos intensidade, ela permanece viva.

Já o *griot*, o qual também pode ser um *tradicionalista* simultaneamente¹², é também o profissional extremamente importante na tradição oral africana. Os *griots* são os contadores de histórias africanos que também exercem outras funções como genealogistas, músicos, cantores, poetas, etc. A função de *griot* é exercida tanto por homens, quanto pelas mulheres africanas e a pessoa que exerce essa função, segundo Amorim e Matos (2015), é especializada principalmente em três áreas: no discurso, veículo utilizado em suas narrativas históricas, nas genealogias e nos provérbios; no canto e também na execução de instrumentos musicais. Já o estudioso da tradição oral africana Amadou Hampaté Bâ (2010) os classifica em três categorias: Os *griots* músicos, ou seja, os instrumentistas, cantores e compositores preservadores e transmissores das músicas antigas; os *griots* cortesãos e “embaixadores”, os quais fazem a mediação em caso de desavença entre as grandes famílias e os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas.

Os *griots* africanos inspiraram pessoas no Brasil a criarem associações que valorizam a prática da contação de histórias oralmente. A associação *Griots: Os Contadores de Histórias*, por exemplo, é uma instituição sem fins lucrativos que desenvolve um trabalho maravilhoso e intenso de contação de histórias e revive a

¹² Segundo Bâ (2010, p. 176), “[...] um *griot* não é necessariamente um tradicionalista ‘conhecedor’, mas que pode tornar-se um [...]”

tradição africana de contar histórias oralmente para outras pessoas em hospitais, casas de idosos e em várias cidades da região de Campinas¹³.

No contexto específico dos países africanos de língua portuguesa, as narrativas de expressão oral também não foram extintas pelos colonizadores portugueses e, com as publicações dos textos literários escritos, muitos autores resgatam essa tradição oral para dentro de suas obras literárias. Um bom exemplo é a escritora moçambicana Paulina Chiziani, autora de diversos romances, sendo *Niketche: Uma História de Poligamia* (2004), um dos seus livros mais conhecidos. Ela também é ganhadora de vários prêmios, como o Camões, em 2021. A escritora, em entrevista, afirma que não se considera apenas uma romancista, mas também uma contadora de histórias devido à sua origem advinda de uma sociedade africana de tradição oral¹⁴.

Outro exemplo da forte presença da tradição oral na escrita literária de autores africanos é a escritora também moçambicana Noémia de Souza. Ao discutir sobre voz, corpo e narração na poesia da referida escritora, a estudiosa Ana Mafalda Leite faz a seguinte afirmação:

De fato, toda a poesia da autora aspira a ser vocal, escapando assim ao exílio silencioso da escrita. Parece haver uma preocupação em retomar a origem tradicional dos poemas cantados ao som da voz e da música, com a participação ritualizante e rítmica do corpo nos seus gestos e movimentos. (LEITE, 2020, p. 97)

A presença de elementos que fazem referência às narrativas de expressão oral é muito forte em diversas obras literárias de escritores oriundos dos países africanos de língua portuguesa, como forma de manter viva a cultura e as tradições dos seus respectivos países. São textos literários escritos que trazem consigo a voz, o ritmo, a dança e os gestos dos *griots* africanos.

Continuaremos a discussão sobre a presença da tradição oral na literatura escrita de autores africanos no próximo tópico, porém, focaremos em Angola, país onde o escritor João Melo nasceu, cresceu e produziu seus primeiros poemas, além

¹³ **Griots: Os Contadores de Histórias.** Disponível em: < <https://griots.org.br/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

¹⁴ Tradição oral africana na literatura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRNJT_w_nzHk&list=PLF7bK44N18bPsHB48NB5ngN_YDTuH1wTh&index=1&t=104s>. Acesso em: 02 ago. 2022.

de ser o espaço em que estão ambientadas as histórias dos contos do livro *Filhos da Pátria* (2001).

3.2 O surgimento da literatura angolana escrita e sua relação com as narrativas de expressão oral africana

Conforme já mencionado anteriormente neste capítulo da dissertação, os colonizadores impuseram aos colonizados a sua cultura e, conseqüentemente, a tradição escrita, chegando a perseguir aqueles que detinham e passavam o conhecimento oralmente. Em Angola, um dos países colonizados por Portugal, não foi diferente, pois os colonizadores começaram a impor a língua portuguesa e a escrita aos povos colonizados. Porém, mesmo com a adesão ao texto escrito, há um verdadeiro resgate da tradição oral pelos escritores como forma de manter viva a identidade e a cultura do país.

Com relação ao surgimento das produções literárias escritas, destacamos que o início da literatura angolana de língua portuguesa é marcado pela publicação do livro de poemas intitulado *Espontaneidades da minha alma*, publicado em 1849, conforme destaca Amorim e Fischgold:

O primeiro poeta africano de língua portuguesa (com livro publicado) de que se tem conhecimento é o angolano **José da Silva Maia Ferreira**, que pertencia a uma família de comerciantes portugueses instalada há muito em Angola. Sua obra *Espontaneidades de minha alma* (1849), um livro de poemas que foi o primeiro editado em Angola, é considerada um dos marcos iniciais das literaturas angolana e africana em geral. (AMORIM; FISCHGOLD, 2018, p. 27, grifo dos autores)

O livro, com 54 poemas, foi publicado em Luanda pela imprensa do governo e dedicado às senhoras africanas. A literatura escrita vai passando a predominar, no entanto ela não consegue acabar totalmente com a literatura oral, com o costume de narrar histórias oralmente. Além disso, muitos autores trouxeram para seus textos efeitos desta tradição oral e a voz do *griot* africano passou a ser a voz de inúmeros personagens, que passam a narrar suas histórias não mais apenas para o povo angolano, mas também para leitores de outros países.

Sobre a relação entre a literatura oral e a escrita trazida pelos colonizadores portugueses, destacamos um texto muito importante do escritor Manuel Rui. O texto

encontra-se no livro *Sonha Mamana África* (1987), de Cremilda de Araújo Medina, e consiste numa palestra do autor intitulada *Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*, que ocorreu em São Paulo, em 23 de maio de 1985, no encontro *Perfil da Literatura Negra*¹⁵. Segue alguns trechos do texto:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence. Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. [...] No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, descrevo para que eu conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma, temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura. [...] (MEDINA, 1987, p. 308 - 310)

Manuel Rui é um escritor angolano com diversas obras que reúnem poemas, contos e romances publicados. Para ele, antes da chegada do colonizador, tudo estava no seu lugar e em harmonia, ou seja, os mais velhos contavam suas histórias para os ouvintes diante da beleza da natureza, histórias com gestos, danças e rituais. Porém, ao invés de apreciarem toda a riqueza da cultura africana, os colonizadores decidiram atacá-la com seus preconceitos e a imposição de sua cultura e escrita aos povos colonizados. O escritor Manuel Rui deixa claro que traz

¹⁵Negritude e Estudos Literários. Disponível em <<http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

para seus textos literários escritos características das narrativas de expressão oral africana como forma de manter viva a cultura, isto é, em sua literatura, há o resgate dos sons, gestos, danças e vozes. Ele, ao resgatar esses elementos da tradição oral em seus respectivos textos literários, traz para sua literatura a voz e a performance do *griot* africano.

O escritor Luandino Vieira, em uma de suas palestras, afirmou que a língua portuguesa é um troféu de guerra. Após a independência dos países africanos que falavam a língua portuguesa, os escritores decidiram permanecer utilizando a referida língua para a produção de seus respectivos textos como um troféu. O escritor João Melo escreveu um poema, intitulado *Crônica verdadeira da língua portuguesa*, inspirado nessa afirmação dita pelo Luandino, que está no livro *Diário do Medo* (MELO, 2021, p. 13-17). Vejamos o poema:

Crônica verdadeira da língua portuguesa

“A língua portuguesa é um troféu de guerra” (Luandino Vieira)

A poetisa portuguesa
Sophia de Mello Breyner
gostava de saborear
uma a uma
todas as sílabas
do português do Brasil.

Estou a vê-la
suave e discreta,
debruçada sobre a varanda do tempo,
o olhar estendendo-se com o mar
e a memória,
deliciando-se comovida
com o sol despudorado
ardendo
nas vogais abertas da língua,
violentando com doçura
os surdos limites
e ampliando-os
para lá da História.

Mas saberia ela
quem rasgou esses limites,
com o seu sangue,
a sua resistência
e a sua música?

A libertação da língua portuguesa
foi gerada nos porões
dos navios negreiros
pelos homens sofridos que,

estranhamente,
nunca deixaram de cantar,
em todas as línguas que conheciam
ou criaram
durante a tenebrosa travessia
do mar sem fim.

Desde o nosso encontro inicial,
essa língua, arrogante
e insensatamente,
foi usada contra nós;
mas nós derrotámo-la
e fizemos dela
um instrumento
para a nossa própria liberdade.

Os antigos donos da língua
pensaram, durante séculos,
que nos apagariam da sua culpada consciência
com o seu idioma brutal,
duro,
fechado sobre si mesmo,
como se nele quisessem encerrar
para todo sempre
os inacreditáveis mundos
que se abriam à sua frente.

Esses mundos, porém,
eram demasiado vastos
para caberem nessa língua envergonhada
e esquizofrénica.

Era preciso traçar-lhe
novos horizontes...

Primeiro, então, abrimos
de par em par
as camadas dessa língua
e iluminamo-la com a nossa dor;
depois demos-lhe vida
com a nossa alegria
e os nossos ritmos.

Nós libertámos a língua portuguesa
das amarras da opressão.

Por isso, hoje, podemos falar todos
uns com os outros,
nessa nova língua
aberta, ensolarada e sem pecado
que a poetisa portuguesa
Sophia de Melo Breyner
julgou ter descoberto
no Brasil,
mas que um poeta angolano

reivindica
como um troféu de luta,
identidade
e criação.

O poema de João Melo demonstra que os africanos traçaram novos horizontes para a língua portuguesa imposta pelo colonizador. Para a pesquisadora de literaturas africanas Rita Chaves, quase toda literatura angolana é escrita em português, porém há resistência no sentido de procurar aproximar a língua poética da língua falada e, assim, ir ao encontro com os grupos mantidos à margem até então (CHAVES, 2000). Laura Padilha, outra grande estudiosa das literaturas africanas, faz a seguinte observação sobre o assunto:

As narrativas em prosa, no afã de radicalizar-se como ato cultural de resistência, vão estabelecer pontes explícitas com uma narratividade angolana que tem, na oralidade, seu modelo. Ao mesmo tempo não abandonarão a expressão em língua portuguesa que, no entanto, cada vez mais procurarão modificar. (PADILHA, 2011, p. 210)

Os escritores angolanos se apossaram da língua portuguesa como um troféu de guerra e, ao mesmo tempo, “atualizaram” a língua utilizada em seus textos literários com elementos das tradições orais, como forma de manter viva a cultura e as tradições africanas. As vozes que emanam dos textos de muitos escritores angolanos são vivas, assim como na contação das histórias realizadas oralmente pelos mais velhos, acompanhadas de som, gesto e plateia.

De certo modo, os escritores angolanos podem ser considerados os *griots* contemporâneos. “Em Angola, especificamente, há uma grande tentativa, iniciada no século XX, de se recuperar na escrita as tradições orais, tão caras ao espaço africano de língua portuguesa” (AMORIM; MATOS, 2015, p. 225). Assim, escritores como Luandino Vieira, Pepetela, Ondjaki, Ana Paula Tavares, Manuel Rui, José Eduardo Agualusa, Boaventura Cardoso e o próprio João Melo são autores angolanos cujas obras apresentam um forte diálogo com as narrativas de expressão oral africana.

Observamos nas obras desses autores a presença da oralização e das vozes dos marginalizados, que revelam os diversos problemas do país. São vozes de protesto, de denúncia e de reivindicação que falam por meio da literatura escrita

para a plateia de ouvintes contra a violência da guerra civil, a desigualdade social, o enriquecimento ilícito por meio da corrupção, contra o machismo e assim por diante.

3.3 Oralização da literatura, voz e performance

Sobre o processo de oralização da literatura nas culturas africanas, o estudioso Jean Derive, no livro intitulado *Literarização da oralidade, oralização da literatura* (2015), faz uma discussão muito relevante sobre a relação entre a oralidade e a literatura escrita nas culturas africanas. O autor aborda a existência de uma oposição entre oralidade e literatura escrita, mas, paradoxalmente, para que a oralidade se torne objeto de análise e seja estudada, precisa passar por uma literalização:

De fato, por sua própria natureza, evanescente por definição, ela escapa à investigação se não for fixada por um meio qualquer. Esta é a razão pela qual nas sociedades da oralidade, o discurso crítico autóctone sobre a produção verbal aparece muito menos desenvolvido que nas sociedades da escrita. Até a chegada relativamente recente do gravador, da filmadora e, de maneira geral, dos meios audiovisuais, o único meio utilizado para fixar essa produção era transcrevê-la e editá-la em forma de livro. E ainda hoje este é o meio que permanece mais difundido. (DERIVE, 2015, p. 119)

Alguns estudiosos preferem o uso dos termos *oratura* ou *oralitura*, porém, Derive (2015), ao discutir sobre o processo de literalização da oralidade nas culturas africanas de tradição oral, defende como mais adequada a expressão *literatura oral*. Ele também faz uma discussão sobre o modo como a oralidade africana passou a ser literalizada e as dificuldades em conservar a fidelidade das características quando essas histórias orais eram transcritas.

Das várias discussões propostas por Derive (2015), interessa-nos o fato do autor defender que, nas culturas africanas, não houve apenas a literalização da oralidade, mas também a oralização da literatura, conforme o trecho a seguir:

[...] enquanto autênticos representantes de uma civilização de oralidade é que os escritores africanos produziram a literatura mais concordante com a suas normas escritas e que, ao contrário, é na mesma medida em que eles se integraram a uma civilização da escrita que eles tiveram os meios de operar a oralização dessa

literatura. Pois, se admitimos a hipótese aqui defendida, trata-se exatamente de uma oralização da literatura, isto é, da operalização de um processo que supõe um trabalho. Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criadores, as marcas de oralidade são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade. (DERIVE, 2015, p. 136)

É justamente com esses efeitos de oralidade provocados pelos escritores africanos, com os signos presentes no texto, que pretendemos discutir neste capítulo da dissertação, a partir da análise da obra *Filhos da Pátria* (2001), de João Melo. Esses efeitos de oralidade vêm acompanhados das vozes e dos gestos dos personagens semelhantes a uma verdadeira narrativa contada oralmente por um *griot* africano. Essas vozes revelam os diversos problemas enfrentados pela sociedade angolana, como as consequências da guerra civil e a grande desigualdade social presente no país.

Essas vozes dos personagens marginalizados presentes na obra de João Melo, e em muitas obras da literatura angolana, são vivas e buscam o diálogo e a interação com seus respectivos ouvintes, ou seja, essas vozes vêm acompanhadas de vários elementos que fazem referência à tradição oral, como os gestos corporais, por exemplo, uma verdadeira performance. Quanto à definição de performance, o estudioso Zumthor (2005, p. 55) vai defini-la como “[...] a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”. Zumthor também vai defini-la como “[...] o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido” (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

É justamente nesse discurso por meio da voz, acompanhado por movimentos corporais percebidos pelo ouvido, que buscaremos analisar também na obra *Filhos da Pátria* (2001). Quanto à voz, consideramos também importante fazermos algumas considerações sobre ela e, para isso, buscaremos suporte teórico em Paul Zumthor e Adriana Cavarero, dois pesquisadores que elaboram discussões significativas sobre o assunto. Paul Zumthor, no livro *Escritura e Nomadismo* (2005), faz uma discussão muito relevante a respeito da voz. Vejamos a voz em uma sociedade, segundo Zumthor:

Eu gostaria de enfatizar o fato de que, dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte. (ZUMTHOR, 2005, p. 61)

Observamos como a voz é um objeto central em uma sociedade humana e diretamente ligada a valores fundadores da cultura e a diversas formas de arte. Um exemplo claro da importância da voz apontada por Zumthor é justamente a relevância dela para as sociedades que fazem parte do continente africano, pois a voz é sem dúvida esse poder presente nas tradições orais desses povos.

Mas qual seria a definição de voz para o estudioso? Ao ser perguntado pelo entrevistador André Beaudet sobre o que é a voz e como poderíamos defini-la, Zumthor responde da seguinte maneira:

Creio ser razoável dizer que a voz é uma coisa, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. Isto tanto é verdade que o costume, nas diferentes sociedades, frequentemente liga um sentido próprio a alguma dessas qualidades. Assim, nosso melodrama, uma das formas de teatro mais populares no século XVIII e ainda no século XIX, atribuía valores convencionais a certos tons ou a certos registros da voz: o soprano marcava a feminilidade idealizada; o baixo era o registro do personagem encarnando a sabedoria ou a loucura, e assim por diante. Entre os japoneses, tais convenções foram extremamente desenvolvidas. As sociedades humanas, contrariamente (talvez) às sociedades animais, me parecem caracterizadas pelo fato de que identificam, entre todos os ruídos da natureza, sua própria voz e a identificam como um objeto, como alguma coisa que está ali, jogada diante delas, em torno da qual se cristaliza um laço social...e (na medida em que se trata de linguagem) uma poesia. (ZUMTHOR, 2005, p. 62).

