

JOÃO MELO: CONTOS RISÍVEIS OU TALVEZ NÃO JOÃO MELO: *RISIBLE SHORT STORIES OR MAYBE NOT*

Lola Gerales Xavier

Universidade de Coimbra

RESUMO:

Este artigo visa abordar o cômico e o trágico nos contos de João Melo. Veremos que nos cinco livros de contos deste autor angolano não podemos falar de cômico, mas antes de risível; nem de trágico, mas antes de *trágico-risível*.

PALAVRAS-CHAVE:

João Melo, contos, trágico-risível, ironia, parairônico

ABSTRACT:

This article aims at broaching the comic and tragic aspects of João Melo's short stories. It will be shown that, in the five books of short stories written by the Angolan writer, we can't find anything comic, but risible; nor anything tragic, but tragic-risible.

KEYWORDS:

João Melo, short stories, *tragic-risible*, irony, *paraironic*

É verdade que as palavras são simbólicas e, uma vez lançadas ao ar, passam a pertencer não apenas ao seu autor, mas principalmente aos seus receptores.

(MELO, 2006, p. 67)

1. João Melo, contista

Como afirma Linda Hutcheon, a pós-modernidade é cheia de paradoxos (HUTCHEON, 1996, p.110). Assim se compreende que, em obras de autores contemporâneos, se salte do trágico para o cômico e vice-versa. Se é verdade que *homo ludens*, *homo ridens*, a verdade é que não se chegou ainda a um consenso sobre a diferença entre o humor, o cômico, o riso, por exemplo, ou entre esses e a ironia, a sátira, o sarcasmo e a paródia. Há, por exemplo, autores como Philippe Hamon (1996, p.46) que consideram o cômico como um campo que engloba o riso, a ironia e o sorriso. Na verdade, e porque na generalidade das obras contemporâneas assistimos, sobretudo, ao uso da ironia, por vezes combinada com um ou mais destes processos discursivos, temos vindo a defender a terminologia de **parairônico** (XAVIER, 2007) para designar os processos discursivos que, de algum modo, se entrecruzam com a ironia.

Neste artigo, abordaremos o risível e o trágico em João Melo. Temos alguma dificuldade em falar de cômico em João Melo, pois subscrevemos a opinião dos autores que defendem que o cômico, ao contrário da ironia, por exemplo, não se baseia na linguagem. De fato, ao contrário da ironia, que não pode existir sem recurso à linguagem verbal, o cômico pode acontecer sem palavras, através de esgares faciais, por exemplo.

É frequente colocar-se em parceria o humor com o “cômico”, não havendo, porém, consenso em relação às suas diferenças. Se uns consideram o humor como uma categoria do cômico, outros há que, pelo contrário, inserem o cômico no humor. Verifica-se, contudo, alguma anuência no que diz respeito à ligação do cômico e do humor ao riso e da ironia ao sorriso. Assim, o cômico e o humor estariam associados ao divertimento e a ironia ao questionamento.

A associação do humor com o cômico não pode ser, também, considerada inequívoca, pois o humor cria uma tensão que é alheia ao cômico. Assim, o receptor do humor, depois de esboçar um sorriso, é levado a refletir sobre o que o fez sorrir/ rir, ao contrário do cômico em que o riso é gratuito.

Por outro lado, o cômico e o humorista querem ser sempre compreendidos. O cômico não existe nas coisas; ele é antes a visão que se tem das coisas; logo, é o resultado de uma perspectiva subjetiva sobre a realidade. O cômico, o humor, o *mot d'esprit/wit* são considerados por Freud (1977) como variedades do risível. Assim, o risível consiste numa atividade psíquica visando a obtenção do prazer. Porém, o risível pode ou não ser cômico, não é obrigatoriamente cômico. O risível em João Melo, não é cômico, como veremos, pois não nos faz rir; antes, nos faz esboçar um sorriso.

Em João Melo, encontramos também o oposto do risível, na exposição do trágico da natureza humana na sua condição social. Essa mistura e alternância de estilo permitir-nos-á falar do trágico-risível em João Melo, nas suas narrativas, em que o sorriso (sobretudo) não exclui a profundidade dramática.

João Melo, conhecido poeta e contista angolano será, pois, aqui, alvo de atenção no que diz respeito à sua prosa. Abordaremos os seus contos escritos entre 1998 e 2009. Ao longo destes anos, publicou cinco livros de prosa, no total de setenta contos. São eles: *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1998); *Filhos da pátria* (2001); *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004); *O dia em que o Pato Donald*

comeu pela primeira vez a Margarida (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009).

