

CIBELE VERRANGIA CORREA DA SILVA

A NARRATIVA DE DOIS JOÕES:
um diálogo sobre identidades

ASSIS

2010

CIBELE VERRANGIA CORREA DA SILVA

**A NARRATIVA DE DOIS JOÕES:
um diálogo sobre identidades**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira.

ASSIS

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Silva, Cibele Verrangia Correa da
S586n A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades /
Cibele Verrangia Correa da Silva. Assis, 2010
143 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Literatura comparada. 2. Antônio, João, 1937-1996. 3.
Melo, João, 1955- 4. Contos. 5. Identidade. I. Título.

CDD 809

869.3
869.93

*Dedico este trabalho a todas as comunidades
das periferias e musseques.*

Agradeço...

Aos meus pais, Antonio e Jacira, que com todo amor e carinho sempre acreditaram e apoiaram a concretização deste sonho.

Ao meu irmão, Douglas, “muso” inspirador, em que os debates e conversas foram essenciais para minha formação como profissional, e, principalmente, como pessoa.

A Adriana Marcela, pelo “toques” e trocas de experiências acadêmicas e espirituais. Também pela força e luta como mulher engajada e mãe do meu já adorado e amado sobrinho.

Aos meus avós, pelo início de tudo...

A minha ancestralidade africana por ter herdado essa força vital de luta e resistência.

A Ana Maria, orientadora real. Agradeço pela verdade e comprometimento em tudo que faz. Pela confiança e paciência. Por todas as contribuições e trocas de experiências. Sempre querida!

Ao Rubens, orientador-pai de hoje e de outros tempos. Malemolência caboverdiana. Em sua humildade e humanidade grandes aprendizados e crença na possibilidade das igualdades sociais.

A Paty, verdadeira irmã. Com quem aprendi o sentido da palavra companheirismo e amizade. Vidas vividas juntas, eternamente.

A Fê, grandes histórias... Barracas, buracos, reggae, forró, chuva, sol, lua vermelha. Luz amarela... As conversas exaltadas ao som de Edson Gomes. A Tribo... Nossos segredos... Grande amiga!

A minha afilhada, linda bailarina, Camilla.

A Lica, pela presença marcante artística em minha vida. A Oxum mais adorada e maternal que já conheci. Amor profundo e eterno. Doce musa das águas...

A Carolzinha, com seus três metros de altura, me ensinou o dom da superação e, também, do sarcasmo. Desdobramento de mulher-criança. Flor rara.

Ao Dinei, um professor nato. Instigador sensível e poeta. Historiador de estórias puras e viscerais. Fogo felino da minha vida...

A Raffaella; Rafaguela; Rafavela, por momentos de indignação e luta. Contribuições mágicas do universo marginal periférico. “É nós!”.

A Claudia, minha parceira de muitas estradas... Com quem aprendi a arte da atuação. Onde toda tragédia, pode se transformar em comédia. Atriz de nascimento. Parceiragem profunda. Em seus lábios, o sorriso é o nascimento do sol, uma tarde de chuva, o primeiro dia da lua cheia.

As amigas, com todo amor: Wal, Gi, Carla Francisco, Nayara, Paula, Sheila, Jadde, Marilene, Bel, Ana Paula, Alê, Larissa, Cris, Luanita, Camila, Adriana, Day, Leiza, Késia, Fabia, Telma, Roberta.

Aos amigos: Rafão, Daniel, Bruninho, Carlinhos, Xis, Leandrão, Hirmão, Evis, Liu, Clodô, Jerônimo, Tigela, Fabinho Punk, Rodrigo Raul, Lico, Tucs, Fernando, Fabinho, Jay, Demá, Anderson Beromba, Fabinho Tutéia.

A João Antônio e João Melo, por existirem...

Aos amores e dores que trilharam meu caminho, e contribuíram para o meu crescimento e amadurecimento. Preenchimentos importantes e inesquecíveis.

A FAPESP, pelo financiamento e crença no trabalho.

*(...) Oiê, dos meus irmãos de Angola, África
Oiê, pra Moçambique, Congo, África
Oiê, para toda a nação Bantu, África*

Oiê, do tempo do Quilombo, África

*Pelo bastão de Xangô
E o caxangá de Oxalá
Filho Brasil pede a bênção Mãe África
Pelo bastão de Xangô
E o caxangá de Oxalá
Filho Brasil pede a bênção de Mãe África*

(Mãe África – Clara Nunes)

RESUMO

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. *A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2010.