Essa “coisa” chamada voz apresenta suas qualidades como timbre, alcance, altura, registro que a tornam viva e única, tornando cada ser humano também único e capaz de identificar o outro pela voz. Essas qualidades tornam a voz dinâmica e sem necessidade da fala para existir, pois existe por si só e está relacionada ao som, como pode ser observado nos ruídos vocais emitidos por um bebê, por sons vocais produzidos por contadores de histórias em suas performances ou até mesmo por cantores que cantam apenas uma melodia, como acontece na música *Concerto*

pour une voix, de Danielle Licari¹⁶. Para complementar a definição de voz dada por Zumthor (2005), outra estudiosa que faz uma abordagem muito relevante sobre o tema é Adriana Cavarero. No livro *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), ela faz uma discussão a respeito da voz como existência única, singular e relacionada ao corpo. Vejamos um trecho que define muito bem a discussão abordada por Adriana Cavarero em seu livro:

A filosofia da expressão vocal [...] enfrenta o tema da voz naquilo que ele apresenta de mais valioso – ao mesmo tempo que é o aspecto sistematicamente ignorado pelas várias correntes teóricas que sobre ele vêm se debruçando desde o século XX: o fato de que cada voz é única, singular, capaz justamente de desvelar o ser também único, em carne e osso, que a emite. (CAVARERO, 2011, p. 09)

A voz do ser humano é única e capaz de revelar o ser também único, de carne e osso, que faz a sua emissão. Apenas ao ouvir a voz do outro uma pessoa é capaz de identificar o seu emissor, caso sejam conhecidos, mesmo por uma ligação telefônica. Julgamos o entendimento de Zumthor (2005) e Cavarero (2011) a respeito da voz importante para auxiliar na análise dos personagens dos contos, objeto de estudo deste capítulo. Vozes únicas e reveladoras de personagens também únicos, que dialogam de maneira não estática.

Após essa breve discussão a respeito da voz, suas qualidades e importância, abordaremos no tópico a seguir a ironia na literatura africana de língua portuguesa, com ênfase maior para os escritores oriundos de Angola, país onde nasceu o escritor João Melo.

3.4 Ironia e a literatura africana de língua portuguesa

3.4.1 A ironia e suas múltiplas possibilidades de ocorrência

Antes de discutirmos sobre a presença da ironia nos textos ficcionais de alguns escritores africanos, julgamos importante realizarmos uma breve abordagem teórica sobre o assunto. Em sua forma mais simples, que aprendemos com as gramáticas da língua portuguesa, a ironia consiste em alguém afirmar o contrário do que está pensando, utilização muito comum nas falas das pessoas no cotidiano.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0SLLZ2FkKHw>. Acesso em: 03 ago. 2022.

Porém, quando abordamos a ironia na literatura, seu estudo é ampliado de maneira bastante significativa.

O estudioso Douglas Colin Muecke, na obra *Ironia e o irônico* (2008), faz uma discussão muito significativa sobre a ironia, dando uma ênfase maior justamente na presença e importância dela na literatura, o que nos interessa discutir neste tópico da dissertação. Para Muecke (2008), o conceito de ironia é instável e multiforme, pois

A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro [...] Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro. (MUECKE, 2008, p.22)

O autor faz uma abordagem sobre a evolução do conceito de ironia ao longo do tempo e como esse conceito pode variar dependendo do estudioso e de seu contexto histórico. Muecke (2008) divide a ironia em dois tipos: A *ironia verbal* ou *instrumental* (alguém sendo irônico) e o que ele denomina de *ironias observáveis* (coisas são vistas ou apresentadas como irônicas), ou seja, uma grande área em que está contida a ironia situacional, ironia de eventos, ironia de ideias, ironia teatral e assim por diante (MUECKE, 2008).

Um bom exemplo de ironia verbal pode ser encontrado no próprio João Melo. No conto *O localizador*, do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), o personagem narrador faz a seguinte afirmação:

A minha vida mudou completamente por causa de uma notícia. Para ser mais enfático, transfigurou-se. Essa notícia, claro, saiu na imprensa lusitana. Onde mais seria possível encontrar informações fidedignas, actualizadas, imparciais e justas sobre Angola senão na imprensa portuguesa? (MELO, 2009, p. 75)

O personagem, na citação acima, elogia com bastante ênfase a imprensa portuguesa, mas a própria quantidade exagerada de adjetivos, o contexto da narrativa e a maneira como no período colonial os colonizadores distorciam as informações a respeito dos povos colonizados, permitem ao leitor perceber que há uma ironia instrumental presente no texto. O personagem está sendo irônico e as palavras que ele utiliza para aparentemente elogiar, na verdade, significam

justamente o oposto, pois não estão empregadas em seu sentido literal. É uma maneira de elogiar a fim de censurar (MUECKE, 2008).

As variadas formas de *ironias observáveis* também são muito frequentes na literatura. Para Muecke (2008) é a ironia de um ladrão sendo roubado. Um exemplo citado pelo autor é retirado do livro XXI da Odisseia: “Ulisses retorna a Ítaca e, sentando-se disfarçado de mendigo em seu próprio palácio, ouve um dos pretendentes expressar a ideia de que ele (Ulisses) nunca mais poderia regressar ao lar” (MUECKE, 2008, p. 29). Neste caso, trata-se de uma *ironia situacional*.

É importante destacar a existência de dois elementos indispensáveis para a ocorrência da ironia: receptor e contexto. É o contexto que auxilia o receptor a entender a mensagem irônica do emissor. É o contexto que oferece as “pistas” necessárias para a compreensão daquilo que o sujeito irônico tenta transmitir ou de alguma situação que acaba se caracterizando como ironia. O contexto é extremamente necessário para ajudar a compreensão da mensagem que o autor, por meio do texto literário, deseja transmitir ao leitor e se torna um aliado indispensável para a identificação das ironias presentes na obra.

A estudiosa Camila da Silva Alvarce, no livro *A ironia e suas refrações* (2009), destaca a importância do contexto para que a ironia seja percebida pelo receptor, que no caso específico de um texto literário é o leitor da obra:

É preciso, então, que se compreenda justamente o oposto daquilo que é dito. Essa “exigência” é realizada pelo contexto. Dessa maneira, quando leva em conta a situação em que esse enunciado foi produzido, o receptor não pode admitir uma interpretação literal. 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 [...]. É interessante notar, entretanto, que, mesmo se tratando de uma ironia verbal, é preciso que o contexto/situação sejam observados, caso contrário, o sentido pretendido pelo emissor não é alcançado pelo receptor. (ALAVARCE, 2009, p. 26)

Observamos que a ausência do contexto pode levar, no caso da ironia na literatura, o leitor a não compreender adequadamente a mensagem irônica presente na obra pretendida pelo autor.

Ao discutirmos a ironia no texto literário é importante destacar que, além do contexto, o leitor exerce uma função muito importante para o entendimento

adequado daquilo que o autor deseja transmitir, ou seja, o papel do leitor é identificar o contraste entre uma aparência e uma realidade, que é um traço básico de toda ironia, segundo Muecke (2008).

O autor ironista convoca o leitor para sair de uma leitura passiva e atuar de maneira ativa na construção de sentido do texto e assim identificar a ironia nas falas de alguns personagens, bem como algumas situações irônicas presentes no texto:

Como se sabe, os principais participantes do jogo da ironia são o interpretador e o ironista. Acreditamos, entretanto, que a participação do interpretador ou do receptor ou ainda do leitor, no caso da ironia literária, é decisiva, na medida em que está nas mãos desse receptor decodificar – ou não – a significação irônica. (ALAVARCE, 2009, p. 18)

A existência da ironia no texto literário depende justamente dessa harmonia entre o ironista e o interpretador. O leitor, que é o receptor e interprete da mensagem, dependendo de seu conhecimento de mundo sobre o contexto abordado em uma determinada obra literária, pode não conseguir perceber a ironia presente no texto e, assim, desponta uma “falha” no objetivo pretendido pelo autor.

Os estudos sobre a ironia também fazem parte das pesquisas realizadas pela professora Lélia Parreira Duarte. No livro *Ironia e humor na literatura* (2006), a autora reúne vários ensaios com discussões relevantes sobre o tema. Duarte (2006) discute o conceito de ironia e afirma que tradicionalmente ela é definida como “a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem” (DUARTE, 2006, p. 18).

Lélia Parreira Duarte destaca que o primeiro grau de evidência da ironia é a *ironia retórica* e nela o dito irônico quer ser percebido. A autora inicia a discussão trazendo o conceito apresentado por Lausberg:

A ironia (*simulatio*, *illusio*, *permutatio ex contratio ducta*; em grego ironia = antífrase), como tropo de palavra (...) é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Desse modo, a credibilidade do partido que o orador defende é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário (...) ao seu sentido próprio. (LAUSBERG, 1972, p. 163-164 *apud* DUARTE, 2006, p. 20)

A autora cita um exemplo usado pelo próprio Lausberg da peça Júlio César, de Shakespeare, em que Marco Antônio, amigo do chefe político assassinado, elogia publicamente seis vezes o chefe dos revoltosos em seu discurso. Diz que ele é um homem honrado, porém, o povo compreende a ironia presente na fala de Marco Antônio e se volta contra os conspiradores Brutus e seus companheiros. Para Lélia Duarte, a decodificação da ironia pelo povo foi possível devido à observação das incongruências e estranheza na fala de Marco Antônio, que era amigo do assassinado.

A importância do receptor/leitor e do contexto também é discutida pela estudiosa que afirma:

O que se pode concluir, a partir desse exemplo, é que a ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não tem um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto. “Brutus é um homem honrado” pode também significar que Brutus é um traidor e que Marco Antônio não o apoia, como parece. São testadas assim a atenção e a capacidade de percepção dos interlocutores envolvidos em disputas e jogos de enganos intradiegeticos. (DUARTE, 2006, p. 22)

O discurso irônico de Marco Antônio, na peça Júlio César, só foi compreendido pelas pessoas devido ao fato delas terem conhecimento de que Marco Antônio era amigo do homem assassinado por Brutus e, portanto, os elogios tecidos só poderiam significar o oposto, ou seja, foi o contexto que permitiu as pessoas perceberem a ironia presente no discurso de Marco Antônio.

Outro tipo de ironia discutido pela pesquisadora Lélia Parreira Duarte é a que ela denomina de *ironia humoresque*, uma ironia de segundo grau. De acordo com a autora:

Se a ironia retórica coloca uma dupla possibilidade, mas tem um ponto de chegada, a intenção da ironia humoresque ou de segundo grau não é dizer o oposto ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo. É, ao contrário, manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem. (DUARTE, 2006, p. 22)

Para a autora, a ironia humoresque está presente na impossibilidade de o leitor determinar, no livro *Dom Casmurro*, se Capitu traiu ou não Bentinho. Outro exemplo dado por Duarte é o poema de Fernando Pessoa intitulado *Autopsicografia*, cujo título passa a ideia de que o poema será em primeira pessoa gramatical, mas, ao realizarmos a leitura, observamos que o poema é escrito em terceira pessoa. “Trata-se de uma incongruência provocadora de estranhamento que funciona como sinal de alerta para o leitor” (DUARTE, 2006, p. 35)

A ironia também é discutida de modo bastante significativo pela pesquisadora Linda Hutcheon, no livro *Teoria e política da ironia* (2000). Dos vários temas sobre a ironia discutidos no livro, abordaremos resumidamente apenas aqueles que consideramos mais relevantes para enriquecer o debate. Iniciaremos falando sobre os principais participantes do jogo da ironia na perspectiva da autora. Para a estudiosa Linda Hutcheon, os participantes são o *ironista*, a pessoa que busca estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito; e o *interpretador*, que pode ser ou não o destinatário almejado pelo ironista.

Hutcheon (2000) discute sobre a ironia e as relações de poder, tanto do ponto de vista do ironista, quanto do interpretador, conforme o trecho a seguir:

Do ponto de vista do ironista que tem pretensões, diz-se que a ironia cria hierarquias: aqueles que a usam, depois aqueles que a “pegam” e, no fundo, aqueles que não a “pegam”. Mas da perspectiva do interpretador, as relações de poder poderiam parecer bem diferentes. Não é que a ironia cria comunidades ou grupos fechados; em vez disso, eu quero argumentar que a ironia acontece porque o que poderia ser chamado de “comunidades discursivas” já existe e fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia. Todos pertencemos simultaneamente a muitas dessas comunidades de discurso, e cada uma delas tem suas próprias convenções restritivas, mas também capacitadoras. (HUTCHEON, 2000, p. 37)

Todos nós pertencemos a várias comunidades discursivas e elas não são criadas pela ironia, mas pela nossa vivência e conhecimento de mundo. Quando observada do ponto de vista do interpretador, a ironia não cria uma relação de poder entre aqueles que conseguem ou não captar o sentido irônico de um texto. Para Alvarce (2009, p. 42-43), “[...] A ironia não cria comunidade alguma, excluindo ou incluindo pessoas e criando, conseqüentemente, hierarquias. Ao contrário, as comunidades discursivas tornam a ironia possível”. É o fato de o leitor pertencer a

uma comunidade discursiva fornecedora do contexto para atribuição da ironia que possibilita que ele “pegue” ou não a ironia.

Mais uma vez, destacamos a importância dos trabalhos acadêmicos sobre as literaturas africanas e seu ensino na educação básica como uma maneira de contribuir para a formação do que Hutcheon (2000) chama de comunidades discursivas. Conhecendo o contexto dos países africanos, existe uma probabilidade muito maior dos leitores compreenderem o sentido irônico que porventura houver no texto e, conseqüentemente, captarem melhor o que os autores desejam transmitir em suas obras literárias.

A carga afetiva na ironia é outro ponto importante que também é discutido pela pesquisadora Linda Hutcheon. Segundo a autora,

A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um “ferrão”. Em outras palavras, [...] existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção. (HUTCHEON, 2000, p. 33)

Como podemos observar na citação acima, existe algo além da relação entre o dito e o não dito que caracteriza a ironia e a diferencia ainda mais de outras figuras do discurso, o que Hutcheon (2000) chama de arestas:

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva ou afetiva também entra [...]. (HUTCHEON, 2000, p. 63)

Quanto ao ironista, Hutcheon (2000) discute que a ironia é uma arma utilizada para julgar e há no ironista uma atitude julgadora por meio do tom de deboche, desprezo e até mesmo escárnio. É importante destacar que a carga afetiva da ironia

não está relacionada apenas ao ironista, pois o interpretador também é atraído emocionalmente para dentro da ironia, podendo causar sensações que vão do prazer à dor, da diversão à ira.

Pesquisadores como Muecke (2008), Alvarce (2009), Duarte (2006) e Hutcheon (2000) revelam em suas respectivas abordagens o quanto a discussão a respeito da ironia pode ser abrangente e instigante. Essa figura de linguagem está presente na literatura de diversos autores africanos de língua portuguesa, como veremos a seguir.

3.4.2 A presença da ironia na literatura africana de língua portuguesa

Conforme já discutimos neste capítulo da dissertação, a maioria dos escritores lusófonos trazem para suas narrativas a voz do *griot* e os ritmos africanos. Assim como o escritor João Melo é um autor engajado em mostrar para o leitor os diversos problemas enfrentados pelo povo angolano, vários autores oriundos de países africanos, que também foram colonizados, trazem para suas obras suas inquietações e críticas. Um ponto em comum entre alguns desses autores é a presença do recurso da ironia em seus respectivos textos, principalmente nas narrativas. Esses autores, ao utilizarem o recurso da ironia, tiram os leitores de uma situação passiva de espectadores e os convocam a participar ativamente da construção de sentido do texto.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane, além de ser uma *griot* moderna contadora de histórias, também não deixa faltar em seus textos uma “pitada” de ironia para criticar e denunciar alguns problemas sociais enfrentados por Moçambique pós-independente, como na obra *Niketche: uma história de poligamia*, um dos romances mais significativos da literatura africana de língua portuguesa que recebeu o prêmio José Craveirinha de literatura, em 2003. Para Baltazar (2016),

Em *Niketche: uma história de poligamia* há um discurso transgressor pulsante ao longo de toda a obra: Paulina Chiziane conhece sua realidade e quer denunciá-la. Mais do que isso, ao reconhecer as dificuldades de lutar contra sistemas hegemônicos, Chiziane se utiliza de recursos linguísticos como a ironia e o deboche para expor sua crítica social. A escritora nasce em período colonial e tem sua produção literária em ascensão em um país independente, isto é, em período pós-colonial. O discurso de Chiziane é desvelado sem meios-termos: a narrativa tem mulheres no poder. (BALTAZAR,

2016, p. 08, grifo da autora)

É importante destacar que Moçambique também foi colonizada pelos portugueses e conquistou sua independência em 1975, mesmo ano da emancipação de Angola. Assim como em todos os países colonizados, as marcas e os traumas da colonização permaneceram. Além disso, no pós-independência, muitos problemas antes causados pelos colonizadores passaram a ser causados pelo novo governo. Após a batalha pela independência, o país entrou em uma longa guerra civil que só terminou em 1992. Todo esse contexto de lutas pela independência, guerra civil, dificuldades sociais enfrentadas pelo povo, mesmo após o país se tornar independente, são expostos e criticados por meio do texto literário por muitos escritores.