Os contos inscritos nestas coletâneas são de dimensão diferente. Assim, temos gradativamente dos mais pequenos para os mais extensos: *The serial killer* e *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Os contos mais longos encontrámo-los em *Filhos da pátria* e *O homem que não tira o palito da boca*. Desses livros, apenas *Filhos da pátria* tem um título genérico; todos os outros têm por título um dos contos da antologia. Em *The serial killer* e *O homem que não tira o palito da boca*, os contos epônimos abrem o livro; em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, o conto epônimo ocupa sensivelmente o meio do livro, e, em *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, o conto epônimo ocupa a sétima posição em dez contos.

As temáticas dos contos giram em torno da Angola contemporânea, mais especificamente da forma de vida da burguesia endinheirada angolana. As personagens mais conservadoras não conseguem olhar para a realidade envolvente sem asco, como o velho Zacarias, em *O homem que não tira o palito da boca*, constatando que “O pior é a degradação moral. Não há mais princípios. Não há valores. É um vale tudo” (MELO, 2009, p. 27). Essa observação de Zacarias é, no entanto, uma observação da realidade que se revela tragicamente irônica. A sua observação sobre a realidade mostra que ela está mais próxima de si do que imaginaria: a rapariga espalhafatosa que vê sair do Touareg é, afinal, a sua filha, o que leva o narrador a interrogar os leitores: “Digam-me os leitores: como reagiriam se estivessem no lugar do mais-velho Zacarias?” (MELO, 2009, p. 28). De fato, o desfecho em aberto é marca de alguns contos, passando para o leitor a responsabilidade de concluir a estória. Esta relação com o leitor é frequentemente instigada pelo narrador.

Através das narrativas breves, o autor dá-nos a conhecer a história recente de Angola. O conto “Um angolano especial”, por exemplo, sintetiza o que foram os avanços e recuos na guerra civil pós-independência.

Também a desconstrução como técnica de observação está presente na generalidade dos contos. Essa desconstrução passa sobretudo pelo olhar irônico lançado sobre a realidade caluanda; mas, em algumas narrativas, acaba por ser universal, por se

debruçar sobre as características humanas: “Essa posição é mais um exemplo de que os seres humanos são intrinsecamente contraditórios (...)” (MELO, 2009, p. 150).

A crítica à corrupção, tema central do conto “O falso corrupto”, expõe ironicamente personagens como Mário Alberto Alves da Costa de “O ex-português”. É um tema recorrente ao longo dos seus livros, porque, como refere o narrador de “O falso corrupto”, uma das “verdades universais mais irrefutáveis é que a corrupção grassa livre e impunemente em Angola” (MELO, 2009, p. 134). No entanto, a ironia irrompe do fato de “apesar da existência da corrupção no país ser uma autêntica unanimidade nacional e internacional, ninguém conhece nenhum corrupto angolano” (MELO, 2009, p. 137).

Vejamos, pois, a seguir, a que níveis do parairônico e do trágico se inscreve a narrativa meliana.

2. O trágico

Como acabamos de constatar pelos exemplos acima, as temáticas dos contos de João Melo são apresentadas sob a forma irônica e trágico-irônica.

Podemos afirmar que todo o trágico reside no "estar suspenso"; é o resultado de um conflito, é tentativa de reconciliação de dois pólos opostos. O fundamento último e radical do trágico é o estabelecimento da ordem positiva do real. Nesse sentido, o trágico deriva de um **não-estar**, da tentativa de o Homem se encontrar. É o reconhecimento de que a resposta para a "medida do Homem" lhe é transcendente que acarreta o trágico.

Todo o ser humano vive o drama da sua trágica condição imperfeita. Porém, o angolano retratado por João Melo, o angolano novo-rico, parece esquecer/desconhecer esta realidade; daí que o final de alguns contos seja, por vezes, trágico. Trágico, porque aparentemente imutável. O trágico apresentado é sobretudo o do Ser explorado e o do balançar das certezas humanas. Ao narrador, cabe a tarefa da desconstrução do trágico da existência, apresentado pelas tensões de contrários.

O narrador meliano evoca, por exemplo, a tragédia do genocídio humano, em *Filhos da pátria*, como a infinita “capacidade de humilhação dos seres humanos” (MELO, 2001, p. 16). A interrogação é repetida logo no início do primeiro conto de

Filhos da pátria, “O elevador”: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano?” (MELO, 2001, p.13). Essa interrogação é repetida na última parte do conto, agora em itálico, acompanhando o crescendo de angústia da personagem Pedro Sanga, que representa o angolano honesto, mas que cai em tentação e se deixa corromper por um ex-companheiro de luta, todavia, tornado em novo-rico.