O presente trabalho realiza uma análise comparativa entre a literatura brasileira moderna e a angolana contemporânea, mais especificamente, em dois autores ícones da literatura destes dois países, ou seja, João Antônio e João Melo. As obras que compõem o *corpus* da pesquisa são: *Malhação do Judas Carioca* (1975), coleção de 12 contos e um ensaio crítico, que exploram o cotidiano de personagens comuns, pertencentes a um universo noturno (boêmia) que se encontram às margens da sociedade e que lutam com dificuldades pela sua sobrevivência e *Filhos da Pátria* (2001), reunião de 10 contos que traçam um panorama histórico e social da cidade de Luanda (Angola), através de suas personagens que se encontram geralmente em uma situação de miséria e total privação de seus direitos civis, lutando por um espaço de referência na sociedade luandense, bem como por uma sobrevivência digna e honesta. O trabalho realizou a análise dos elementos estruturais e temáticos de quatro contos de cada obra, também do ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” de João Antônio, observando a literatura como arma de defesa e denúncia das mazelas sofridas pelas camadas pobres da sociedade brasileira e angolana, em busca de uma arte nacional e de formação de identidades.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada, João Antônio, João Melo, *Malhação do Judas Carioca*, *Filhos da Pátria*, identidade.

ABSTRACT

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. *The narrative of two “John”: a dialogue about identities*. Mastering Thesis. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2010.

The present study aimed to conduct a comparative analysis between the Brazilian modern literature and the contemporary Angolan literature, more specifically, two authors, icons of these two countries, namely: João Antônio e João Melo. The works that comprise the body of this research are: *Malhação do Judas Carioca* (1975), a collection of 12 short stories and one critical essay, exploring the daily life of commoners belonging to a nocturnal world (bohemian) that find themselves on the margins of society and struggling with difficulties for survival; and *Filhos da Pátria* (2001), a collection of 10 short stories which give a historical and social panorama of Luanda's city (Angola), through its characters that are usually in a state of total poverty and deprivation of their civil rights, fighting for a space of reference in Luanda society, as well as by an honest and dignified survival. The work carried out involves the analysis of structural and thematic elements of four short stories of each work and the essay “Corpo-a-corpo com a vida”, of João Antônio, seeing the literature as a weapon of defense and denunciation of the ills suffered by the poor Brazilian and Angolan society, in search of a national art and identities formation.

KEY-WORDS: Comparative Literature; João Antônio; João Melo; *Malhação do Judas Carioca*; *Filhos da Pátria*, identity.

SUMÁRIO

a) Introdução - O diálogo entre dois Joões	10
Uma breve biografia dos autores	14
b) Capítulo 1 - Palavras engajadas e discursos identitários	20
1.1 – Um pouco de história: literaturas angolana e brasileira	21
1.1.1 - Da literatura angolana	22
1.1.2 - Da literatura brasileira	26
1.2 – A questão da identidade	31
c) Capítulo 2 - Por uma literatura de resistência	40
2.1 - João Antônio: e que tudo mais vá pro inferno	41
2.2 – <i>Malhação do Judas Carioca</i> : um conto e um soco	47
2.2.1 – “Mariazinha Tiro a Esmo”: essa menina-mulher	56
2.2.2 – “Galeria Alaska”: um espaço de viração	61
2.2.3 – “Pingentes”: pendurados na vida	70
2.2.4 – “Cais”: a rota do caos	74
2.2.5 – “Corpo-a-corpo com a vida”: por uma “literatura de murro e porrada”	81
d) Capítulo 3 - Com a arte do sarcasmo, a construção de identidades	86
3.1 – João Melo: por uma realidade nua e crua	87
3.2 – <i>Filhos da Pátria</i> : os órfãos de uma mãe desnaturada	92
3.2.1 – “Tio, mi dá só cem”: uma infância perdida	101
3.2.2 – “Ngola Kiluanje”: a identidade passada a limpo	105
3.2.3 - “O cortejo”: a hora da vingança	111
3.2.4 - “O feto”: quem é o criminoso?.....	116
e) Capítulo 4 – Um diálogo sobre identidades	121
4.1 – Os diálogos entre <i>Malhação do Judas Carioca</i> e <i>Filhos da Pátria</i>	122
4.1.1 – “Mariazinha Tiro a Esmo” x “O feto”.....	124
4.1.2 – “Galeria Alaska” x “O cortejo”	126
4.1.3 – “Pingentes” x “Tio, mi dá só cem”	127
4.1.4 – “Cais” x “Ngola Kiluanje”	129
f) Conclusão	131
f) Referências Bibliográficas	137