Paulina Chiziane, no romance *Niketche: uma história de poligamia*, traz para o leitor, nas entrelinhas do texto, uma reflexão importante sobre a prática da poligamia no país, o lugar da mulher na sociedade e sobre o modo como as mulheres sofrem com o machismo. O romance tem como protagonista Rami, casada com um homem chamado Tony. Ao longo da narrativa, a personagem Rami vai gradativamente descobrindo outras esposas que Tony tinha e nunca havia revelado para ela. Para Albuquerque e Almeida (2016, p. 107),

As inquietações que vão sendo sentidas pela protagonista no romance de Paulina caracterizam sua busca de autoconhecimento. Rami se questiona acerca das posturas assumidas por ela e por outras mulheres a seu redor. Muitas vezes, suas indagações chegam a ser irônicas. A ironia é apontada como um dos traços característicos da autora. Discutir costumes e interrogar os sistemas religioso e social que estruturam e sustentam diversas culturas moçambicanas são formas críticas de pensar Moçambique e o papel das mulheres moçambicanas.

A escritora Paulina Chiziane apresenta em *Niketche: uma história de poligamia* um modo de escrever repleto de crítica e ironia para discutir a condição da mulher moçambicana. A partir da personagem Rami, a autora dialoga com o leitor sobre o tema da poligamia em Moçambique, que é algo muito comum no país, além de discutir questões sobre costumes, religião e, principalmente, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres moçambicanas.

A ironia também é um dos traços característicos nas obras de Mia Couto, outro escritor moçambicano que já publicou diversos livros de romances e contos

cujas obras são bastante lidas pelo público brasileiro. Um bom exemplo é o livro *O último voo do flamingo* (2016), no qual o autor cria uma narrativa que se passa em uma vila fictícia chamada Tizangara enquanto um acontecimento intrigante está acontecendo: soldados da ONU estão explodindo, restando apenas o pênis e o chapéu. Para solucionar o caso, veio um Italiano chamado Massimo e este tem um tradutor, que é o narrador da história.

No livro, observamos que Mia Couto expõe na ficção diversos problemas enfrentados pela população moçambicana na vida real, como a corrupção, a ganância dos poderosos e o enriquecimento ilícito. De acordo com Castro (2012, p. 5), “os intelectuais africanos assumiram a missão de denunciar o sistema colonial e pós-colonial, utilizando a língua, a criatividade e a ironia como instrumentos delatores da corrupção”.

Mia Couto, em *O último voo do flamingo* (2016), utiliza o texto literário para fazer uma verdadeira crítica à Moçambique pós-guerra civil. Assim, com muita ironia, vai dialogando com o leitor sobre alguns problemas enfrentados pelo povo moçambicano, uma vez que “a narrativa, por meio de ironia e da exposição de uma situação ridícula, desperta o leitor para a desfaçatez reinante naquele lugar: uma sociedade onde imperam a corrupção e a desigualdade” (OLIVEIRA, 2011, p. 14)

No contexto da literatura angolana, retomaremos para discussão o escritor Manuel Rui que, além de resgatar a tradição oral africana em suas obras, também utiliza o recurso da ironia para criticar os problemas sociais em Angola. “O escritor faz uso, pois, da ironia como estratégia discursiva que expõe as contradições sociais tanto na construção do enredo quanto na configuração dos personagens” (SOUZA, 2021, p. 77).

Na obra *Quem me dera ser onda* (1991), por exemplo, observamos uma forte presença da ironia ao longo da narrativa. O livro conta a história de uma família moradora de um edifício que era proibido animais. A confusão começa quando Diogo, o chefe da família, leva um porco para criar no seu apartamento, com o objetivo de engordar o animal e comê-lo posteriormente, uma vez que a família só comia peixe frito com arroz há bastante tempo. Porém, os filhos de Diogo, Lucas e Ruças, aos poucos, foram se afeiçoando ao porquinho, nomeando-o de *Carnaval da Vitória*. Ao longo da história, irão tentar livrá-lo de ter um fim trágico.

Manuel Rui, em *Quem me dera ser onda* (1991), apresenta um livro cuja narrativa frequentemente leva o leitor ao riso e o autor, com muita ironia, revela a

realidade de Luanda pós-independente, fazendo críticas à desigualdade social, às consequências da guerra e à corrupção praticada pelos novos governantes do país. De acordo com Fonseca e Moreira (2007, p. 26-27),

O riso e a ironia são as armas com que esse escritor angolano dissecava o cotidiano das gentes simples ou critica o modo de vida dos mais abastados. Em *Quem me dera ser onda*, um porco simboliza situações típicas de uma Angola que tem de conviver com a construção de um novo tempo e com a precariedade dos instrumentos de que dispõe para fazê-lo. Em alguns contos magistrais como “A grade”, do livro *1 morto & os vivos* (1993), ou “Rabo de peixe frito e rusga”, do livro *Saxofone e metáfora* (2001), a ironia costura situações corriqueiras do universo urbano luandense, permitindo que o leitor se aperceba de outras histórias que são contadas no burburinho da enunciação.

O livro revela ao leitor, de maneira muitas vezes irônica, que para os mais pobres o progresso é extremamente lento, mas para os corruptos a qualidade de vida e a situação financeira muda de modo bastante rápido. “A obra *Quem me dera ser onda* é marcada pela ironia, que pode ser vista nas várias ações decorrentes das relações sócio-políticas entre os personagens” (FRANCISCO, 2016, p. 16). Na narrativa, um grupo de pessoas deixa os musseques para morar em um prédio de Luanda, ou seja, um pequeno avanço na condição social, porém, as dificuldades financeiras e a falta de instrução de como viver em harmonia em um prédio com vários andares são evidentes. A grande ironia é que, durante as lutas pela independência, almejava-se um país igualitário e uma administração diferente da praticada pelos colonizadores.

Outro escritor angolano em que também observamos a utilização do recurso da ironia em seus textos é Pepetela, um autor muito conhecido pelos leitores brasileiros com diversas obras publicadas. Santos (2011, p. 99), ao realizar uma discussão sobre a literatura angolana, faz a seguinte afirmação:

Em Angola há também uma forte consciência crítica, que encontra expressão na ironia de muita da literatura de 1980. O trabalho de Pepetela e Manuel Rui, por exemplo, põe em evidência o humor, a paródia e até o grotesco. Ser irônico acerca da sociedade angolana é uma maneira de ser crítico acerca das mudanças sociais e históricas que tiveram ou não lugar desde a Independência [...] Manuel Rui e Pepetela são escritores que optaram pela ironia nas suas narrativas de Angola pós-colonial. Eles tendem a escrever acerca do mundo de Luanda após a independência, focando as vidas das personagens de

diferentes classes sociais. As suas estratégias narrativas visam a sátira e a caricatura como maneira de nos trazer humor e comédia mais do que tragédia.

O escritor Pepetela, assim como Manuel Rui, faz opção pela utilização da ironia em sua narrativa para realizar críticas principalmente aos problemas enfrentados pelos moradores de Luanda pós-independente. A obra intitulada *Predadores* (2005) é um bom exemplo da presença da ironia na escrita de Pepetela. A narrativa aborda, de forma bastante irônica, a realidade social de Angola pós-independente e faz duras críticas à burguesia corrupta que se formou no país e enriqueceu por meio da desonestidade.

Um dos “predadores” angolanos é o personagem Vladimiro Caposso, um homem sem escrúpulos que entra para o governo do MPLA apenas para se aproveitar da máquina pública e, por meio de muita corrupção, torna-se um homem rico: “Que se lixe a política, o partido e o marxismo! Quero é acumular fortuna e todos me respeitarão, pedirão favores [...]” (PEPETELA, 2005, 153). Já o personagem Nacib tem atitudes totalmente opostas às de Vladimiro Caposso. Nacib, negro e pobre, sempre foi muito estudioso e, após se formar engenheiro mecânico, consegue trabalhar na área de petróleo e acaba crescendo financeiramente e vencendo na vida honestamente.

Outro corrupto que podemos destacar na narrativa é o bancário Nunes, um sujeito que cobrava propina para transferir dinheiro para paraísos fiscais. De acordo com Ribeiro (2022, p. 74-75),

O narrador descreve Nunes como um sujeito esperto, esquivo e habilidoso em artimanhas obscuras. Ele é conhecedor de caminhos sigilosos para transferir o dinheiro de sua clientela para paraísos fiscais: “O Nunes tinha cara de rato, embora seja realmente um lugar comum e de gosto duvidoso, havendo mais gente com cara de rato do que se pensa” (PEPETELA, 2008, p. 21-22). A ironia presente na ficção do autor é uma forma de dizer que Nunes não é o único sujeito esperto com trejeitos de rato em Angola, que mantém relações financeiras com a elite dirigente [...]

Pepetela usa a ironia como um instrumento crítico para revelar que, assim como Nunes e Vladimiro Caposso, existem muitos angolanos envolvidos em algum tipo de esquema ilícito para ganhar dinheiro. Em *Predadores* (2005), a ironia possibilita o leitor participar ativamente na construção do sentido do texto,

principalmente o não dito que está nas “entrelinhas”.

A ironia está presente em outros textos ficcionais do autor, ou seja, faz parte do estilo de escrita de Pepetela e de diversos escritores africanos. Em entrevista concedida a Fernanda Castro, Pepetela faz a seguinte afirmação sobre a presença da ironia em seus textos e na literatura dos escritores africanos de maneira geral: “A ironia é própria dos angolanos, talvez mesmo dos africanos em geral. Por isso me parece normal que eu a utilize no que escrevo, faz parte da nossa cultura”. (CASTRO, 2014, p. 210). A afirmação de Pepetela confirma o que estamos discutindo neste capítulo da dissertação, ou seja, a forte presença da ironia na literatura dos escritores angolanos e africanos em geral.

Outro exemplo de escritor angolano é o escritor Ondjaki, autor de diversos livros de contos, romances e poemas. No romance intitulado *Os transparentes* (2013), observamos que Ondjaki, utilizando-se de muita ironia, aborda, por meio da ficção, a realidade da sociedade angolana pós-independente, mais especificamente o cenário da capital Luanda. A narrativa apresenta diversos personagens e vários deles moram em um prédio de sete andares localizado em Luanda.

O escritor Ondjaki faz o leitor refletir ao longo da narrativa sobre as dificuldades enfrentadas pela sociedade luandense e o modo como as pessoas mais pobres se tornam “transparentes” ou invisíveis pelo poder público omissivo e para os novos ricos. O personagem Odonato, por exemplo, é um homem que está ficando literalmente transparente devido aos problemas financeiros e pessoais que vem enfrentando. Há também um carteiro que deseja ter uma moto para facilitar o exercício de sua função, pois não está suportando entregar as correspondências a pé. São personagens que refletem os indivíduos que vivem diariamente as diversas dificuldades enfrentadas pelas classes mais pobres moradoras de Luanda.

Há também aqueles que revelam o lado “podre” da sociedade, ou seja, casos de corrupção no governo, uma polícia que sempre cobra suborno, fiscais aproveitadores e aqueles que fazem parte da vida política e pública, moradores da capital Luanda. Para Ribeiro (2022, p. 6),

Os Transparentes, de Ondjaki, também faz repercutir a crítica sobre corrupção em espaços de poder na sociedade angolana, ironiza e satiriza personagens do meio político. Na narrativa, sobressai a linguagem carnavalesca, entrecortada de fina ironia, que permite criticar o desgoverno e a corrupção no aparelho administrativo do Estado.

A presença da ironia na obra de Ondjaki auxilia o autor a transmitir sua mensagem crítica para o público leitor, que, por sua vez, precisa sair de uma posição passiva para buscar entender o contexto e os não ditos presentes na narrativa.

A obra *Os Transparentes* (2013) apresenta uma forte ironia na relação entre os nomes dos personagens e suas atitudes, como o personagem Ribeiro Seco o qual também era chamado pelas pessoas de DomCristalino. Ele almejava a privatização da água em Angola e, por meio de transações ilegais, já havia dado muitos passos nessa direção. DomCristalino já tinha conseguido privatizar montanhas com nascentes, comprou vastas porções de terra com rios e riachos e, gradativamente, foi acumulando tantas ilhas de terreno ricas em água que já se calculava que uma grande parte do país estava em seu nome e de seus familiares (ONDKAKI, 2013).

Ironicamente, RibeiroSeco é um homem que possui muitas terras com vários rios e riachos. A maneira como ele era chamado, DomCristalino, também apresenta uma forte ironia, pois de “cristalino” o personagem não tem absolutamente nada. Para Freire,

Se RibeiroSeco se transformou em DomCristalino foi por vias de transações ilegais. Através dos acordos que faz com o Ministro, conseguirá privatizar a água de Luanda, mesmo que para isso tenha que ameaçar até estrangeiros [...] O nome DomCristalino também pode sugerir ironia com relação a transparências. Cristalino é homem de poucas palavras e hábitos adquiridos, não se mostra, fala pouco. Como pode ser cristalino um sujeito que está ligado a um partido, às ideologias desse partido, e que privatiza a água de um país? DomCristalino, portanto, é a representação mais próxima das elites parasitárias, dos sujeitos que fazem uso dos mesmos métodos de exploração dos colonizadores, isto é, privatizam e extraem os bens naturais sem pensar na coletividade e em um equilíbrio socioeconômico duradouro. Desse modo, seu comportamento remeteria muito mais a algo turvo, que não expõe o que está por trás facilmente, do que a algo cristalino, constituindo assim a ironia do seu nome. (FREIRE, 2017, p. 94-95)

Quando observamos o contexto constatamos que a ironia está presente também nos nomes de outros personagens da narrativa de Ondjaki. O personagem Noé é dono de um bar chamado BarcaDeNoé. Ironicamente, o bar de Noé, diferentemente da arca feita pelo personagem bíblico de nome homônimo que salva

pessoas e animais, pega fogo rapidamente, matando as pessoas que buscavam abrigo durante um incêndio. Observamos também na narrativa que o personagem Papaizinho não tem filhos e o CamaradaMudo é um personagem que fala perfeitamente.

Ao longo deste capítulo da dissertação, discutimos sobre tradição oral, voz e ironia na literatura africana, com maior ênfase nos escritores oriundos de países que têm a língua portuguesa como idioma oficial. Toda essa discussão teórica revela o quanto essa literatura é rica em traços da cultura africana, como o ritmo dos tambores e a voz do *Griot* africano contador de histórias. Em Angola, por exemplo, observamos que os escritores resgatam a figura do *Griot* para narrar as histórias de forma irônica, crítica, denunciando os diversos problemas enfrentados pelo povo, cuja independência só trouxe melhoria de vida para um pequeno grupo de privilegiados. No próximo capítulo, ancorados de toda essa fundamentação teórica, partiremos para a análise da obra *Filhos da Pátria* (2001).

4 VOZ E IRONIA EM FILHOS DA PÁTRIA

Neste capítulo, realizaremos a análise da obra *Filhos da Pátria* (2001), de João Melo, que será dividida em duas partes. Inicialmente, utilizaremos os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto* para refletirmos sobre a relação desses textos com a tradição oral africana, focando na oralização presente em suas narrativas e as vozes dos personagens marginalizados, que vêm acompanhadas de gestos, sons e crítica contra as consequências da guerra civil e diversos problemas sociais em Angola pós-independente. No segundo momento, discutiremos a ironia como resistência e denúncia na obra objeto de estudo desta dissertação, mais especificamente os contos *O elevador* e *O cortejo*.

4.1 Oralização e vozes dos marginalizados em Filhos da Pátria

Angola, depois de um longo período de combates armados contra o domínio português, conseguiu a sua independência em 1975 e Agostinho Neto, um dos líderes do MPLA, assumiu a presidência do país. Porém, ao invés da sociedade angolana buscar a união para a reconstrução do país, já bastante devastado pelas guerras, logo após a independência tem início a guerra civil pelo controle do poder. Essas guerras pré e pós-independência ocasionaram a fuga de muitas famílias do interior do país para a capital Luanda em busca de melhores condições de vida e sobrevivência. É justamente em Luanda que são ambientados os contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto*, ambos fazem referência à guerra civil em Angola pós-independente.

4.1.1 Tio, mi dá só cem

O conto intitulado *Tio, mi dá só cem* é narrado totalmente em primeira pessoa por um menino, cuja idade exata não é revelada, mas que, a partir do contexto, supõe-se ser um adolescente. Ele sai de uma vila chamada Chitepa para a capital Luanda, fugindo da brutalidade da guerra civil em Angola. O menino narra a história para um ouvinte: um homem a quem ele está pedindo dinheiro para comprar comida. O protagonista narra toda a história do conto em nove páginas, mas em apenas um único parágrafo. Além da ausência de parágrafos, observa-se também

em muitos trechos da narrativa a ausência de vírgulas, trazendo para o conto um ritmo constante e uma sonoridade que se aproxima bastante da fala e das narrativas contadas oralmente pelos *griots*, os quais são os contadores de histórias africanos.

A frase *Tio, mi dá só cem*, título do conto, repete-se algumas vezes ao longo de toda a narrativa e a palavra *tio* na fala do personagem revela a presença de um diálogo mais informal, ou seja, o uso de uma linguagem mais informal empregada pelo falante para seu ouvinte, muito comum, principalmente em grupos menos habituados com as estruturas da escrita.