Essa vida difícil é retratada em “Tio, me dá só cem”. O tema da fome está presente nesse segundo conto de *Filhos da pátria*. A personagem representa os deslocados/refugiados da guerra para Luanda. Mais uma vez, o conto abre de forma dramática: “Tio, mi dá só cem, só cem mesmo pra comprar um pão, tô então com fome, inda não comi nada desde antesdntem” (MELO, 2001, p.31). O drama da existência humana acentua-se através do contraste entre a miséria do narrador-personagem e o riso do seu interlocutor, bem como através da linguagem coloquial, na enumeração gradativa: “estás a rir tio, num ri então, tu não sabes que tem comida de refugiado, de deslocado, de roto, de desgraçado, lhe procuramos todas as noites nos contentores” (MELO, 2001, p. 31). O riso trágico, da consciência da humilhação da condição humana, de que já falava o narrador de “O elevador”, está patente nesse conto de forma explícita: “esses filhos da puta [ratos, cães e gatos] 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” (MELO, 2001, p. 32). O trágico reverte-se aqui na animalização, no colocar o Homem no mesmo patamar dos animais vadios, como um “bicho desgraçado” (MELO, 2001, p. 33).

Esse conto, “Tio me dá só cem”, aborda também os dramas da história de Angola durante o período da guerra civil após a independência, extrapolando a estória para o interior do país. O narrador, para se desculpar da sua condição, do fato de ter matado um homem, evoca as suas vivências no interior, um mundo de “só fome e silêncio” (MELO, 2001, p. 38):

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 (...) (MELO, 2001, p. 37).

A dramaticidade aumenta em crescendo como um grito, pelas repetições, pela enumeração, pela impotência sentida pelo narrador e pelo irmão. No final do conto, do

geral passa-se para o particular: a angústia do narrador-personagem é a da fome, mas também das saudades das suas irmãs e do seu primeiro encontro amoroso. O próprio título do livro, *Filhos da pátria*, é trágico-irônico: Filhos da pátria têm vidas miseráveis ou condutas pouco dignas ou recomendáveis. Nesse sentido, em “O localizador”, o narrador autodiegético demarca-se da realidade que descreve: “Os autores pós-modernos que me perdoem, mas sinceramente não vejo nenhuma beleza na miséria” (MELO, 2009, p. 77).

O trágico da vida dos luandenses é ainda descrito em “Natasha”, de *Filhos da pátria*, na apresentação de um cenário miserável: “uma quantidade enorme de mulheres, jovens e crianças (...) igualmente carregando na cabeça ou empurrando bidons de água de diversos tamanhos, formatos e cores (...) formando uma espécie de rosa-dos-ventos fantasmagórica” (MELO, 2001, p. 44). Uma realidade distinta da que tinha sido apresentada a Natasha, levando o companheiro dela, confrontado com a diferença entre o postal que apresentara e o país que esperava a jovem russa, a desabafar: “dourei a pílula (...) queria que eu lhe dissesse que Angola é uma merda?” (MELO, 2001, p. 52).

Natasha encontra-se assim dramaticamente reduzida à sua condição de mulher e pobre num país estrangeiro. O trágico da condição da mulher é uma das temáticas presente nos contos. Veja-se o caso da jovem prostituta de quinze anos de “O feto” (tirei vírgula) que, fugida da guerra e vinda do mato, tem de recorrer à prostituição para sobrevivência sua e da família, desembaraçando-se de uma gravidez, do feto, no lixo, após passar por um aborto clandestino e doloroso.

Se os inocentes, em João Melo, são vítimas estranguladas pelo meio social, também os prevaricadores são muitas vezes, no final, castigados. É o caso do fim trágico e exemplar que é dado à personagens como o D. Juan de “O cão” (*O homem que não tira o palito da boca*) a quem é diagnosticado um cancro da próstata.

Em *O homem que não tira o palito da boca*, a presença de um narrador onipresente de primeira pessoa que relata os fatos, acontecidos consigo ou sobretudo com outras personagens que conhece ou de que teve conhecimento, é a característica que perpassa as narrativas, uniformizando-as. A exceção vai para o conto “Amor em tempo de cólera”, título inspirado em Gabriel García Márquez. Trata-se também do conto mais dramático e emotivo dessa obra, o conto que estrategicamente ocupa sensivelmente o centro do livro. É o único conto em que o narrador, ao mudar de

perspetiva para um narrador de terceira pessoa, apenas observador e descritor dos fatos, deixa de usar o parairônico como recurso narrativo. Essa narrativa, ao quebrar o ciclo irônico dos contos anteriores, vem chamar a atenção para um país construído sobre a falta de esperança que a guerra de 27 anos provocou. É finalmente uma estória sobre o amor no meio de narrativas em que as relações amorosas se revestem de interesses, infidelidades e traições. A forma trágica como termina “Amor em tempo de cólera”, com o suicídio de Ventura Chiteculo e família, coloca a ênfase na falta de esperança de um país no tempo de guerra, no adjetivo que termina o conto: “Os quatro tiros foram secos, mas o último (...) pareceu-lhes, além disso, particularmente desesperado” (MELO, 2009, p. 95).