INTRODUÇÃO

O diálogo entre dois Joões

A pesquisa em questão propõe uma leitura comparativa de duas obras do universo moderno e contemporâneo, ou seja, *Malhação do Judas Carioca* de João Antônio e *Filhos da Pátria* de João Melo, da literatura brasileira e da literatura angolana, respectivamente.

Pretendeu-se o estudo dos elementos estruturais e formais das referidas coleções de contos que são passíveis de comparação, bem como a visualização, através da arte literária, das características que aproximam estas duas nações de passados históricos tão parecidos e tão contrastantes ao mesmo tempo. Assim, a análise comparativa perpassou por aspectos comuns e não-comuns do universo histórico, político, social, geográfico, cultural e artístico destes dois países de mesmo passado colonial e língua oficial (português).

A comparação se faz importante na medida em que observamos – não só no fazer literário, mas, principalmente, no comprometimento dos autores em construir uma literatura que se coloca em defesa da nação – a luta destes autores em dar visibilidade às situações de opressão que vivencia certa parcela da população que se encontra à margem do progresso social e dos postos de referência na sociedade:

Comparar já não é o processo fundamental de todo o conhecimento, mas antes a tentativa de compreender, através da “confrontação complexa” e em construções conscientes, o que há de particular em cada obra, assim como a especificidade nacional e nacional-linguística de uma literatura dentro do contexto geral a que pertencem. (KAISER, 1989, p. 32).

Há uma grande proximidade entre o Brasil e Angola, tanto histórica quanto cultural. O tráfico negreiro era feito principalmente em solo angolano e estes escravos trazidos para o Brasil. A quantidade de escravos vindo de Angola foi imensa, ocasionando, assim, uma identificação imediata do homem brasileiro com o angolano através da maneira de ser, costumes e hábitos dos ancestrais africanos.

Assim, não só o código linguístico utilizado por ambos os autores, ou seja, a língua portuguesa, é solidária no sentido de aproximar os projetos literários dos autores e permitir a análise comparada, também os passados históricos que atravessam os dois países, as temáticas abordadas, o que existe de Angola no Brasil e vice-versa.

As diferenças também foram fundamentais para construção de nosso estudo, já que as literaturas angolana e brasileira formaram-se em momentos distintos e suas construções se deram de formas diversas, apesar de um propósito bem marcado, ou seja, a construção de uma arte nacional:

Em relação aos países de língua oficial portuguesa, ficaram evidentes que as experiências de cada país podem ser transmitidas para outro, em face da utilização do mesmo código lingüístico, das equivalências culturais e das aproximações históricas. São experiências apropriadas com um determinante nacional próprio de cada país. Se o direcionamento em determinadas contingências históricas pode inclinar-se mais de um país para outro, essa hegemonia na apropriação nacional descarta a alienação. E não podemos nos esquecer, comparando o Brasil com as nações africanas, que estas não se situam apenas lá, mas também em nosso próprio país, marcando nossa cultura. E, estudar as literaturas desses países é uma forma dialética de nos conhecer. (ABDALA JR., 1989, p. 192).

O importante para nosso estudo é perceber nos autores, e principalmente nas obras estudadas, o empenho na construção de uma arte nacional, que dá voz aos excluídos e se propõe a buscar uma identidade nacional (ou várias), que possa influenciar esta construção não só no âmbito das artes ou da cultura, mas num contexto histórico, social e político.

A literatura angolana comprometida com os ideais da nação em busca de uma identidade nacional inicia-se em 1948 na cidade de Luanda (capital de Angola) com um movimento intelectual chamado “Vamos Descobrir Angola”. Este movimento luta para integrar o negro à sociedade burguesa, assim como personalizar sua figura, exaltar suas capacidades intelectuais e morais. Assim, através dos ideais da Negritude, os valores da cultura negra são redescobertos. Surge o interesse e o gosto pela escultura negra, pela música, pela dança.