A frase pronunciada pelo menino pode facilmente ser substituída por expressões populares no Brasil, como: *amigo, me dá só cem* ou *me dá só cem aí, irmão*. Outro ponto importante a ser destacado nessa frase é que João Melo substitui o pronome oblíquo *me* pela forma *mi*, com o objetivo de expressar na escrita o som como o pronome é pronunciado oralmente. Além disso, observamos que o pronome está deslocado para antes do verbo (próclise), ou seja, em vez de ser *Tio, dá-me só cem*, o escritor optou por *Tio, mi dá só cem* e, assim, tornar a linguagem escrita próxima da linguagem oral e trazer para a narrativa um efeito de oralidade, um ritmo.

Quanto ao ritmo, a repetição de palavras e/ou frases ao longo do texto é evidente, recurso comum na literatura oral para dar ritmo e facilitar a memorização das histórias. A frase completa *Tio, mi dá só cem* é repetida seis vezes pelo menino, *mi dá só cem* cinco vezes e a palavra *tio* aparece trinta e sete vezes ao longo da narrativa, além de outras palavras que se repetem em trechos mais curtos do conto. O trecho a seguir exemplifica o efeito sonoro gerado:

[...] é demais, **tio**, eu **não** aguento, **mi dá só cem, 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 kilunza na mão, **tio**, porra, **não** me provoques, você ouvistes bem, **não** me provoques, **tio, mi dá só cem, mi dá só cem** mesmo, **tio** [...]. (MELO, 2001, p. 39, grifo nosso)

Observamos, no fragmento acima retirado do conto, que a repetição de palavras e frases colocadas pelo autor traz para o texto em prosa ritmo e sonoridade, características da literatura oral, ou seja, não há um problema de coesão textual, mas um efeito de oralidade, uma oralização da literatura feita propositalmente pelo escritor angolano João Melo. Essa referência à literatura oral

africana faz parte do estilo de escrever do autor e é recorrente também na literatura de outros escritores angolanos e africanos, de maneira geral.

Além da repetição constante de palavras ao longo de todo o texto, em nossa leitura e análise, também observamos outro recurso utilizado por João Melo no conto *Tio, mi dá só cem*, para dar mais ritmo e sonoridade à narrativa. O escritor emprega as figuras de linguagem de som em alguns trechos, que também auxiliam na aproximação do texto escrito do texto oral contado pelos africanos antes da imposição da escrita pelos colonizadores. Esse recurso pode ser observado no trecho a seguir:

Tio, **mi dá só cem**, só **cem mesmo** pra comprar **um pão**, to **então com fome**, ainda **não** comi nada desde antesd**ontem**, os outros **miúdos mi** caçambularam [...] **calma, canuco, calma, cuidado com essa arma, vamos conversar**, quanto é que tu queres **mesmo, cem, só cem, toma**, podes **contar**, está aqui **um milhão** [...]. (MELO, 2001, p. 31 e 34, grifo nosso)

A *aliteração*, nesse trecho retirado do conto, é provocada pela repetição da letra *M* e também da letra *C*; enquanto a figura de linguagem *paronomásia* é causada pelas palavras parônimas *pão*, *então* e *não*, gerando, inclusive, uma sensação de rima dentro do texto. Semelhantemente aos textos do escritor angolano Manuel Rui, o qual afirma que os personagens de seu texto têm de se movimentar, cantar e dançar, como nos textos de tradição oral (MEDINA, 1987), o escritor João Melo também produz uma literatura em prosa que faz referência à literatura oral africana, uma vez que utiliza vários recursos para dar ritmo ao texto.

Além da *aliteração* e da *paronomásia*, outra figura de linguagem de som utilizada pelo escritor João Melo que constatamos presente no conto *Tio, mi dá só cem* é a *assonância*, pois em vários momentos da narrativa há trechos com a repetição de sons vocálicos:

[...] **paralisada** pelos seus próprios gritos, sem forças sequer **para abrir a porta** e **desaparecer**, teria sido melhor se ela **desaparecesse** tio, **mas ela não desapareceu**, parece estava **à procura** do **azar** dela ou então **alguém** lhe mandou **para desgraçar** ainda mais **a** minha vida, eu rodeei o carro, **abri a porta** dela e disse **vamos embora** **daqui**, miúda, os **antimotins** vão chegar [...]. (MELO, 2001, p. 35, grifo nosso)

A assonância gerada pela repetição da vogal *A*, de certo modo, causa um efeito que aproxima o texto escrito de João Melo de uma história contada oralmente, repleta de sons, ritmos e performance corporal. O autor utiliza essas figuras de linguagem de som, como a *aliteração*, *paronomásia* e *assonância*, para trazer mais ritmo e sonoridade ao seu texto em prosa e produzir efeitos que aproximem sua produção literária da literatura oral, produzida anteriormente pelos contadores de histórias africanos.

Ao realizarmos a leitura e análise do conto, também identificamos, ao longo do texto, a presença de “ruídos” orais, ou seja, o menino protagonista reproduz por meio de sua voz sons que são característicos do diálogo informal quando uma das partes deseja dar ênfase, desdenhar ou questionar o outro. O escritor João Melo cria um personagem que conta sua história de uma maneira que atrai o leitor, pois o menino utiliza um modo de narrar semelhante ao utilizado pelos *griots* africanos, ou seja, utilizando a voz para dar dinâmica ao que está sendo narrado. O leitor, ao ler o conto, percebe essa dinâmica vocal e isso traz movimento para o texto, sendo assim, o personagem realiza uma performance da voz que leva o leitor a imaginar os gestos corporais realizados:

[...] o gajo saiu todo esbaforido, nem reparou que a pila ainda estava de fora, ainda por cima, tio, **ah, ah, ah**, o pau dele era tão piquinininho como o meu, **ah, ah, ah**, coitada da miúda [...] xé, meu, a tua mulher sabe que você estás aqui com tua neta, essa miúda tem idade e ser tua neta, caralho, a tua mulher sabe, **anh**, sabe, **anh**, vá, pra dentro, pra dentro [...]. (MELO, 2001, p. 33 e 34, grifo nosso)

Os sons provocados pela repetição das sílabas *ah, ah, ah*, traz para a narrativa uma ideia de desdém do menino com o tamanho do pênis do homem que ele estava assaltando. Já o som produzido pela sílaba *anh* demonstra uma ideia de questionamento, pois o menino fica indignado ao ver um homem fazendo sexo dentro do carro com uma menina menor de idade, além de questionar se a esposa do homem sabe desse ato imoral.

Em ambos os sons produzidos pelo menino, temos uma voz que atrai um gesto corporal. No contexto da tradição oral, esses sons, quando são emitidos por um contador de história, sempre vêm acompanhados de movimentos do corpo e/ou expressões faciais durante a performance. Os sons emitidos pela voz do protagonista são recursos muito utilizados por aqueles que contam histórias

oralmente, inclusive para auxiliar a interação com o público, o qual não só assiste sua performance, mas também participa ativamente. Em vários momentos da história narrada pelo personagem protagonista, há a presença de uma voz que atrai gestos:

[...] nós lhes olhamos então de uma maneira que eles não entendem, são burros, **muxoxamos**¹⁷ **entre nós** árvores, árvores, queremos masé **pancar**¹⁸, estamos embora com fome [...] **contei nas minhas mãos até dez**, então **aproximei-me do carro quase sem respirar nem pisar o chão**, eu não andei só na escola, tio, também sei caminhar em cima das águas como Cristo [...]. (MELO, 2001. p. 32 e 33, grifo nosso)

O menino e seus colegas, quando os moços da Juventude Verde oferecem mudas de árvores, fazem um muxoxo entre eles, ou seja, um trejeito com os lábios em sinal de desprezo, uma vez que eles queriam mesmo era a distribuição de comida. A citação também mostra o jovem contando nos dedos até dez e toda maneira gestual feita por ele para se aproximar do carro e pedir dinheiro, isto é, o movimento utilizado por ele é lento e silencioso. É como se o gesto complementasse o sentido da voz do menino morador de rua narrador da história. Essa relação da voz com os gestos remete a uma situação de performance e faz referência ao modo como os *griots* contavam suas histórias, sempre acompanhadas por gestos corporais.

Destacamos também, em nossa análise do conto *Tio, mi dá só cem*, a presença de palavras ou frases que remetem ao passado, muito utilizadas pelos contadores de histórias, como a famosa frase *era uma vez*, tão usada para dar início às histórias dos contos de fadas. Vejamos alguns exemplos retirados do conto: “[...] como naquele dia, juro mesmo, estava com uma fome filha da puta [...]” (MELO, 2001, p.33); “[...] um dia lá em Chitepa estava eu mais os meus dois irmãos menores [...]” (MELO, 2001, p. 36); “[...] naquela noite afastei ligeiramente a garina com toda doçura [...]” (MELO, 2001, p.39). A estratégia é justamente estabelecer a relação entre o momento presente, narrado pelo contador da história, com o passado que supostamente a história aconteceu ou as histórias aconteceram, pois o menino

¹⁷ “Dar um muxoxo (trejeito feito com os lábios, normalmente acompanhado por um pequeno ruído produzido pelo contacto dos mesmos com os dentes, em sinal de desprezo)” (MELO, 2001, p. 165)

¹⁸ Comer.

conta várias pequenas histórias em momentos diferentes do passado, as quais juntas compõem a história maior que é o conto na íntegra.

A voz do personagem marginalizado, sua relação com a tradição oral e os problemas de Angola pós-independente revelados por ela também merecem destaque na análise. Assim como os *griots* africanos reproduziam todas as vozes dos personagens presentes na contação de suas respectivas histórias, geralmente acompanhadas de uma performance do corpo, o menino do conto também exerce essa função de *griot*. A narrativa é um monólogo e observamos que os outros personagens da história falam a partir da voz do menino. Vejamos um trecho do conto para exemplificar:

[...] começou a arranhar-me, a dar-me bicos nas canelas, mataste o meu amigo, mataste o meu amigo, ele ia mi colocar, ia mi dar um filho, enquanto berrava as lágrimas caíam-lhe pelo rosto, de vez em quando ela tentava tirar-me a pistola da mão, calma, dizia eu, calma garina, ele é que pediu para morrer, quem lhe manda reagir, eu só queria cem pra comprar um pão [...]. (MELO, 2001, p. 36)

Assim como uma contação de história feita oralmente, na qual o narrador reproduz todas as vozes dos personagens, o menino do conto faz essa função de trazer para o ouvinte a voz dos outros personagens a partir da sua. O conto *Tio, mi dá só cem* apresenta um personagem principal cuja voz parece fazer um verdadeiro diálogo não só com o homem a quem ele dirige a palavra para narrar sua história, mas também para uma plateia de leitores, sejam eles africanos ou quaisquer outros que ouçam sua voz por meio do livro produzido por João Melo.

João Melo dá voz a um menino marginalizado, o qual narra toda a história dirigida para um tu, a quem é chamado de *Tio* durante toda a narrativa. Esse *Tio* que ouve toda a história é um dos homens abordados pelo jovem para pedir dinheiro em um local específico onde os homens iam de carro durante a noite fazer sexo com garotas de programa. A estratégia do menino é pedir gentilmente, mas ele aponta a pistola para roubar aquele que não der o dinheiro solicitado. O protagonista conta para esse *Tio* que há duas noites anteriores ele abordou, no mesmo local, um homem praticando relações sexuais com uma menina de uns quinze anos de idade, porém, devido a uma tentativa de reação do homem, o menino acaba o assassinando com três disparos de pistola na cabeça.

Além desse acontecimento trágico que resultou em uma morte, o personagem

conta também para esse *Tio* detalhes de sua vida, desde a saída da vila onde morava com seus pais e irmãos e a fuga para Luanda, por causa da guerra civil até os problemas enfrentados na capital. A voz do personagem marginalizado almeja ser ouvida. É um grito de socorro que emana o quanto de denúncia subsiste contra uma pequena parte da sociedade angolana, que se transforma na algoz do próprio povo após a saída dos colonizadores. O menino vai contando sua história e dialogando com o ouvinte da narrativa e com os leitores por meio de uma voz viva, que vem acompanhada de gestos e de performance.

João Melo não dá nome ao personagem, mas dá voz a esse menino marginalizado, uma voz que representa as inúmeras outras vozes silenciadas dos moradores de Angola, sejam crianças, adolescentes ou adultos, os quais sofreram com as consequências da guerra civil no país e pelo desamparo social, por parte dos governantes. Não há um narrador onisciente seletivo que sabe de tudo sobre o personagem e seus pensamentos, porém é a partir de sua voz que o leitor conhece os sofrimentos, desejos e sentimentos desse menino.

A potência da voz desse personagem revela as consequências da guerra civil em Angola, como a fome, o estupro de mulheres, a morte de milhares de pessoas e a fuga para a capital em busca de ajuda. No trecho a seguir, o jovem relata a violência da guerra na vila onde morava:

[...] a minha cabeça estava longe lembrando o dia em que decidi fugir de Chitepa, era um dia normal, igualito aos demais, ninguém viu sinais estranhos no ar, o meu pai recebeu umas visitas, foram num canto da sala, beberam cachipembe, conversaram baixinho, ninguém que ouviu nada, depois quando as visitas saíram ele disse vou na lavra, três dias que passaram e ele nada, a minha mãe já tinha morrido, os meus irmãos andavam só a toa, parados, sem fazer nada, eu perguntava estão à espera do pai mas eles não respondiam, o olhar deles era branco, pareciam mulojes, as minhas irmãs se arrastavam no chão cheias de ranho, moscas, lágrimas, era a fome, tio, o mundo lá em Chitepa era só fome e silêncio, só ficaram velhos e crianças, as mulheres que escaparam de ser violadas como a minha mãe foram sequestradas em plena luz do dia, os homens diziam vou na lavra e desapareciam, então eu tomei uma decisão, não espero mais, bazei no avião do PAM e pronto, depois que cheguei em Luanda, uns meses depois, apareceu um primo meu como irmão, me disse o tio Antônio foi na UNITA [...]. (MELO, 2001, p. 38)

A partir do relato de suas lembranças, observa-se que, após o pai ir para a guerra lutar pela UNITA e não voltar mais, além do assassinato de sua mãe, o

cenário em sua casa é caótico. Seus irmãos estão traumatizados com toda a situação e suas irmãs não possuem nenhum cuidado e passam fome. Segundo o relato do jovem protagonista, só restaram os velhos e as crianças, pois os homens partiram para lutar na guerra civil e as mulheres foram estupradas, mortas ou sequestradas.

Das várias consequências da guerra civil que tomamos conhecimento a partir da história narrada pelo menino, destacamos a impossibilidade de frequentar a escola. Já no início do conto, o jovem revela que chegou a frequentar a escola durante um tempo, mas teve que abandoná-la por causa da guerra civil e não conseguiu continuar os estudos na capital Luanda, pois, sem seus pais, ele passou a morar na rua, pedir esmolas e praticar assaltos para sobreviver:

[...] também andei na escola, cheguei até na quarta, a, bê, cê, dê, um, dois, três, quatro, num é assim tio, é assim sim senhor, não ri, foi o meu professor é quem disse, lá no mato adonde eu estava antes de vir aqui em Luanda como deslocado, uns dizem deslocado, outros porque é refugiado, essas palavras nós no mato na nossa escola mesmo nunca que lhes vimos, nem ouvimos, contudo, porém, lá no mato a gente não conhecia essas palavras mas também não estava a comer, só aqui mesmo é que andamos a comer [...]. (MELO, 2001, p. 31)

Uma das consequências da guerra em Angola foi o impedimento do jovem poder frequentar a escola. A guerra destrói o sistema escolar e, a partir do momento em que há a precarização da educação ou a total impossibilidade de frequentar as escolas, a voz se torna fundamental para determinados grupos marginalizados. Como não conseguem reivindicar seus direitos ou expressarem suas insatisfações e angústias por meio da escrita é a partir da voz que esses grupos se expressam, ou seja, a voz na prosa de João Melo está associada às classes menos favorecidas e é o meio utilizado pelo menino para criticar diversos problemas sociais enfrentados por ele e seus colegas moradores de rua.

Além de ter sua voz silenciada pela guerra civil e pela desigualdade social que assola o país, principalmente provocada pela falta de programas sociais do governo angolano, da corrupção e do enriquecimento ilícito, em certo momento da narrativa observamos que a fome enfraquece a voz do menino:

[...] antes que o muata abrisse a boca apontei-lhe a minha pistola, falei assim a minha voz quase não se ouvia, tio, mi dá só cem, a mão

estava firme na kilunza mas a voz era um pequeno fio, os olhos parados, mortiços, como se fora um bicho [...] a minha voz continuava fraca mas o pulso, juro mesmo, tio, eu não sei então explicar porquê mas o pulso estava cada vez mais forte, nem só um tremor, parece é da gasolina que cheirei toda a tarde pra esquecer a fome, o pulso estava firme pra compensar a voz que estava fraca [...]. (MELO, 2001, p. 33-34)

A voz fraca do jovem morador das ruas de Luanda representa a voz que não é ouvida por aqueles que detêm uma condição financeira melhor. A Kilunza, que é sua arma de fogo, é o instrumento que ele utiliza para conseguir “convencer” as pessoas. Ele pede dinheiro gentilmente, mas para ter sua voz ouvida pelas pessoas as quais ele pedia “só cem” para comprar comida, o jovem frequentemente tinha que apontar a pistola e usar da violência para conseguir o dinheiro que havia solicitado.