Também a generalidade dos contos de *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, cujos títulos são criadores de expectativas, remetem-nos para o universo pessimista das relações humanas, do trágico da condição humana. Esta consciência mostra-a (tirei vírgula) o narrador (tirei vírgula) logo no início do conto “O criador e a criatura”: “todos já sabem como esta história vai terminar” (MELO, 1991, p. 53).

Como acabamos de ver, este trágico é mais intenso quando se centra nas relações amorosas. O conto, com o título homônimo da obra, “Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir”, apresenta um narrador homodiegético que, casado, se rebela contra a monogamia. Nesse contexto, Sartre e Beauvoir são citados a título de exemplo de forma nitidamente desfocada e irônica para justificar a poligamia pretendida: “calmamente, procurando aparentar a mais estrita imparcialidade, contava-te a história do Jean-Paul Sartre e da Simone de Beauvoir, que viviam em apartamentos separados e foram muito felizes” (MELO, 1991, p. 85). Note-se, porém, que o fato de estes escritores franceses viverem separados não era (necessariamente) sinônimo de infidelidade, pelo contrário, teria havido exclusividade e o outro representava algo de insubstituível e prioritário. Digamos que a liberdade da relação de Sartre e de Beauvoir é estrutural e intrínseca, enquanto a liberdade pretendida pelas personagens dos contos é leviana, inconsequente e deturpada, pois vivem vidas monótonas, rotineiras, sem esperança, sem a verdadeira sensação do novo. Só aparentemente enfrentam as regras sociais, seguem os seus instintos mais básicos e o caminho mais fácil e natural – o adultério – e, por isso, também mais generalizado. O casamento é, desta forma,

percecionado enquanto instituição castradora das vontades humanas, enquanto obrigação e, deste modo, não gerador de prazer, diálogo ou alegria.

As relações de adultério são, pois, outra das temáticas melianas. Em “Natasha”, as condições difíceis de sobrevivência a que se sujeita, sem perceber se é por amor, um amor que escraviza, no sentido que aniquila a personalidade e leva a aceitar passivamente as condições oferecidas pelo marido, traduzem-se numa vivência de poucos recursos econômicos, mentiras e poligamia. Esta “acomodação” da personagem é desconstruída pelo marido no seu diálogo, intercalado com o da mulher, com o narrador: “talvez ela seja feliz e não tenha consciência disso... Na verdade o que muita gente não sabe – ou finge não saber – é que a felicidade não tem um formato *standard*” (MELO, 2001, p. 58). Mas pouco depois o narrador descreve a forma como Natasha vive e parecem ficar poucas dúvidas de que o narrador desconstrói a autodesculpabilização de Adão: “a casa era um autêntico monumento à degradação!... Cá fora, duas crianças mulatinhas, uma mais escura do que a outra, brincavam na lama com algo que, no passado, deveriam ter sido brinquedos” (MELO, 2001, p. 59). É um cenário que o narrador descreve de “miserável, dantesco e aterrador” (MELO, 2001, p. 59). A pergunta que se coloca então é: pode haver felicidade em tais condições de vivência humana, que são as condições de vivência de muitos milhões de angolanos? O trágico intensifica-se se pensarmos que as personagens se acomodam e como acabam por conhecer apenas essa realidade de dificuldades, acabam por ser “felizes”, até porque o que muitas vezes prova a infelicidade é o sentimento de insatisfação, resultado do pensar sobre a vida.

Quando falamos do trágico, falamos necessariamente da noção de felicidade. O tema da felicidade volta a aparecer em “O homem que nasceu para sofrer”. Como refere o narrador, trata-se de uma palavra “das mais gelatinosas e traiçoeiras” (MELO, 2001, p. 76). O narrador continua a esclarecer:

a felicidade como estado geral, abstracto, imutável e eterno não existe; a felicidade manifesta-se por intermédio de algumas aparições ao longo da vida de cada ser humano, pelo que é preciso muita atenção para capturá-las e saboreá-las; em regra os que se dizem infelizes são simplesmente desatentos, pois de tanto esperarem pela felicidade global, nunca estão preparados para agarrar pelo pescoço as manifestações de felicidade particular com que se cruzam antes de irem desta para pior (MELO, 2001, p. 78).

Note-se a forma como o narrador desconstrói sutilmente um aforismo popular no final da citação, criando assim a tensão entre o trágico e a ironia. O trágico da condição humana reside aqui, reside na insatisfação e ansiedade, na vivência de um tempo que não é o presente. Reside também nos desencontros.

Mas a felicidade é possível se estivermos atentos. Aliás, o homem que não tira o palito da boca é afinal o protótipo/caricatura da felicidade (cf. MELO, 2009, p. 17). Também a estória do amor socialmente condenado, entre Luvualu Francisco Helena e Inês Faria, de etnias diferentes, em “Shakespeare ataca de novo” (*Filhos da pátria*), mostra que a felicidade é possível. Ao contrário do que o título do conto fazia prever, as personagens “casaram-se e foram muitos felizes” (MELO, 2001, p. 125), mostrando que a cultura étnica do grupo inicial de pertença não é um espartilho, nem impeditivo da construção de uma cultura resultante da combinação de várias, na edificação do que poderá ser a angolanidade.