É importante destacarmos que Angola é um país rico em materiais preciosos, como diamante, contudo a guerra civil e a corrupção contribuíram para agravar a desigualdade social no país pós-independente. Conforme discutimos no primeiro capítulo, muitos ficaram ricos ao ocupar cargos políticos no governo e praticar corrupção, enquanto não era dado apoio aos moradores de rua de Luanda, nem aos moradores das periferias.

A voz do menino, ao mesmo tempo em que grita por ajuda, denuncia todo o sofrimento enfrentado por ele ao sair da casa onde morava e fugir para Luanda em busca de comida para sobreviver, mesmo que esta viesse por meio de esmolas, roubos ou até dos contentores de lixo:

[...] o melhor mesmo é voltar a vasculhar os nossos contentores, às vezes mesmo encontramos coisas boas, carne de vaca moída que até não é preciso lhe mastigar mais, é só engolir e pronto, pedaços de pão todos esburacados parece levaram tiros, latas de cerveja, latas de gasosa, latas de sardinha, latas de atum, latas de feijão, latas de frutas, latas de doce, tantas latas, tantas, que eu acho que o mundo é uma grande lataria, o problema é só os ratos, os cães, os gatos, os sacanas são mesmo atrevidos, temos de lhes dar berrida, outro dia o Felipe disse esses filhos da puta estão-nos a fazer concorrência desleal, eu ri só, muito embora que não sei o que é desleal mas ri só, porque nesse dia também não tinha comido, pensei, porra, um dia inda apanho uma dessas ratazanas que parece que comem gatos e faço um bruto churrasco [...]. (MELO, 2001, p. 32)

O jovem busca no lixo sobras de comida para poder se alimentar e deixa transparecer que Luanda não consegue acolher de maneira adequada aqueles que

abandonaram suas casas em consequência da guerra e buscaram refúgio na capital. O protagonista perdeu a casa, família e escola, restando apenas a sua voz para pedir dinheiro e comprar comida, uma luta diária pela sobrevivência.

Fica evidente a falta de programas sociais mais eficientes para ajudar as pessoas mais carentes. O protagonista faz uma crítica a um grupo chamado Juventude Verde que passa distribuindo mudas de árvores para as pessoas plantarem: “[...] muxoxamos entre nós árvores, árvores, queremos masé pancar, estamos embora com fome [...]” (MELO, 2001. p. 32). O jovem dialoga com outros meninos de rua e reclama que, no lugar de receber mudas de árvores para plantar, ele e os colegas gostariam de receber comida para saciar a fome.

Outro ponto importante da narrativa é a presença ainda viva da voz da mãe do menino narrador em sua cabeça. Uma voz que vem acompanhada das lembranças dolorosas de presenciar sua mãe ser estuprada por vários homens e depois ter uma morte extremamente cruel, incendiada pelos seus agressores:

[...] ouvi a voz da minha mãe, os gritos da minha mãe, o desespero todo da minha mãe quando os homens lhe violaram, um, dois, três, quatro, cinco, seis, depois lhe espetaram a baioneta na cona, lhe puseram gasolina e lhe incendiaram com fogo, eu e o meu irmão mais velho estávamos escondidos no capim atrás da casa, vimos tudo, queríamos socorrer a nossa mãe mas fugimos, fugimos, fugimos até que encontrámos a tropa, desde então costumo escutar a voz da minha mãe dentro da minha cabeça, surge só assim de repente, nos piores momentos, quando tenho mais vontade de morrer [...]. (MELO, 2001, p. 37)

A voz da sua mãe ainda está presente nas lembranças do menino e essa voz ainda o inquieta bastante, principalmente nos piores momentos. A voz ecoando em sua cabeça é um elemento que o faz se lembrar dela, mas os gritos por socorro e a total impossibilidade dele e do irmão mais velho de ajudarem quando ela clamava causam ainda mais sofrimento ao menino. Para Cavarero (2011, p. 207),

[...] na voz humana ressoa a unicidade, ou seja, que nela a unicidade se faz som. O ouvido, seu destinatário natural, percebe esse som sem nenhum esforço e para além da palavra. Qualquer coisa que você diga eu sei que é a sua voz. A voz de Jacó não só é diferente daquela de Esaú, mas também o é em relação a qualquer outro. A voz é sempre única e o ouvido a reconhece como tal.

Assim como a voz do personagem bíblico Jacó é diferente da voz de seu

irmão Esaú e qualquer outra, conforme afirma Cavarero (2011), a voz da mãe do menino protagonista também é única, inconfundível. Por isso, ao ouvi-la em sua cabeça, ele sente com tanta intensidade a falta da mãe assassinada. Além da unicidade, é importante destacar que não se pode ouvir nada do passado, a não ser que seja mediatizado, uma vez que a voz é a presença e a performance ocorre no presente (ZUMTHOR, 2005). Por isso, ao ouvir a voz de sua mãe em sua cabeça, a presença dela se torna tão forte para o menino.

Por fim, observamos no conto *Tio, mi dá só cem* um menino marginalizado que conta sua história na esperança de que sua voz, silenciada por diversos motivos, seja ouvida não só pelo tu a quem ele se dirige, mas que ecoe para uma plateia de leitores. O conto apresenta uma voz acompanhada de uma performance, ou seja, uma voz que vem acompanhada de gestos, ritmos e sons que fazem referência à literatura oral angolana.

4.1.2 O feto

O conto intitulado *O feto* apresenta características bem semelhantes às do conto analisado anteriormente. Desta vez, uma menina de quinze anos, prostituta, irá contar sua história de luta pela sobrevivência na capital, bem como o sofrimento dela e de seus familiares. A menina teve que abandonar sua casa no interior do país e procurar refúgio em Luanda, junto com seus pais.

O conto também é narrado em primeira pessoa, em apenas um único parágrafo e sem o uso da vírgula em alguns trechos da narrativa para dar o ritmo. O uso da linguagem informal também é evidente, pois João Melo utiliza essa linguagem na narrativa para tornar a fala da menina protagonista do conto semelhante à maneira de falar dos angolanos que vivem nas periferias. Destacamos também que há, ao longo do texto, expressões que remetem à linguagem oral, ou seja, quando uma história é contada oralmente por alguém, tais como: *Ah Dio mio; Ah não; ora, ora*. Expressões estas que, quando pronunciadas oralmente, geralmente vêm acompanhadas de gestos corporais daquele que está contando a história.

A repetição de palavras para dar ritmo ao texto e ajudar na memorização é bastante evidente também, como a palavra *puta*, que se repete vinte e seis vezes ao longo das nove páginas da narrativa, como podemos observar no trecho a seguir:

[...] não queria mais ser **puta**, alguns dizem que somos comerciantes do sexo, onde é que foram buscar essa expressão tão ridícula e injusta, sabem lá o que é ser **puta**, pelo menos em Angola, nos outros países parece que há **putas** que são chamadas de **putas** finas, há dias um brasileiro perguntou-me se eu também gostava de ser **puta**, segundo ele a presidente do sindicato de **putas** do Rio de Janeiro deu uma entrevista em que disse que gostava de ser **puta**, perguntei o que é um sindicato de **putas** mas ele não me explicou bem, só queria foder, como é que vou compreender que pode haver **putas** finas e até mesmo, como é que se diz, sindicalizadas [...]. (MELO, 2001, p. 144, grifo nosso)

Há, também, a repetição de algumas palavras em pequenos trechos da narrativa: “[...] **porque** onde está o certificado, **porque** como é que vamos provar que você estava mesmo na quarta, **porque** é melhor ir no Ministério, **porque**, **porque**, **porque**, eu disse puta que pariu com esses **porques** [...]” (MELO, 2001, p. 141-142, grifo nosso). A repetição das palavras ao longo da narrativa dá ritmo ao conto, principalmente se for lido em voz alta. A linguagem informal, expressões e a repetição de palavras, recursos muito presentes na literatura oral, trazem para o texto em prosa de João Melo ritmo e sonoridade, aproximando-o das tradições orais angolanas com seus tambores, danças, ritmos e cantos, muito característicos da cultura africana.

Semelhante ao conto *Tio, mi dá só cem*, analisado anteriormente, também observamos, em nossa análise do conto intitulado *O feto*, a presença das figuras de linguagem de som, efeitos que auxiliam no processo de oralização da literatura de João Melo e trazem ritmo para o texto. Vejamos o trecho, a seguir, retirado do conto:

É verdade mesmo, **esse** feto que **está** aí no **chão** **esvaindo-se** totalmente no meio do lixo **era** meu mesmo sim **senhor**, pra **quê** que vou **mentir** **então**, **não** preciso, **eu** não queria **esse** canuco, **seria** mais um só pra **me** atrasar a minha vida, **além** disso **quem** **é** mesmo o pai **dele**, não sei, **eu** sou puta [...]. (MELO, 2001, p. 141)

Neste exemplo, fica evidente a presença da figura de linguagem *assonância*, ou seja, o efeito sonoro provocado pela repetição de um som vocálico, neste caso, a repetição da vogal *E* ao longo do trecho selecionado para análise. Também observamos a *paronomásia* como um recurso utilizado por João Melo ao utilizar as palavras parônimas *chão*, *então* e *não*. A *aliteração* também pode ser observada na narrativa: [...] os **homens** não são **homens** são bichos, as **minhas** chuchas são

piquininas **mas** eles gostam **mesmo** assim, apalpam, esfregam, chupam, eu sinto dor **mas** não digo nada, tenho que **começar** a arrumar a **minha** vida[...] (MELO, 2001, p. 143, grifo nosso). Nesse trecho do conto, a figura de linguagem de som *aliteração* é provocada pela repetição do som consonantal da letra *M*.

No conto *O feto*, em certos momentos da narrativa, a voz da menina prostituta vem acompanhada de gestos corporais, ou seja, há uma verdadeira performance dela para contar sua história. O escritor João Melo cria uma personagem na ficção que faz referência ao modo de narrar oralmente do *griot* africano, pois a menina protagonista elabora um verdadeiro diálogo com o leitor, no qual este percebe por meio de sua imaginação os movimentos corporais:

[...] representantes **de quê**, ONG's, **o que é isso**, come-se, **mas quem é lhes chamou aqui**, esses pulas não mudam mesmo, pensam que ainda continuam a mandar, ajuda, **ora, ora**, ajuda de quê, querem **masé** nos impor os seus hábitos e costumes, as suas fórmulas, os seus padrões, **tunda, tunda, tunda** [...]. (MELO, 2001, p. 148, grifo nosso)

As perguntas realizadas pela protagonista e a expressão *ora, ora* quando estão em um contexto de contação de uma história feita oralmente vêm acompanhadas de gestos e/ou expressões faciais. A palavra *tunda* significa *para fora* e quando a menina a pronuncia por três vezes seguidas fica evidente tanto a performance vocal dando ênfase à palavra pronunciada quanto o movimento corporal que ela faz, isto é, o gesto com o braço expulsando as pessoas de sua casa.

O escritor João Melo também aproxima seu texto escrito da literatura oral ao criar uma narradora que simula, com sua própria voz, a maneira de falar de um homem de outra nacionalidade. No conto, constatamos que a jovem protagonista forja o sotaque de um homem italiano ao contar sua história de sofrimento, relatando como foi a sua primeira relação sexual ao decidir se prostituir:

[...] olhos sombrios e bigode cínico, barriga ligeiramente avantajada e mãos cheias de pelos, pôs-se a rir como um porco enquanto dizia *mama mia, mama mia, afinal és virgem, minina, afinal és virgem, ah Dio mio, grazie*, há muito tempo que eu queria comer uma virgenzinha negrinha, *grazie, Dio mio* [...]. (MELO, 2001, p. 144)

Antes de “imitar” o sotaque do italiano que tirou sua virgindade, a menina faz

uma descrição das características físicas desse homem. Tanto a imitação de um sotaque, quanto a descrição física dos personagens são recursos utilizados com frequência por aqueles que contam histórias oralmente. Esses recursos também contribuem bastante para aproximar o texto em prosa de João Melo da tradição oral africana.

O conto *O feto* é narrado por uma menina marginalizada, que entra para a prostituição aos treze anos de idade por recomendação de sua própria mãe, pois a família não tinha o que comer em casa. Enquanto o menino do conto *Tio, mi dá só cem* narra toda sua história para um tu que ele chama de *Tio*, a menina do conto *O feto* narra sua história para uma verdadeira plateia formada por jornalistas de rádio e televisão, padres, representantes de ONG's e a polícia. O motivo de todas essas pessoas estarem na casa da menina foi um aborto que ela havia realizado e jogado o feto no lixo.

Assim como os *griots* africanos contavam suas histórias para uma plateia, a menina vai contar para essas pessoas a história real de sua vida. Ela narra todos os seus sofrimentos provocados pela guerra civil e pela falta de assistência social na capital Luanda, inclusive os motivos que a levaram a realizar o aborto. Mais uma vez, a crueldade da guerra civil em Angola se torna conhecida a partir da voz de um dos personagens criados por João Melo. A menina, agora prostituta e com os irmãos desaparecidos na guerra, perdeu tanto sua casa no interior do país, quanto a possibilidade de estudar para construir um futuro melhor:

[...] o que é que vou fazer, é melhor mesmo voltar na nossa casa no mato, mas como se a nossa casa no mato não tem mais, desapareceu como os meus irmãos, só tivemos mesmo tempo de carregar algumas imbambas, fugimos, cada um foi pro seu lado, tipo bichos, mas a minha mãe nunca que me deixou, o meu pai lhe encontramos mais á frente, olhamos pra trás e vimos o fogo a subir, a subir, a subir, andamos à toa até que demos encontro na patrulha, nos receberam bem, mas às vezes penso era melhor se nos tivéssemos perdido, morrido, desaparecido como os meus irmãos, como nossa casa que lhe queimaram na guerra, desaparecer é pior do que morrer mas é melhor mesmo que estar a sofrer como estamos a sofrer agora, o meu pai toda a hora chuchado, a minha mãe leva porrada todos os dias, eu fui na escola mas não me aceitaram [...]. (MELO, 2001, p. 142)

A menina conta como foi a fuga dela e dos pais para Luanda e como sua vida piorou ao sair de sua casa, a qual foi queimada pelos soldados. Ela perdeu seus

irmãos e, na capital, seu pai virou alcoólatra, de modo que não trabalha mais e bate em sua mãe todos os dias quando chega bêbado em casa. Sem a família ter o que comer e sem nenhuma ajuda do governo, a mãe da menina pede para ela ir se prostituir, pedido esse atendido pela jovem que entra para a prostituição aos treze anos de idade. A protagonista, que está se prostituindo há dois anos, vai contando sua história de vida, mesclando durante seu relato fatos do passado e do presente.

Assim como o menino do conto *Tio, mi dá só cem*, a menina deixa de frequentar a escola devido à destruição provocada pela guerra civil no país. A voz é o instrumento utilizado pela menina para contar sua história e expor todos os sofrimentos, já que a habilidade com a escrita é pouca, pois estudou apenas até a quarta série. Mesmo desejando continuar os estudos, a jovem se depara com uma burocracia muito grande e fica impossibilitada de estudar pela falta do certificado, que ela não teve tempo de pegar, pois saiu às pressas de sua casa.

A jovem protagonista vai expondo ao longo da narrativa para a plateia presente em sua casa todas as dificuldades enfrentadas por ela e sua família e denunciando até aqueles que supostamente vieram para Angola, com o objetivo de ajudar. Segundo o seu relato, no seu primeiro dia como prostituta, ela perdeu a virgindade com um italiano que estava no país a serviço de uma organização, cujo objetivo era auxiliar as crianças abandonadas.

Assim como na contação de uma história oral, a menina marginalizada conta sua história em forma de monólogo, pois a única voz presente na narrativa é a dela, a qual reproduz a fala dos outros personagens do conto. Ao descobrir que sua voz estava sendo transmitida pelo rádio, ela imagina que poderá desabafar e fazer sua voz ser escutada pelos ouvintes, porém, não lhe é permitido dizer tudo o que desejava. Vejamos o trecho retirado do conto:

[...] o que estamos a dizer aqui está a ser ouvido na rádio, a minha voz está a ser ouvida na rádio, ah, então quer dizer que posso aproveitar e desabafar tudo aquilo o que ensombra o meu coração, dizer embora algumas verdades, ah não, então o que é que vieram fazer aqui, mãe tira esses madiês pra fora daqui [...]. (MELO, 2001, p. 148)

A menina pede para a sua mãe colocar os jornalistas para fora da sua casa por não permitirem que ela falasse ao vivo o que realmente desejava, isto é, não é dado a ela o direito de revelar os verdadeiros motivos que a levaram a entrar na

prostituição e a realizar um aborto. Observamos, no relato da menina, que os jornalistas não estavam ali para fazer a voz de denúncia da jovem ecoar pelo país, mas apenas para fazer mais uma reportagem sensacionalista.

A menina expressa durante a narrativa sua vontade de se vingar dos homens que lhe fazem mal, mas, impossibilitada de realizar tal ato contra os verdadeiros culpados, ela acaba descontando sua raiva e desejo de vingança no filho que estava esperando. Pobre, prostituta, marginalizada, de nada adiantaria usar sua voz para denunciar os abusos que sofria e ela acaba descarregando sua ira em um inocente, seu próprio filho que estava sendo gerado:

[...] eu tenho alguns sonhos estranhos, os espíritos tomam conta totalmente da minha cabeça, então eu tenho vontade de me vingar de todos os homens que me fazem mal, brancos, pretos e mulatos, de lhes arrancar as pilas e pô-las na própria boca deles, de queimar o seu dinheiro, de denunciá-los às suas esposas, noivas, namoradas, essas putas fingidas que desconhecem o lado obscuro e tenebroso dos seus companheiros, ou mesmo aos seus filhos, se eles não forem mbacos, mas a verdade é que esses sonhos são mais delírios do que sonhos desde que tive de abandonar às pressas a minha casa do mato nunca mais que pude ter sonhos, por isso jamais me vinguei dos homens que me têm feito sofrer, a não ser ontem, quando joguei esse feto que está aí no lixo para ser comido pelos ratos, baratas e cães, pra quê mentir, então se eu não preciso disso, eu sou puta, a minha mãe é que me escolheu esse destino pois não podia morrer de fome [...]. (MELO, 2001, p. 146)

A menina vê no aborto praticado, cujo filho ela não sabia quem era o pai, uma vingança contra os homens, os quais a usavam como objeto sexual, inclusive, alguns faziam sexo com ela e não pagavam, pois sabiam que a jovem não tinha a quem recorrer para pedir ajuda.

A narração da história contada pela menina termina com um pedido dela para sua mãe. Um desejo diante de tanto sofrimento provocado pela guerra civil, pela desigualdade social, pela vida como prostituta, por perder seus irmãos na guerra, por presenciar seu pai bater em sua mãe constantemente e pela falta de programas sociais mais efetivos por parte do governo angolano com a população das periferias: [...] mãe, eu só quero paz, quero sentar-me no teu colo e adormecer como antigamente quando estávamos no mato antes da guerra chegar, quero sossego e tranquilidade, quero regressar de novo para o interior da tua placenta [...] (MELO, 2001, p. 149).

Concluimos, a partir da leitura e análise dos contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto*, que João Melo faz um diálogo entre a sua escrita com as tradições orais africanas, como forma de fazer referência à cultura que predominou em seu país por muitos anos antes da literatura se tornar, predominantemente, escrita. João Melo resgata para alguns de seus contos elementos das narrativas de expressão oral angolana, como a voz, os sons, os gestos, os ritmos e a performance do *griot* africano. Quanto à voz, é importante destacar que João Melo aborda na ficção os problemas vividos pelos jovens angolanos na vida real dando voz a dois personagens marginalizados que denunciam as condições de miserabilidade em que vivem em Luanda e também a crueldade das guerras civis no país.

4.2 A ironia crítica em Filhos da Pátria

Conforme já iniciamos a discussão nos capítulos anteriores, a ironia é um recurso muito utilizado pelos escritores africanos oriundos de países de língua portuguesa. O escritor angolano João Melo não é uma exceção, ao contrário, a ironia é um recurso muito empregado pelo autor em sua vasta produção literária em prosa. Das narrativas que compõem o livro *Filhos da Pátria* (2001), nossa análise será focada nos contos *O elevador* e *O cortejo*.

O escritor João Melo, ao longo dos dez contos que compõem o livro, utiliza a ironia como um recurso que auxilia no desenvolvimento de narrativas extremamente críticas em relação aos vários problemas sociais e econômicos enfrentados por Angola pós-independente. A ironia crítica e de denúncia no estilo de escrever de João Melo geralmente vem acompanhada do risível, do sarcasmo, porém, sem exageros para não tirar a seriedade da mensagem que o escritor deseja transmitir para seus leitores. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, João Melo consegue tratar em seus textos em prosa assuntos sérios sobre Angola, com certo toque de humor e uma ironia crítica que, frequentemente, leva os leitores a esboçar um sorriso, porém, um sorriso que vem acompanhado de reflexões sobre a situação de Angola pós-independente. Para João Melo, o humor em suas diferentes formas e manifestações (principalmente o sarcasmo) é sua maneira de ver o mundo e de se

posicionar diante dele. “Só o humor para realmente suportar tanta coisa nessa vida...só o humor para resistir a tanta desgraça”¹⁹.

4.2.1 O elevador

O conto intitulado *O elevador* apresenta um narrador que dialoga com o leitor de forma muito crítica e irônica sobre Angola pós-independente. Considerando que já discutimos o contexto do conto no primeiro capítulo da dissertação, abordando sobre poder, corrupção e a representação dos espaços, retomaremos apenas os personagens principais: O Soares Manuel João, conhecido na época das lutas pela independência como Funje com Pão, mas que passou a ser chamado de Camarada Excelência, após enriquecer; e o Pedro Sanga, seu amigo defensor de um país bom para todos e crítico dos novos ricos do país.

Já no início da narrativa, o narrador questiona o modo como a maioria dos angolanos, que lutaram contra o poder colonial, aceitam de forma passiva a situação atual do país independente:

Estar adaptado, portanto, seja a uma pessoa, a uma instituição ou a uma situação, quer dizer, a um *status quo* (expressão que infelizmente tem caído em desuso, talvez porque, nos tempos que correm, o *status quo* é só um, ou seja, perdeu o *quo*, transformando-se em estado unânime e universal, também chamado global, de tal maneira que hoje praticamente mais ninguém luta contra o *status quo*, a não ser que tenha suficiente força anímica para suportar os rótulos pouco abonatórios com que passará imediatamente a ser designado), é não fazer ondas? É ser dócil, mesmo quando se é espezinhado? Em suma, a adaptação implica concordar em se ser domesticado, como um simples cão cabíri? (MELO, 2001, p. 13-14, grifos do autor)

O narrador do conto *O elevador* se utiliza da ironia para fazer uma crítica ao modo como a maioria da sociedade angolana não luta contra o *status quo* do país no período posterior à vitória contra os colonizadores, ou seja, contra o capitalismo, a corrupção generalizada e a desigualdade social alarmante. É importante destacar que o contexto do conto e do livro *Filhos da Pátria* (2001), de maneira geral, deixa

¹⁹ **Diálogos com João Melo.** Entrevista ao canal do Youtube África e Africanidades. Acesso em: 29. Jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiMsnYQcjz4&list=PLF7bK44N18bPmSytwou0SJi7a-4AMW-d&index=5&t=24s>. Acesso em: 11 mar. 2023.

claro que essa mesma sociedade se uniu na luta contra o *status quo* colonial, porém, acomodou-se diante dos problemas do país pós-independente. Nesse trecho do conto, há um tipo específico de ironia que está presente em vários momentos da narrativa, que é a ironia romântica. De acordo com a pesquisadora Avararce (2009, p. 32-33),

Distanciando-se da abordagem mais comum de ironia – um significante para dois significados –, a ironia romântica é fruto da intervenção do narrador em seu relato. Assim, a narrativa prossegue normalmente até que, em determinado momento, e, obviamente, almejando fins específicos, o narrador “intromete-se”, revela-se, tecendo comentários, críticas ou mesmo refletindo sobre a criação literária. Odil de Oliveira Filho nomeia esse narrador de *contador de histórias*, uma vez que, inserindo-se no relato e deixando momentaneamente a objetividade de lado, se aproximaria justamente das narrativas orais, marcadas pela presença de uma categoria mais popular, que é a do contador.

Esse narrador contador de histórias se revela na narrativa e faz diversas intromissões ao longo do conto *O elevador*, a fim de dialogar com o leitor e trazer novas informações, além de realizar diversos comentários críticos, irônicos e, frequentemente, com o toque de humor, tanto sobre os personagens quanto sobre os vários problemas enfrentados pela sociedade angolana pós-independente. Esse narrador que se intromete na narrativa, causando uma ironia romântica, está presente em toda a obra em prosa de João Melo, pois é um recurso muito utilizado pelo escritor.

Em uma dessas intromissões, o narrador expõe para o leitor um assunto que também é discutido em vários livros de João Melo: O preconceito racial. Após a descolonização, os angolanos mais radicais passaram a ter preconceito racial com as pessoas de pele branca e mulata, mesmo os que nasceram em Angola. No conto *O elevador*, há uma interrupção no desenvolvimento da narrativa feita pelo narrador para tratar, de maneira irônica, especificamente sobre o preconceito com as pessoas mulatas:

Pedro Sanga olha para a jovem que está com ele no elevador, a pele de um preto esbranquiçado (tonalidade que apenas será uma contradição em termos, como se costuma dizer, para quem não conhece **este fantástico país chamado Angola, a terra do futuro...**), uma cabeleira loira visivelmente artificial [...]. (MELO, 2001, p. 14, grifo nosso)

Nesse trecho do conto, o narrador faz uma abordagem irônica sobre a tonalidade da pele da personagem Josefina, que está acompanhando Pedro Sanga no elevador, bem como sobre as contradições dos angolanos. Além disso, o narrador também ironiza o próprio país ao chamá-lo de fantástico e terra do futuro.

Ao analisarmos o contexto, constatamos que Angola pós-independente está muito longe de ser um país fantástico e considerado a terra do futuro, uma vez que o país enfrenta diversos problemas sociais, políticos e econômicos. A ironia do narrador só surte o efeito desejado se o leitor conhecer o contexto no qual o conto está inserido. Por este motivo, o livro *Filhos da Pátria* (2001) é uma obra na qual os dez contos se complementam no que diz respeito à abordagem dos diversos problemas enfrentados por Angola pós-independente.

Outro ponto relevante que gostaríamos de destacar sobre o preconceito com a tonalidade da pele dos angolanos é que nas obras ficcionais de João Melo o preconceito com as mulheres mulatas é mais comum e mais abordado pelo escritor: [...] Soares, mal chegou a Luanda, deixou a mulher e passou a viver com uma mulata (*“As mulatas são o animal doméstico mais perigoso do mundo! Nunca leves nenhuma pra casa!...”*), dizia ele antigamente. Será que já se esqueceu?) (MELO, 2001, p. 21, grifos do autor). A grande ironia está justamente nas contradições em torno das atitudes de alguns angolanos. O Soares nutria um grande preconceito em relação às mulheres angolanas mulatas, mas, quando retornou dos combates pela libertação do país, deixou sua esposa e passou a viver justamente com uma mulata.

O narrador do conto *O elevador* também utiliza do recurso da ironia para realizar críticas sobre o processo de modernização de Angola pós-independente. O escritório onde a empresa do personagem Soares estava localizada ficava no último andar de um dos poucos prédios modernos construídos em Angola independente, sendo um espetáculo com vista para a Marginal, segundo o próprio Soares (MELO, 2001). O prédio onde o Soares tem sua empresa é sinônimo de poder e riqueza: “[...] Pedro Sanga pode ser observado dentro de um elevador, num dos raros novos prédios edificadas em Luanda após a independência do país [...]” (MELO, 2001, p. 19). Contrastando com a realidade da maioria da população que mora nos bairros pobres, os chamados musseques, a modernização de Angola se dá apenas para oferecer conforto a um pequeno grupo de privilegiados.

Quanto à ironia em torno das contradições do personagem Soares, constatamos que ela não se restringe apenas às mulheres mulatas, mas também a total mudança de seus ideais. Soares faz parte de um grupo da sociedade angolana, antes oprimida pelos colonizadores, que se tornou opressor e insensível com os mais pobres depois da descolonização de Angola:

Nessa “Angola do futuro” que o Soares projectava, seria criado “*um homem novo*”, que teria a missão de edificar o socialismo científico, o regime mais avançado da história da humanidade, onde todos os homens são iguais, sem burgueses, nem proletários, nem brancos, nem mulatos [...] (MELO, 2001, p. 19, grifos do autor)

Ironicamente, o personagem deixa de lado os ideais que tinha na época que lutava junto com seu amigo Sanga pela descolonização do país e adere ao capitalismo e ao esquema de corrupção que o torna um dos homens mais ricos de Angola pós-independente. O homem que defendia o socialismo e um país com menos desigualdade social se transformou em um capitalista corrupto. De acordo com Pedro Sanga, seu amigo Soares “defendia que na Angola do futuro as classes deveriam ser abolidas e a exploração do homem pelo homem, extinta para todo sempre – como é que se transformou assim num novo-rico nojentos? [...]” (MELO, 2001, p. 21). O Soares e vários outros aproveitadores passaram a ter atitudes semelhantes às praticadas pelos colonizadores portugueses, ou seja, tomarem para si grande parte das riquezas do país enquanto a maioria da população vive em péssimas condições financeiras, vivendo na pobreza.

O narrador usa a ironia e o risível para discutir as contradições dos angolanos e criticar a maneira como os sistemas econômicos do país não contribuíram de maneira efetiva para melhorar a vida da população, pois a ganância de uma parcela da sociedade e as guerras internas pelo poder causaram uma imensa desigualdade social e, conseqüentemente, contribuíram para o não crescimento de Angola, mesmo tendo conquistado sua independência:

[...] o socialismo esquemático foi implacavelmente substituído pelo capitalismo mafioso (expressões que vão escritas sem aspas para não lhes retirar a credibilidade, uma vez que, acreditem ou não, correspondem a dois exemplos efectivos e concretos da famosa criatividade dos angolanos), ou, para utilizar a expressão do velho guerrilheiro Braço do Povo – que acaba de entrar no relato trazido pela memória torturada de Pedro Sanga -, tudo isso não passa de

uma “*brincadeira de crianças*”, perante os factos que aconteceram nos últimos dez anos. (MELO, 2001, p. 22)

O narrador ironiza a “criatividade” dos angolanos ao aderirem ao capitalismo mafioso, ou seja, a criatividade que deveria ser usada para solucionar os problemas do país, os angolanos utilizam para buscar formas de obter poder e riqueza. Ao citar uma fala do guerrilheiro Braço do Povo, o narrador destaca que a adesão ao “capitalismo mafioso” não passa de “brincadeira de crianças” comparado a outros fatos ocorridos no país. O narrador usa a ironia e deixa implícito para o leitor, no seu não dito irônico, que os problemas enfrentados pelo povo angolano são de proporções gigantescas, como a guerra civil que devastou o país durante muitos anos e matou muitos angolanos, além de forçar o deslocamento interno de pessoas fugindo da guerra, fato que constatamos na abordagem dos contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto*, cujos jovens protagonistas abandonaram suas casas no interior do país e fugiram para a capital Luanda.

Constatamos, a partir de nossa análise, que a história do conto *O elevador* é contada por um narrador extremamente irônico. Ele ironiza, inclusive, o modo como as pessoas não percebem a ação dos oportunistas, como foi o caso de Pedro Sanga, que não percebeu que o Soares estava arquitetando para comprar as empresas do ministério:

“O Funje com Pão está podre de rico!”, disse Braço do Povo a Pedro Sanga, há dias, quando se encontraram, depois de muito tempo sem se verem, no funeral de um antigo camarada. “Então tu continuas lá no ministério e não sabes que ele ficou com as principais empresas do sector, depois das privatizações?! Estás a dormir ou quê?!...Aliás, não és só tu, nem eu...O problema é que, enquanto a malta estava, digamos assim, distraída com a Revolução, sempre houve alguns, mais vivos do que nós, que já se estavam a organizar!”... (MELO, 2001, p. 22, grifos do autor)

De modo irônico, o narrador diz que alguns estavam a se “organizar” enquanto muitos estavam distraídos com a revolução. Levando-se em consideração o contexto, a expressão “organizar” apresenta um sentido totalmente diferente, ou seja, muitos estavam enriquecendo com práticas ilícitas. Soares foi um desses que se “organizaram” na vida, principalmente depois que passou a ser ministro do governo após a independência do país.

O Soares ficou rico com negócios ilegais durante o tempo em que foi ministro, conseguindo comprar duas casas em Luanda, um apartamento em Lisboa e uma quinta em Viana, e deter uma verdadeira frota de carros, roubando do próprio ministério. Quando deixou o governo, ironicamente, comprou as empresas que ele mesmo tutelava:

De todo o modo, ainda lhe custava acreditar que o Soares se tinha realmente acaparado com as principais empresas do Ministério, pois toda a papelada relativa às privatizações tinha passado pelas mãos dele, Pedro Sanga, que, metucioso e cumpridor como era (ou “burro!”, no entender agastado da sua própria mulher), não tinha notado nada de anormal. *Será que esta puta também acha que sou burro?*, questionou-se, não deixando de observar a mulher que ia com ele no elevador, mas, aqui entre nós, estou sinceramente desconfiado de que o mundano adjetivo que ele utilizou estava endereçado à primeira, ou seja, àquela mulher com quem ele estava casado há quase trinta anos, hipótese que só quem nunca foi casado pode pensar improvável. (MELO, 2001, p. 24, grifos do autor)

Pedro Sanga era responsável por toda papelada relativa às privatizações e não percebeu que o Soares estava se “organizando” para comprar a preço de banana as empresas pertencentes ao próprio ministério no qual ele era ministro. Diante desse contexto, o próprio narrador explica a ironia presente nas palavras “metucioso” e “cumpridor”, ou seja, Pedro era burro, segundo sua própria esposa.

O mesmo trecho retirado do conto mostra que o narrador utiliza muito humor e ironia, deixando propositalmente o leitor em dúvida se Pedro Sanga chamou de puta sua esposa ou Josefine, a mulher que estava com ele no elevador. Essa ironia é chamada por Lélia Parreira Duarte de *Ironia Humoresque*, cujo objetivo é justamente “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (DUARTE, 2006, p. 31).