3. O risível

No extremo oposto ao trágico encontramos o cômico. Associado ao cômico está o riso. O riso, de fato, tem sido sempre relacionado com o cômico. Lembremos o estudo de Bergson (1991), em que se salta de um momento para o outro, do cômico para o riso, não fazendo a distinção entre ambos. Por conseguinte, caracteriza-se o cômico/riso como sendo pertença de tudo aquilo que, “propriamente **humano**”, é pertença da insensibilidade (o riso). Enquanto fenômeno social (o cômico), dirige-se à inteligência (cf. BERGSON, 1991, pp. 14-17). Esse aspeto do riso enquanto “gesto social” é enfatizado por Bergson, que o coloca na relação entre a arte e a vida, com características estéticas. Bergson tenta, ainda assim, distinguir riso de cômico, enfatizando, uma vez mais, o sentido e alcance sociais do riso, enquanto meio de correção social, em oposição com uma certa “inadaptação particular da pessoa à sociedade” (BERGSON, 1991, p. 87), que o cômico evidenciará.

Em João Melo, e como um narrador-personagem de *Filhos da pátria* refere, o riso é sempre “um bom recurso para desdramatizar as situações” (MELO, 2001, p. 109). Mas o que encontramos neste autor angolano é sobretudo o risível, que faz o leitor

esboçar um sorriso e não uma gargalhada. Esse sorriso consegue-se, por exemplo, através dos nomes escolhidos para as personagens.

O homem de Natasha, no conto epônimo, chama-se Adão Kipungo José. Este nome, só por si, já nos faz sorrir pela intertextualidade que convoca, mas também pela atuação confiante da personagem. Orgulha-se de, por exemplo, ter conseguido cativar uma russa, levando-a consigo para Angola, para as condições difíceis, baseado na justificação da virilidade africana: “Na cama, nós, homens, só não prometemos aquilo que por acaso não nos passa pela cabeça!...” (MELO, 2001, p. 51).

Os nomes das personagens, quando a serviço do risível, funcionam muitas vezes por contraste, como provocação. Veja-se o caso da forma como começa o conto “O efeito estufa”, de *Filhos da Pátria*: “Charles Dupret” (MELO, 2001, p. 61). Não se trata de uma frase, apenas de um nome, um nome afrancesado que joga por antinomia com os ideais da personagem: “acérrimo defensor da autenticidade angolana” (MELO, 2001, p. 61). O narrador insiste nessa ideia, com um olhar irônico sobre a personagem, visível nas exclamações usadas, por exemplo, na sua caracterização: “um preto genuíno sem qualquer pigmento a mais ou a menos! Um verdadeiro autóctone angolano!” (MELO, 2001, p. 61-62).

O leitor de João Melo não pode deixar de ir esboçando um sorriso ao longo da leitura dos contos. É, pois, um sorriso, e não um riso gratuito, provocado por um discurso parairônico que conduz a uma reflexão sobre as condições sociais e humanas da Angola contemporânea.

4. O trágico-risível

O trágico em João Melo não é, igualmente, gratuito nem fortuito. Aparece normalmente combinado com a ironia e ou o risível na exploração das contradições do ser humano. Uma dessas contradições resulta da ascensão econômica que transforma as personagens. Veja-se o exemplo de Soares Manuel João, do conto “O elevador” (*Filhos da Pátria*), que chega a ministro e, na prática, atua de forma diametralmente oposta aos preceitos que defendeu durante a luta de libertação. Como escreve o narrador homodieético, através do seu colega de luta, Pedro Sanga:

Entretanto, se o narrador não quiser ser acusado de naïfe, tem de explicar que os fatos que tanto perturbam Pedro Sanga, ainda hoje, dentro do elevador onde ele se encontra, constituem tão-somente uma espécie de arqueologia do que estava para suceder a partir dos anos 90, na nossa terra bem amada, quando o socialismo esquemático foi implacavelmente substituído pelo capitalismo mafioso (expressões que são 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) (MELO, 2001, p. 22).

A condição humana dos espíritos menores é visível através dos comentários que o narrador de “O efeito estufa” faz do protagonista. É uma condição trágica, porque a relação entre a imagem que tem de si e a realidade estão desencontradas:

É só olhar à volta que você encontrará uma data de Charles Dupret’s pretensamente poderosos na sua arrogância, mas terrivelmente patéticos todos eles... Também não o acusarei, obviamente, de antes de pirar ter sido um grande filho da puta, pois confesso que não cheguei a conhecer a mãe dele, pelo que não tenho nada contra nem a favor (MELO, 2001, p. 63).

Essa segunda parte da citação leva-nos já a esboçar um sorriso, pelo jogo de palavras e conceitos que o narrador estabelece. O trágico nunca anda, assim, afastado do risível e dos jogos de palavras em João Melo. O jogo de palavras que pode ser extrapolado para o título da obra: filhos da pátria não serão afinal um “filhos da puta”? Se tivermos em consideração a conduta das personagens que representam os novos-ricos a resposta parece ser afirmativa.

No início do conto “O homem que nasceu para sofrer”, predispõe-se o leitor para um desfecho nefasto para o protagonista: “Esta é a última viagem que José Carlos Lucas faz, mas ele ainda não o sabe” (MELO, 2001, p. 73). Apesar de a estória começar *in media(s) res*, o leitor não percebe logo o motivo da frustração da personagem. A construção da narrativa é em torno da vida azarada do protagonista, que faz o leitor esboçar um sorriso com a catadupa de falhanços do protagonista. O *climax* destes falhanços verifica-se quase no final da narrativa, em que se retoma o início. A angústia da personagem devia-se ao fato de “os diamantes que José Carlos Lucas engolira, para fugir à fiscalização da polícia, tinham-se evaporado pela pia abaixo” (MELO, 2001, p. 92) do avião, na sua ida à WC. Sem dinheiro, chegado a Lisboa, desesperado com mais um fracasso, decide suicidar-se a partir da Ponte 25 de Abril. Mas até este suicídio é um fracasso, na medida em que não ocorre no seu rio natal, mas no Tejo. A sua viagem fora em vão e contribuíra para uma morte igualmente falhada, porque longe das suas raízes.

No conto “O cortejo” (*Filhos da pátria*), a descrição de um cortejo de casamento é o pretexto para mais uma crítica social, para a descrição do contraste entre ricos e pobres em Luanda. Os cavalos, perante umas crianças “sujas, rotas e descalças (...) a imagem nítida do futuro de Angola, caso os homens não se decidam a dar-lhes a mão” (MELO, 2001, p. 132), tomam as rédeas do seu percurso e guiam os noivos, personagens de um casamento de ostentação, representantes de uma elite insensível, pelos musseques de Luanda. A viagem, uma verdadeira descida de Dante aos infernos, fá-los cruzarem-se “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” (MELO, 2001, p. 138). O narrador tem aqui, pois, um discurso ideológico de alerta e, nesse sentido, o discurso meliano não pode restringir-se ao risível. O sucesso da mensagem resulta da combinação entre o trágico da condição humana e o risível provocado pelo desconforto do jovem casal de noivos num ambiente que não é o seu, mas que é o da maioria da sua cidade, que os cidadãos da sua condição tentam ignorar.

Muitas das situações narrativas descritas pelos narradores melianos são, pois, trágicas. No entanto, os processos discursivos usados baseiam-se no risível. É a reflexão, fruto do sorriso, provocada pelo narrador no leitor, que faz desvendar os dramas humanos e sociais que enformam estas estórias. O discurso do narrador permite camuflar o verdadeiro âmago dos contos melianos: por detrás de uma aparência risível escondem-se vivências dramáticas.

5. A ironia

Como já referimos, as reflexões do narrador são não raras vezes irônicas. Esta é uma forma discursiva de criticar a realidade extraliterária que serve de inspiração à ficção. Veja-se o caso da passagem em “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”:

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. (MELO, 2006, p. 35)

Esta preocupação social é um *leitmotiv* dos seus contos.

A ironia crítica em relação à evolução histórico-política do país é, pois, uma constante nos seus contos, como em “O esquadrão marreco”, de “*The serial killer*”: “O nosso querido país, como se sabe, tem uma história muito rica e diversificada, eu diria mesmo (...) *sui generis*” (MELO, 2004, p. 37), adjetivando ironicamente Angola de “terra fantástica” (MELO, 2004, p. 71). Essa ironia é repetida, por exemplo, em *Filhos da pátria*: “(...) este fantástico país chamado Angola, a terra do futuro...” (MELO, 2001, p.14). Verificamos por essas citações que enquanto o riso do cômico é espontâneo, contínuo e fugaz, o sorriso da ironia é interrompido pela reflexão, logo, é mais permanente do que o riso.

Em *O Homem que não tira o palito da boca*, a esperança num país democrático e igualitário (tirei vírgula) reveste a forma da ironia (tirei vírgula) pela descrição das personagens principais, suas atuações e pensamentos. São majoritariamente personagens com dinheiro que enriqueceram à custa de esquemas e/ou de corrupção.