No início do conto, o narrador apresenta Pedro Sanga como um homem honesto e defensor dos mesmos ideais que ele tinha na época em que lutou junto com Soares pela independência do país. O texto acaba provocando uma ironia situacional, pois a narrativa toma rumos diferentes do esperado e o leitor se depara no final com Pedro aceitando a proposta de suborno feita pelo Soares e ainda cobrando um valor acima do prometido pelo amigo. No terraço do prédio, ao sentir náuseas e vomitar, Soares faz a pergunta: “Epá, não me digas que as alturas te fazem enjoar?!” (MELO, 2001, p. 29).

4.2.2 O Cortejo

O conto intitulado *O cortejo* também apresenta um narrador extremamente irônico. Mais uma vez João Melo cria uma narrativa cuja ironia vem acompanhada do risível para abordar a desigualdade social em Angola pós-independente. A história gira em torno de um casamento luxuoso em Luanda e tem como personagens principais duas famílias ricas: os noivos Rui Carlos Caposso, filho de Pedro Ndongala Caposso e D. Mariquinhas Caposso e Leonilde Ferreira da Silva, filha de Júlio Ferreira da Silva e D. Ester Ferreira da Silva. Além desses personagens, há também dois elegantes cavalos atrelados a carruagem cujo objetivo era levar os noivos depois do casamento pelas ruas e avenidas mais nobres de Luanda.

Assim como no conto analisado anteriormente, o conto *O Cortejo* apresenta várias ocorrências de Ironia romântica ao longo do texto, conforme observamos no trecho a seguir:

Não darei novidade nenhuma se acrescentar que as crianças eram as mais nervosas, empurrando-se, pulando, batendo palmas e berrando, como fazem, por exemplo, quando é restabelecida a energia na cidade, depois de mais um dos seus cortes diários (esta é uma informação exacta, objectiva e isenta e não uma invenção do ficcionista), aos gritos de “Luz!”, “Luz!”, “Luz!”. Nesse caso, gritavam “Cavalo!”, “Cavalo!”, “Cavalo!”. (MELO, 2001, p. 127-128)

O conto apresenta um narrador que faz interrupções constantes em seu relato, neste caso, para criticar a falta constante de energia da cidade e destacar a euforia das crianças quando esta é restabelecida. O narrador se intromete diversas vezes para realizar comentários críticos, geralmente irônicos, objetivando acrescentar novas informações, bem como realizar um diálogo mais eficaz com o leitor sobre os problemas do país e a insensibilidade dos novos ricos angolanos diante da miséria da população.

O escritor João Melo cria uma história desenvolvida a partir de um casamento luxuoso para nos fazer refletir sobre a ganância e a insensibilidade dos novos ricos de Angola pós-independente. A crítica feita pelo escritor à enorme diferença econômica entre algumas famílias ricas angolanas contrastando com a maioria

esmagadora da população é realizada de maneira bastante irônica, como no trecho a seguir, no qual observamos a utilização de uma ironia situacional:

Seja como for, e como certamente os leitores já desconfiam, este não é apenas mais um casamento. Desde logo, a carruagem que conduziu os noivos até à igreja e que depois os levará para o local da boda – **não sem antes tomar parte, em lugar de honra, num cortejo que, de acordo com o desejo expresso dos pais dos nubentes, deverá ficar para sempre nos chamados anais da cidade** – é o primeiro sinal visível (eu diria mesmo “excessivamente visível”, para não recorrer imediatamente ao adjetivo *obsceno* que, do ponto de vista etmológico, significa virtualmente a mesma coisa, mas que poderá ser entendido como um insulto) de que o casamento em questão é diferente da esmagadora maioria dos casamentos realizados nesta velha cidade de Luanda. (MELO, 2001, p. 128-129, grifo nosso)

O desejo dos pais dos noivos era realizar um sofisticado e caríssimo casamento que ficaria para sempre nos “anais da cidade”, pois as duas famílias são ricas e fazem parte da elite econômica do país. Para Felix (2015, p. 51), “o narrador retrata com ironia a fortuna que possuem os pais dos noivos, de modo que dá os detalhes das suas riquezas, a fim de mostrar a riqueza que possui a elite angolana”. Os pais dos noivos desejavam mostrar para a sociedade todo o poder aquisitivo por meio do casamento esplendoroso dos respectivos filhos e do cortejo de carruagem pelas ruas mais nobres da capital Luanda.

A ironia situacional ocorre, uma vez que o casamento de Rui e Leonilde foi completamente diferente do planejado pelos seus respectivos pais, pois os dois cavalos da carruagem, indignados ao observarem a extrema desigualdade social, arquitetam um plano e, no lugar de conduzir o cortejo dos noivos e convidados pelos lugares mais nobres de Luanda, seguem para os bairros mais pobres da cidade, conforme observamos no trecho a seguir:

Para os recém-casados, aquela viagem estava a ser um trilhão de vezes pior do que a descida de Dante ao inferno. Pela primeira vez, tinham contacto com o lado da cidade que nunca haviam imaginado. Durante o fantástico percurso que a descontrolada carruagem estava a fazer, conduzida pelos dois cavalos indignados e furiosos, cruzaram com as piores imagens de degradação e miséria que é possível conceber, às quais os homens e mulheres só se adaptam devido à incrível capacidade de sofrimento e aviltamento do ser humano. Moradias a cair aos pedaços, águas podres alagando as ruas esburacadas, autênticas montanhas de lixo espalhadas por todos os lugares, restos de tudo o que antes fora algum equipamento

eventualmente prestável, como carcaças de carros velhos, ferragens, contentores abandonados, chapas de zinco, madeiras ou pneus, alimentos apodrecidos, dejectos orgânicos de todo o tipo, asquerosos animais, como ratos, porcos, bandos de moscas ululantes, cães esqueléticos e galinhas infelizes – toda essa triste realidade lhes entrava pelos poros da pele e pelo cada vez mais temeroso coração como um autêntico pesadelo. (MELO, 2001, p. 138)

Para os dois jovens ricos que haviam acabado de se casar, o luxuoso cortejo de carruagem planejado anteriormente aos mínimos detalhes por seus respectivos pais estava sendo algo terrível. O “fantástico percurso”, ironicamente, não tinha nada de fantástico para o casal, que teve contato pela primeira vez com os locais mais miseráveis da cidade, com pessoas excluídas pelo poder público e vivendo nas piores condições possíveis.

É importante destacar que o motivo que levou os dois animais a tomarem tal atitude foi observar o contraste entre a riqueza e a pobreza. De acordo com o narrador, os dois cavalos conheciam a vida luxuosa das duas ricas famílias e, ao se depararem com a situação de miserabilidade das crianças, ficaram indignados com o imenso contraste social que estavam presenciando enquanto eles aguardavam os noivos saírem da celebração do casamento:

Cabe revelar, em particular, que, dentre a multidão embasbacada perante a carruagem estacionada defronte da igreja, as crianças eram aquelas que mais faziam os dois animais sentir um dorido aperto no coração. Isso nada teria de extraordinário, pois toda a gente sabe da cumplicidade existente entre crianças e bichos de todas as qualidades, não fora o facto de serem aquelas crianças especiais: sujas, rotas e descalças, umas com as suas caixas de graxa às costas ou mil e um artigos nas mãos, que tentavam a todo o custo vender a quem passava, outras simplesmente de mãos vazias, eram, vamos dizê-lo, a imagem nítida do futuro de Angola, caso os homens não se decidam a dar-lhes a mão. Nos tempos que correm, há milhares de crianças nesse estado deambulando pelas ruas de todas as cidades do país. (MELO, 2001, p.131-132)

Podemos observar no trecho retirado do conto que “a comoção com a presença daquelas crianças e a preocupação com o futuro do país, por ironia, partem de dois animais, enquanto a nova elite que ocupa o poder local vive uma realidade totalmente paralela a essa preocupação” (DINIZ, 2012, p. 73). As crianças “especiais”, chamadas ironicamente de especiais, eram invisíveis diante dos olhos tanto dos membros das duas famílias, quanto dos ricos angolanos, de modo geral.

Podemos constatar, a partir daquilo que os dois animais estavam observando, que o futuro de Angola estava indo na contramão daquilo que foi sonhado durante as lutas pela descolonização do país, pois não há investimentos para tirar as crianças da situação de miserabilidade.

Assim como no conto analisado anteriormente, o narrador também utiliza o recurso da ironia em *O cortejo* para criticar o processo de modernização de Angola. O processo de modernização do país, depois da independência, infelizmente não abrangeu a todos, ao contrário, contrariando o sonho idealizado durante as lutas pela descolonização, contemplou apenas uma pequena parcela da sociedade que teve acesso às moradias adequadas e condições de vida dignas. Vejamos o trecho, a seguir:

É que como é fácil de perceber, uma carruagem não é propriamente um veículo comum numa cidade moderna como Luanda, apesar de desconhecida, por exemplo, nas principais bolsas turísticas. [...] No entanto, nem os novos ricos locais, nem os esforçados cidadãos obrigados a calcorrear a cidade a butes, por falta de transportes públicos, importam massivamente carruagens, talvez porque esse tipo de veículos não tem vidros fumados (portanto, não servem para transportar passageiros ou passageiras, digamos assim, ilícitos ou ilícitas...), nem podem ser transformados em meios de transporte informal, para, e tal como diz um amigo meu (ou será invenção minha? Se for, peço desculpas...) “arredondar o salário”... (MELO, 2001, p.129)

Ao discutir sobre a carruagem que levaria os noivos, o narrador chama ironicamente Luanda de cidade moderna, porém, na descrição do narrador, observamos que essa cidade “moderna” é desconhecida pelas principais bolsas turísticas e sofre com a falta de transporte público. De maneira irônica e permeada de muito humor, o narrador diz que as carruagens não são compradas em Luanda, porque não servem para transportar anonimamente passageiros ilícitos, nem como meio de transporte informal. Essa cidade “moderna” chamada Luanda deixou muito a desejar em seu processo de modernização, que não chegou, por exemplo, para milhares de famílias pobres moradoras das periferias, cujas péssimas condições de sobrevivência já mostramos anteriormente em um dos trechos retirados do conto.

No conto objeto de nossa análise, também constatamos que o narrador faz uso da *Ironia dramática*, também chamada de ironia teatral. É um tipo de ironia que pode ser observada no teatro, em filmes e também na literatura. O trecho, a seguir,

é um bom exemplo de como o escritor João Melo utiliza esse recurso em sua narrativa:

Outros acontecimentos – dramáticos e surpreendentes, para não dizer delirantes – que irão envolver o solene acto a que me estou a reportar contribuirão inesquecivelmente para inscrevê-lo, como é desejo dos pais dos noivos, nos anais da sociedade luandense (se é que se pode chamar “sociedade” à cada vez mais diferenciada e confusa amálgama de gente que está a ocupar a cidade, fazendo inflá-la grotescamente). Acrescente-se apenas, por enquanto, que, uma vez ocorridos, como está previsto, esses acontecimentos, os pais de Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva irão arrepende-se até a morte por terem tido, soberbamente, esse desejo, o qual, na verdade, se tornou um terrível pesadelo. (MELO, 2001, p.130)

O narrador ironiza o desejo dos pais dos noivos em realizar um casamento luxuoso que ficará nos anais da sociedade luandense. Mesmo antes dos acontecimentos ocorrerem, o narrador se utiliza da ironia dramática para antecipar aos leitores uma informação que os personagens desconhecem. Enquanto os pais dos noivos acreditam que o cortejo pela cidade será um sucesso e que percorrerá os locais mais nobres de Luanda, os leitores já sabem, antecipadamente, que algo terrível irá acontecer. É típico da ironia dramática a plateia, os telespectadores ou os leitores, no caso específico do texto literário, saberem de informações ou acontecimentos sobre os personagens que eles desconhecem ou informações que alguns personagens sabem e outros não. Para Kalewska (2012, p. 126), “ironia dramática resulta de um jogo entre o que o público sabe sobre uma determinada personagem ou situação e o desconhecimento desta personagem ou personagens relativamente a essas mesmas situações ou factos”.

Outro ponto importante que gostaríamos de destacar é quando, ironicamente, o narrador diz que irá descrever os fatos de maneira neutra: “Desde já antecipo, para tranquilidade geral da nação, que me limitarei a uma descrição absolutamente profissional e neutra dos factos seleccionados, sem poluí-los com eventuais juízos de valor” (MELO, 2001, p.133). Ao observamos o contexto do conto, percebemos, de imediato, a ironia do narrador, pois ele interrompe a narração constantemente para fazer comentários críticos, como a falsa originalidade da mãe de Rui Carlos Caposso, que vendia roupas africanas:

[...] D. Mariquinhas Caposso, de 37 anos, tinha uma boutique de roupas africanas e, por causa disso, viajava regularmente para Bruxelas – onde, aliás, o casal possuía um apartamento numa área privilegiada da cidade -, a fim de adquiri-las. Não questiono, evidentemente, o facto de ela ter de se deslocar a uma capital europeia em busca de mercadorias africanas (e muito menos o detalhe do apartamento), pois já prometi ser estritamente descritivo. (MELO, 2001, p.133)

Observamos nesse trecho do conto que, ironicamente, o narrador diz não questionar, mas já questionando o fato totalmente contraditório da D. Mariquinhas se deslocar para a Europa, com o objetivo de comprar roupas africanas e vender em Luanda, além de ter um apartamento numa área nobre da cidade.

Os novos ricos de Angola pós-independente e suas contradições e insensibilidades diante dos problemas sociais do país são constantemente criticados pelo narrador, o qual utiliza a ironia como potencializadora de sua voz, representando as vozes dos excluídos e invisíveis da sociedade angolana. Ironicamente, são dois cavalos que ficam indignados com o tamanho do contraste social, ou seja, dois “animais irracionais” que na narrativa ganham racionalidade e mais sensibilidade que os novos ricos do país. Os dois animais tinham desprezo pelas duas famílias de novos ricos angolanos:

De facto, a família Caposso e a família Ferreira da Silva eram apenas dois exemplos de uma nova casta (palavra que, eu sei, tem ressonância altamente desagradável, mas que os dois animais são forçados a usar para descrever correctamente o fenómeno) que se começou a formar em Angola a partir de meados dos anos 80, primeiro discretamente, mas logo às escâncaras, de indivíduos que, misteriosamente, ostentavam um nível de vida que contrastava, de modo flagrante, com o da esmagadora maioria da população [...] O que mais chocava os animais, cujo raciocínio tenho vindo a descrever, é que, e tal como já foi informado, eram duas famílias relativamente jovens, mas que se comportavam muito pior do que os velhos dirigentes, que em 1975 tinham saído das matas, compreensivelmente eufóricos, deslumbrados, arrogantes e assustados (pois, geralmente, estavam mal preparados), para tomar conta de um país que, na verdade, tinham deixado de conhecer. Os erros e os excessos cometidos por essa geração não era nada, se comparados com a voracidade dessa casta de jovens educados, treinados e capacitados que, contudo, se foram transformando (não todos, claro) numa elite política, econômica e social mais discriminatória e insensível do que a anterior. (MELO, 2001, p.134-135)

A crítica aos novos ricos que surgiram em Angola, a partir dos anos 80, demonstra que o país continua indo em um caminho diferente daquilo que foi almejado por todos aqueles que lutaram contra o domínio português. A ironia está presente no fato dos jovens educados, treinados e capacitados terem se tornado muito piores que os velhos dirigentes que assumiram o país em 1975, ano da independência. Para o narrador, a nova geração de ricos angolanos, que obviamente representam uma pequena parte privilegiada da população, são mais discriminatórios e insensíveis em relação a seus antecessores.

De modo crítico, irônico e com um toque de humor, o narrador do conto *O elevador* encerra a narrativa, trazendo para o leitor um desfecho surpreendente da história do jovem casal de ricos angolanos:

De acordo com a decisão tomada algumas horas antes pelos dois cavalos em questão, Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva seriam entregues à guarda do Papá Xitoko, para serem devidamente tratados, conforme os usos e costumes da terra. Para quem não conhece, o Papá Xitoko – que na sua vida real tem outros nomes – é um curandeiro, também chamado terapeuta tradicional, que, além de se dedicar ao negócio da venda de cerveja e outras mercadorias úteis, trata com métodos criativos casos de alienação em geral. Uma das suas terapias mais conhecidas, saudada pela imprensa como uma inovação revolucionária, consiste em amarrar pesadas esferas de ferro nos tornozelos dos pacientes, obrigando-os a viver ao relento e a realizarem praticamente todas as suas chamadas funções vitais num amplo terreiro, juntamente com alguns outros animais desprovidos de razão, pelo menos os que, após milênios de confrontos, já foram domesticados pelo homem. (MELO, 2001, p. 139).

Ao término do casamento, os dois cavalos decidem mudar o percurso e, no lugar de levar os recém-casados pelos lugares mais nobres de Luanda, conduzem os noivos pelos locais mais pobres, revelando ao jovem casal o sofrimento daqueles que vivem na prática a gigantesca desigualdade social do país. O percurso termina com os cavalos entregando o casal aos cuidados do curandeiro Papá Xitoko, para serem tratados por um de seus “métodos criativos”.