Toda a construção do conto “Efeito de estufa” é em torno da ironia. A arrogância do protagonista, um estilista de renome, cujo discurso nacionalista não se coaduna com a inspiração não autóctone das suas criações, é desconstruída pelo narrador que se intromete na narrativa. Ao longo do conto, o narrador coloca a tônica no ridículo dos discursos ultranacionalistas da personagem.

Os títulos dos contos apresentam-se de forma irônica, por vezes, como em “O marido exemplar ou uma questão de metáforas”, cuja mulher, no final, é surpreendida, ao descobrir que o homem com quem estava casada havia mais de duas décadas tinha uma segunda mulher e um outro filho.

Esta ironia não pode desprender-se de intuítos críticos. Veja-se a crítica à imprensa que continua no início de “O localizador”, conto construído todo em torno da ironia:

A minha vida mudou completamente por causa de uma notícia. (...) 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)

Os adjetivos em catadupa enfatizam o propósito irônico do narrador, expondo ao ridículo a imprensa portuguesa pela falta de rigor. Por outro lado, é a imprensa que denuncia e por isso incomoda, em “O meu primeiro milhão de dólares” (*O homem que não tira o palito da boca*).

A ironia é, pois, um recurso discursivo a serviço da crítica da mundividência angolana, por exemplo, em “O falso corrupto”: “afinal, e apesar da existência da corrupção no país ser uma autêntica unanimidade nacional e internacional, ninguém conhece nenhum corrupto angolano” (MELO, 2009, p. 137). Mas enquanto narrador pós-moderno, como se assume o narrador meliano, a crítica *globaliza-se*. O narrador tece também considerações contra outras realidades e nacionalidades: “Os americanos invadem escolas e cometem chacinas. Como se vê, soluções radicais, *absolutely*, por isso são eles, presentemente, os senhores do mundo” (MELO, 2009, p. 121).

Ao falar da prosa de João Melo não podemos deixar de falar de ironia. É a ironia que contribui para o feito risível. Por sua vez, é este efeito que leva o leitor a esboçar um sorriso e a refletir sobre a condição não apenas angolana, mas humana, descrita por um narrador pós-moderno.

6. O narrador pós-moderno

Do que vimos de escrever, impõe-se a questão: qual o papel do narrador na manipulação das narrativas, na criação de um estilo trágico-risível?

As marcas pós-modernas dos contos são perceptíveis pelo à-vontade de um narrador que controla as narrativas a seu bel prazer, através de um estilo coloquial, por vezes vernáculo e sem tabus de linguagem, no intuito de alcançar a verosimilhança. É um narrador manipulador dos fatos, consciente da sua condição privilegiada como se lê em *O homem que não tira o palito da boca*: “Mas isso digo eu, protegido pela minha condição de narrador” (MELO, 2009, p. 147). Ao longo das narrativas, o narrador vai assumindo a sua postura de observação “multidisciplinar, pós-moderna e, sobretudo, pós-colonial” (MELO, 2009, p. 147). É uma consciência algo paródica, quer pelas referências diretas, quer pela intertextualidade que se estabelece: “Ou então fugir constantemente de um lugar para outro, até descobrir o verdadeiro entre-lugar, que simplesmente não existe” (MELO, 2009, p. 31).

É um narrador que reflete de forma metaliterária a cada momento da estória. É pragmático e nem sempre faz questão de criar **suspense**, avisando logo no início de “O meu primeiro milhão de dólares”, levando o leitor a sorrir: “Se pensam que esta estória ainda vai acabar mal para mim, estão redondamente enganados. Felizmente, o narrador

sou eu” (MELO, 2009, p. 163). É um narrador que, por vezes, deixa as personagens intrometerem-se na estória e elas próprias tornarem-se narradoras, por breves momentos. Comenta, igualmente, sem pudor, a realidade que o cerca, veja-se o exemplo da crítica irônica à vertente bélica dos americanos, patente logo nos títulos dos contos e/ou nos nomes escolhidos para as personagens, em “American way of life” e em “Madinusa”, de *O homem que não tira o palito da boca*. Nesta obra, acentua-se a autorreflexão a propósito da escrita pós-moderna, mas também pós-colonial: “a minha observação multidisciplinar, pós-moderna e, sobretudo, pós-colonial” (MELO, 2009, p. 17). Neste sentido, é um narrador que se autoapresenta ora como “narrador-autor”, ora como “narrador-personagem”, em “Ngola Kiluanje”, de *Filhos da pátria*.

O narrador meliano autodefine-se como um narrador que prefere “a prosa rápida e rasteira aos floreios ou aos eufemismos bem-intencionados” (MELO, 2001, p. 65). Por outro lado, essa autodefinição nem sempre corresponde ao que encontramos nos contos: um narrador que se intromete na narração e tece longas efabulações/deambulações, justificando a linguagem algumas vezes vernácula. O narrador de “O usurpador”, de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, alerta logo para este fato: “espero que nenhum tradicionalista perca tempo a ler as minhas estórias” (MELO, 2006, p. 11). Este é, pois, um narrador informado e formado nas técnicas pós-modernas: “Já tive a oportunidade de ler algures, começar uma narrativa pelo fim é considerada uma técnica pós-moderna” (MELO, 2006, p. 11).

Também o narrador de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* apresenta o seu programa de escrita, na generalidade dos contos, como pós-moderno: “Pela parte que me toca, estou firmemente convencido de que esta estória ainda acabará por entrar numa coleção de contos pós-modernos exemplares” (MELO, 2006, p. 41). E sobre qual o melhor desfecho para o conto, o narrador de “O império da velocidade” hesita:

(...) por qual dele, afinal, devo optar, para não defraudar os leitores? Não sei. Peço-vos, aliás, que não voltem a fazer-me essa pergunta, pois também eu faço questão de ser pós-moderno. Por isso, já estou com pressa de redigir o próximo conto.

(MELO, 2006, p. 62)

Em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, a técnica da desconstrução é usada logo no conto epônimo. O acontecimento para o qual remete o conto (e o livro) nunca acontecerá, pois o narrador autodiegético, quando

finalmente cativa o amor da sua infância, não consegue consumir o ato. Por um lado, como se o que o motivasse fosse a luta e não ganhá-la; por outro, a imagem que tinha feito da amada prendia-se com a infância e as fantasias que fizera perder no longo tempo de espera. A forma como o conto está construído e a relevância que lhe é dado, até pelo fato de fazer título de livro, defrauda as expectativas iniciais do leitor. Um leitor que é constantemente manipulado por um narrador camaleão. Um narrador ora personagem ora “narrador-autor”.

7. Em jeito de síntese

Ridendo castigat mores, este parece ser o preceito seguido por João Melo nos seus contos, através de uma metanarrativa, de um discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa.

A propensão para o parairônico, em João Melo, justifica-se também pelo contexto que aborda nos seus livros. A forma adequa-se, pois, ao conteúdo. Assim, através de um trágico poético, ao serviço de uma ideologia, quase pedagogia, leva-se o leitor a refletir.

O risível, por sua vez, é o traço que liga o cômico ao humor. Deste modo, poderíamos, como Pierre Schoentjes (SCHOENTJES, 1993, p. 75), considerar o cômico e o humor como géneros do risível. A distinção mais evidente entre esses e a ironia passa pela linguagem. Podemos concluir que o sorriso da ironia é dinâmico e opõe-se ao riso estático do humor e do cômico. A ironia é dialética, o humor e o cômico confinam-se a si próprios.

Em João Melo, o triunfo cômico e o fracasso trágico neutralizam-se. É nesse sentido que podemos falar no trágico-risível meliano, enformado pela ironia que exprime sempre um julgamento crítico e moral. A ironia associa-se, assim, ao risível e ao trágico da imperfeição humana contribuindo para a maior riqueza de significados do texto meliano.

Efetivamente, a prosa de João Melo rasga a realidade angolana de forma acutilante através da ironia, jogando-a no trágico-risível. João Melo consegue esta abordagem da realidade extraliterária através dos seus narradores pós-modernos. São narradores que se apoderam da narrativa abertamente, que manipulam os fatos através

dos seus comentários, observações, opiniões. São narradores que tecem comentários metaliterários.

Sintetizando, muitos dos contos de João Melo primam pela autorreflexividade, pela construção de uma ilusão ficcional e a sua posterior desconstrução, geralmente feita através de um narrador, ou por um conjunto de vozes narrativas, que revela os seus pensamentos e pontos de vista. Daqui resulta que a visão narrada é pessoal, logo subjetiva e limitada. A autorreflexividade com que se revestem alguns dos seus contos, como marca de pós-modernidade, aproxima o narrador do leitor.

O risível em João Melo não é cômico, como vimos. Não é cômico, porque instiga o leitor à reflexão, característica que está afastada do riso rápido e inconsequente do cômico. Assim, o subtítulo e *outros contos risíveis ou talvez não*, do livro *The serial killer*, poderia ser o subtítulo de todos esses livros de João Melo, pois o que na aparência pode parecer risível, se soubermos ler a ironia com que a condição humana é exposta, chegaremos à conclusão de que o risível é apenas a forma com que se apresenta/enforma o trágico humano.

REFERÊNCIAS:

- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio de Água, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism – history, theory, fiction*. London/New York: Routledge, 1996.
- MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Filhos da pátria*. Lisboa: Caminho, 2001.
- _____. *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *O homem que não tira o palito da boca*. Lisboa: Caminho, 2009.
- SCHOENTJES, Pierre. *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*. Gent : Rijksuniversiteit, 1993.
- XAVIER, Lola Geraldes. *O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Imbondeiro, 2007.

Texto recebido em 18/10/2011 e aprovado em 14/12/2011.