Neste capítulo da dissertação, discutimos sobre tradição oral, voz e ironia na literatura africana. De acordo com nossa análise, observamos nos contos da obra *Filhos da Pátria* (2001), do escritor angolano João Melo, elementos que fazem referência à tradição oral africana. Além disso, observamos que o narrador das histórias criadas pelo escritor é um contador *griot* moderno, ou seja, um contador de

histórias que, na atualidade, usa sua voz para criticar os problemas sociais enfrentados por Angola pós-independente. A voz desse novo *griot* potencializa uma ironia crítica que tira os leitores da leitura passiva e os conduz à reflexão sobre os temas propostos ao longo dos dez contos que compõem a obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As literaturas africanas de língua portuguesa vêm, ao longo dos últimos anos, ganhando gradativamente espaço entre os leitores brasileiros. Essas obras literárias, além de proporcionarem aos leitores o prazer da leitura, são uma fonte de conhecimento, principalmente relacionado à cultura, aos costumes e aos problemas enfrentados pelos povos africanos.

O escritor angolano João Melo tem uma riquíssima produção literária que leva o leitor a conhecer Angola sem nunca ter estado lá, apenas através da leitura de seus textos literários. Ao lermos os livros escritos por João Melo, verificamos que ele é um autor engajado em revelar a realidade de seu país. Suas narrativas abordam as lutas dos angolanos para libertar o país dos portugueses colonizadores, revelando os ideais socialistas almejados pelos guerrilheiros e pela população em geral por uma Angola livre e socialmente mais igualitária. Além disso, critica duramente o capitalismo e a ganância dos novos governantes e dos novos ricos que foram se formando no país depois da independência, principalmente por meio de muita corrupção.

O livro *Filhos da Pátria* (2001), que escolhemos como nosso *corpus* de análise, apresenta todas essas discussões que elencamos ao longo dos seus dez contos. Ler toda obra ficcional de João Melo nos permite afirmar que *Filhos da Pátria* (2001) é um livro que reúne, em uma só obra, o estilo de escrever do autor e sua maneira crítica, humorada e irônica de fazer literatura. Nesta obra, o escritor dá voz a personagens que representam os diversos problemas enfrentados pelos marginalizados e excluídos da sociedade angolana, as quais passaram de vítimas dos colonizadores a algozes de seu próprio povo.

Nesta pesquisa, propomos como objetivo geral analisar como aparecem os elementos que fazem referência à tradição oral africana nos contos que compõem o livro *Filhos da Pátria* (2001), bem como discutir o modo como o autor utiliza a voz dos personagens e a ironia para abordar, criticar e denunciar os problemas enfrentados por Angola pós-independente. A partir do desenvolvimento de uma pesquisa bibliográfica e de um método de análise qualitativo dos contos selecionados, compartilhamos nossas conclusões.

A partir do diálogo que realizamos com a crítica literária no primeiro capítulo da dissertação, nosso estudo demonstrou que o livro *Filhos da Pátria* (2001)

possibilita extrairmos uma variedade de assuntos para discussão. Verificamos, também, por meio de nossa pesquisa bibliográfica, que a crítica literária ainda não abordou a voz dos personagens marginalizados presente nos contos da obra, objeto de nosso estudo, e que a tradição oral, a oralização da literatura e a ironia foram abordadas de modo superficial. Por este motivo, esperamos que esta dissertação contribua de forma significativa para os estudos acadêmicos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa e que nosso estudo inspire novos pesquisadores a expandirem as discussões que realizamos sobre a obra literária de João Melo.

No segundo capítulo da dissertação, verificamos em nosso estudo que a ironia não é um recurso utilizado apenas pelo escritor João Melo. Autores oriundos de países que têm a língua portuguesa como idioma oficial como Paulina Chiziane, Mia Couto, Manuel Rui, Pepetela e Ondjaki também fazem uso da ironia para discutir, denunciar e criticar problemas enfrentados pelas sociedades de seus respectivos países.

No terceiro capítulo, desenvolvemos a análise propriamente dita da obra que escolhemos como nosso objeto de estudo. Inicialmente, analisamos oralização, performance e as vozes dos marginalizados nos contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto*. Concluímos em nosso estudo que ambas as narrativas possuem uma forte referência à tradição oral africana. A maneira como os respectivos textos foram escritos por João Melo resgata propositalmente o ritmo das histórias africanas que eram contadas oralmente pelos chamados *griots*, histórias que eram acompanhadas por músicas. Ademais, resgata também a performance desses contadores por meio dos personagens, a exemplo dos jovens protagonistas dos respectivos contos.

Esse novo *griot* deslocado e moderno que está presente nas narrativas em prosa do escritor angolano João Melo retoma a tradição oral para falar da atualidade. O ritmo, a voz e a performance são resgatados para os contos, porém, eles vêm acompanhados de uma ironia crítica para expor e denunciar os vários problemas enfrentados pela sociedade angolana pós-independente.

Observamos que, para dar ritmo às duas narrativas, os dois textos foram escritos em um único parágrafo e o escritor também utiliza recursos como a repetição de palavras, o uso de figuras de linguagem de som como a aliteração, a assonância e a paronomásia. Verificamos, também em nossa análise, que as vozes dos personagens frequentemente atraem gestos corporais, demonstrando uma forte referência às performances apresentadas pelos contadores de histórias orais

africanos. Outro ponto que consideramos importante destacar é que os protagonistas dos contos *Tio, mi dá só cem* e *O feto* reproduzem as falas dos outros personagens, ou seja, há uma forte semelhança com os *griots* africanos contadores de histórias que também reproduzem sozinhos as falas de todos os personagens presentes em suas histórias contadas para o público, geralmente ao ar livre.

Nas duas narrativas, João Melo dá voz a dois jovens personagens marginalizados que enfrentam na ficção as dificuldades reais de diversos jovens angolanos que sofrem com as consequências da guerra civil no país e com a falta de acolhimento do governo angolano. Em *Tio, mi dá só cem*, o jovem precisa pedir esmolas e roubar; enquanto que, no conto *O feto*, observamos uma menina menor de idade que necessita de se prostituir para conseguir dinheiro e comprar o básico para sobrevivência dela e de sua família. As vozes desses dois jovens que vivem à margem da sociedade angolana denunciam a total falta de programas sociais para ajudar aos mais necessitados.

No segundo momento de nossa análise, discutimos a presença da ironia crítica nos contos *O elevador* e *O cortejo*. No conto *O elevador*, verificamos que a narrativa apresenta um narrador extremamente irônico, que se intromete constantemente na narrativa para fazer duras críticas à sociedade angolana pós-independente. A ironia crítica geralmente vem acompanhada por um toque de humor para tratar temas difíceis, como a desigualdade social, o preconceito racial e a corrupção praticada pelos novos governantes e pelos novos ricos do país.

O personagem rico e corrupto chamado Soares Manuel João representa os novos colonizadores de Angola pós-independente, pois ele lutou pela descolonização do país, mas abandonou totalmente seus ideais e se tornou um homem cujo objetivo é apenas enriquecer por meios ilícitos, sem se importar com a maioria esmagadora da população que vive na miséria em decorrência de pessoas gananciosas como ele.

No conto intitulado *O cortejo*, o narrador vai se utilizar da ironia para abordar a desigualdade social no país e a insensibilidade dos novos ricos angolanos diante da população pobre, moradora das periferias. A ironia crítica atravessa toda a narrativa para questionar as extravagâncias praticadas pelos novos ricos de Angola, que desconhecem ou fingem desconhecer as dificuldades enfrentadas pela maioria esmagadora da população. O luxuoso casamento planejado pelos pais de Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva representa a grande desigualdade

social do país. Ironicamente, são dois cavalos que observam esse contraste social e tomam a decisão de mudar o percurso do cortejo que aconteceria depois do casamento. Os animais deveriam passar pelos lugares mais importantes de Luanda, porém conduzem os recém-casados pelas periferias da cidade, revelando a pobreza extrema das pessoas para o casal de ricos insensíveis.

Verificamos que o escritor João Melo utiliza nos contos *O elevador* e *O cortejo* vários tipos de ironias, cujo objetivo principal é dialogar com o leitor, tirá-lo de uma leitura passiva e conduzi-lo constantemente para completar os sentidos dos textos, por meio da identificação dos não ditos irônicos presentes nas entrelinhas das duas narrativas. A presença da ironia nos respectivos contos reforça o objetivo do escritor, que é levar o leitor a refletir sobre a crítica feita aos diversos problemas enfrentados pelo povo angolano pós-independente.

A partir de nossa leitura e análise de ambos os contos, identificamos a presença das seguintes ironias utilizadas pelo escritor: Verbal/retórica, humoresque, romântica, situacional e dramática. Verificamos, em nossa análise, que o escritor João Melo não se limita a utilizar apenas a forma simples de ironia em seus textos literários, ou seja, alguém afirmando o contrário do que está pensando. Os outros tipos de ironia tornam as narrativas ainda mais complexas e requerem do leitor uma leitura atenciosa para captar as mensagens que o escritor deseja transmitir.

Na obra *Filhos da Pátria* (2001), observamos que as vozes dos personagens narradores dos contos geralmente vêm acompanhadas de uma fina ironia. As múltiplas vozes dos marginalizados se utilizam da ironia para potencializar a crítica tecida contra os opressores. Por fim, encerramos nossas conclusões afirmando que as narrativas em prosa de João Melo apresentam um estilo de escrita marcada pela forte presença da ironia, do risível, do sarcasmo e de elementos que fazem referência à tradição oral africana.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Soraya do Lago; ALMEIDA, Marinei. **Nas tramas e linhas da textualidade oral em Niketche-uma história de poligamia.** Revista Mulemba, v. 8, n. 15, p. 101-110. Disponível em: <file:///C:/Users/JOs%C3%A9%20Carlos/Downloads/5336-73347-1-PB.pdf>. Acesso em 20 nov. 2022.
- AMORIM, Claudia; FISCHGOLD, Christian. **A cultura e a literatura em Angola: período colonial.** In: AMORIM, Claudia; FISCHGOLD, Christian; MATOS, Mayara. **Literaturas Africanas I.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.
- AMORIM, Claudia; MATOS, Mayara. **Oratura: relações entre oralidade e literatura nos países africanos de língua portuguesa.** In: AMORIM, Claudia; FISCHGOLD, Christian; MATOS, Mayara. **Literaturas Africanas I.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.
- AMORIM, Claudia; FISCHGOLD, Christian. **A imprensa e as literaturas africanas de língua portuguesa: A poesia africana no século XIX – temas, autores, características.** In: AMORIM, Claudia; FISCHGOLD, Christian; MATOS, Mayara. **Literaturas Africanas I.** Vol. 2. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2018.
- AVALARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações:** um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BÂ, A. Hampate. **A tradição viva.** In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África.** 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.
- BALTAZAR, Isabella. **A via da ironia como resistência: as representações do “ser mulher” em niketche, de paulina chiziane.** In: Anais do Congresso Africanidades e Brasilidades, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/15219>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- CAMPOS, Nathally Regina Monteiro Nunes. A representação da infância no cenário distópico pós-colonial angolano de João Melo. **Sociopoética**, v. 2, n. 20, 2018. Disponível em: (6) A representação da infância no cenário distópico Pós-Colonial Angolano de João Melo | Revista Sociopoética - Academia.edu. Acesso em: 19 out. 2022.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais:** filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CASTRO, Fernanda de. **A ironia e a distopia em O Cão e os Caluandas, de Pepetela e O Último Voo do Flamingo, de Mia Couto.** Pensardiverso: Revista de Estudos Lusófonos, v. 3, p. 75-95, 2012. Disponível em: <https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/1742/1/A%20IRONIA%20E%20A%20DIS%20TOPIA%20FernandaCastro.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.
- CASTRO, Fernanda. Entrevista a Pepetela. Navegações. **Revista de Cultura e**

Literaturas de Língua Portuguesa, v. 7, p. 209-213, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28137/1/Fernanda%20Castro.pdf>. Acesso em 20 nov. 2022.

CHAVES, Rita. **O passado presente na literatura angolana**. *Scripta*, v. 3, n. 6, p. 245-257, 2000. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10367>. Acesso em 15 out. 2022.

CHIZIANI, Paulina. **Niketche: Uma História de Poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

COSTA, Francisco das Chagas Souza. **Entre recalques e hibridismos: marcas pós-coloniais no conto “O efeito estufa” de João Melo**. *Tabuleiro de Letras*, v. 13, n. 1, p. 95-110, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/5740>. Acesso em: 02 jun. 2022.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**. Tradução de Sônia Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERIVE, Jean. **Literarização da oralidade, oralização da literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

DINIZ, Ana Maria Carneiro Almeida. **Filhos da Pátria: a representação de identidades angolanas na literatura de João Melo**. Pau dos Ferros, 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Disponível em: [https://www.uern.br/controldepaginas/disserta%C3%A7%C3%B5es%202012/arquivos/1014dissertacao de ana maria carneiro almeida diniz.pdf](https://www.uern.br/controldepaginas/disserta%C3%A7%C3%B5es%202012/arquivos/1014dissertacao%20de%20ana%20maria%20carneiro%20almeida%20diniz.pdf). Acesso em: 02 set. 2022.

DUARTE, Lélia Parreira Duarte. **Ironia e humor da literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.

FELIX, Vanessa Alves. **Angola pós – independência, sob o olhar de João Melo em Filhos da Pátria**. Porto Alegre, 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131716>. Acesso em: 25 nov. 2022.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. **Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa**. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, v. 16, p. 13-69, 2007. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/bernardo/files/nazareth_moreira_-_panorama_das_literaturas_africanas_de_lingua_portuguesa.pdf. Acesso em: 25 nov. 2022.

FRANCISCO, Chimica. **Humor e ironia nos estudos pós-coloniais: leitura de**

xeфина e quem me dera ser onda. *Revista Língua & Literatura*, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2459>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FREIRE, Anna Isabel Santos. **A representação das personagens pobres em os transparentes, de ondjaki.** Brasília, 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/23569>. Acesso em: 20 dez. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

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

KALEWSKA, Anna. **A ironia dramática e a (des) construção do mito de Don Juan no Don Giovanni ou o dissoluto absolvido (2005) de José Saramago.** *Itinerários*: revista de estudos linguísticos, literários, históricos y antropológicos, n. 16, p. 119-138, 2012. Disponível em: <https://itinerarios.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=224223&language=es>. Acesso em: 13 jun. 2022.

KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África.** 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas.** 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África.** São Paulo: Edições Epopeia, 1987.

MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir.** Lisboa: Caminho, 1998.

MELO, João. **Filhos da pátria.** Lisboa: Caminho, 2001.

MELO, João. **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não.** Lisboa: Caminho, 2004.

MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida.** Lisboa: Caminho, 2006.

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

MELO, João. **Os marginais e outros contos.** Lisboa: Caminho, 2013.

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

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. **A pátria de João Melo: um estado multicultural.** *Revista Crioula*, n. 2, 2007. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/53572>. Acesso em: 02 mar. 2022.

M'BOW, M. Amadou Mahtar. Prefácio. *In*: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. **Enigma em Tizangara: o fantástico em O Último Voo do Flamingo**, de Mia Couto. *In*: GARCIA, Flávio, PINTO, Marcello de Oliveira, MICHELLI, Regina Silva (orgs.) *Insólito, mitos, lendas, crenças*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PEPETELA. **Predadores**. Portugal: Dom Quixote, 2005.

PORTO, Ana Paula Teixeira. **Contística pós-independência da dor e da violência: notas sobre Filhos da pátria, de João Melo**. *Nonada: Letras em Revista*, v. 1, n. 22, 2014. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451668007.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2022.

RIBEIRO, Aparecida Cristina da Silva. **Lei 10.639/03 e a literatura angolana: Pepetela e Ondjaki**. *In*: *Pensares em Revista*, n. 24, p. 61-79, 2022. Disponível em:
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/viewFile/65440/42926>. Acesso em: 20 dez. 2022.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. Lisboa: Cotovia Limitada, 1991.

SANTOS, Fernanda. A emergência de um cânone literário na literatura angolana. *Letras Com Vida-Literatura, Cultura e Arte*, v. 4, p. 95-105, 2011. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28825/1/fernanda_santos.pdf. Acesso em: 22 out. 2022.

SOUZA, Renata Cristine Gomes de. **Poder, corrupção e desilusão: o espaço e a espacialidade da linguagem no conto o elevador, de João Melo**. *Téssera*, v. 3, n. 1, jul./dez. 2020. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/56119>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SOUZA, Renata Cristine Gomes de. **Poder, estratificação social e subalternização em dois contos de João Melo**. *Romanica Olomucensia*, n. 2, p. 315-328, 2021. Disponível em:
<file:///C:/Users/JOs%C3%A9%20Carlos/Downloads/Dialnet-PoderEstratificacaoSocialESubalternizacaoEmDoisCon-8277822.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SOUZA, Florentina da Silva. Manuel Rui. *In*: **Revista da academia mineira de**

letras, volume LXXXI, 2021. Disponível em:
<https://academiamineiradeletras.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Revista-da-Academia-Mineira-de-Letras-%E2%80%93-Volume-81.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

XAVIER, Lola Geraldine. **João Melo: contos risíveis ou talvez não**. Revista Mulemba, v. 3, n. 5, 2011. Disponível em:
<file:///C:/Users/JOs%C3%A9%20Carlos/Downloads/4878-74068-1-PB.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.