Assim, esta literatura já nasce comprometida com a nação, engajada na luta pela valorização da identidade nacional e na denúncia das mazelas sofridas pela população oprimida em Angola, opressão vivenciada por um passado colonial violento e por um presente de exclusão.

Já a literatura brasileira de cunho nacionalista¹ começa a aparecer de fato na segunda metade do século XVIII, em que esta é influenciada pelas idéias Iluministas e começa a apresentar indícios de oposição ao poder colonial. A literatura começa a se tornar uma arma de defesa dos interesses nacionalistas contra a opressão colonial. Podemos perceber estes

¹Aqui, estamos nos apoiando nas teorias do crítico Antonio Candido, sobre a formação da literatura brasileira.

elementos nas obras de José de Alencar, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, e, posteriormente, em Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, José Lins do Rêgo etc.

Porém, é a partir do século XX, com o modernismo e o pós-modernismo, que a literatura vai amadurecendo no sentido de criar obras que representem de uma forma mais abrangente o cidadão brasileiro, construído a partir de elementos multiculturais e pluriétnicos (índio, negro e europeu). Assim, a arte brasileira é forjada a partir de sua própria subjetividade, combatendo os modelos idealizadores vislumbrados pelo dominador e não correspondentes com a realidade. Como exemplo de autores engajados nesta luta, temos Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outros.

Assim, a presente pesquisa propõe também a leitura de uma temática que se coloca como essencial na moderna literatura angolana e na literatura de resistência brasileira, ou seja, a busca por uma identidade nacional, que procura valorizar as tradições e as características próprias e específicas das respectivas nações.

A literatura de engajamento e/ou militante se faz determinante no processo de reconstrução da identidade cultural, bem como denunciadora e defensora dos interesses da nação, mais especificamente, das pessoas que se encontram às margens da sociedade e dos postos de referência social e cultural.

É através das diversas personagens das obras, que, de forma alegórica, representam a população brasileira e angolana, que vamos descobrindo o universo de miséria e exclusão em que os indivíduos sobrevivem, num contexto de pobreza, fome, miséria, violência e indignação.

A pesquisa procurou visualizar a literatura funcionando como arma de denúncia destas populações que se encontram nas periferias do mundo, assim como a arte literária ensejando um olhar da realidade em busca de uma expressão que represente a nação em todas as suas vertentes (histórica, política, social, cultural). É respeitando e valorizando a diversidade, como componente diferencial na formação de subjetividades, que se pode promover o fim das desigualdades, em busca de uma identidade nacional e cultural livre de exclusões.

A justificativa também pode ser buscada especialmente no fato de que o tema mais amplo proposto – o estudo da literatura de resistência como formadora de identidades – tem uma especial atualidade em nosso tempo. Além desse fato, deve-se frisar que a pesquisa proposta focaliza a produção literária angolana, área emergente nos cursos de Letras, bem como o estudo de autores brasileiros modernos e contemporâneos, que forjam sua arte a partir

de uma temática marginal e periférica, área esta que se encontra em grande destaque na crítica literária brasileira atual.

Deve-se pensar também na importância da problematização de questões ligadas principalmente à comunidade afro-descendente, que equivale a 45% da sociedade brasileira e que não se vê representada tanto nos postos de trabalho de prestígio social, quanto nos bancos escolares.

Pensando nestas questões, a promulgação da Lei 10.639, assinada pelo Presidente da República em 09 de janeiro de 2003, trouxe a obrigatoriedade, para as escolas brasileiras, de incluírem novos conteúdos em Literatura, podendo contemplar as literaturas africanas de língua portuguesa e afro-brasileira. Assim, observamos a necessidade de incluir novos conteúdos que incluam a comunidade afro-descendente, bem como a africana que as originou.

A escolha das obras do *corpus* da pesquisa, que passaram por uma análise comparativa, se deve às similaridades históricas, políticas e sociais entre as sociedades brasileira e angolana. Esta ligação é percebida no próprio idioma oficial, ou seja, a língua portuguesa, e no mesmo passado histórico colonial de exploração e opressão social e cultural. Vale frisar que a literatura angolana desde seus primórdios sofreu expressiva influência da literatura brasileira moderna, em escritores como Mário de Andrade, Jorge Amado, Oswald de Andrade, entre outros.

No início do século XX, surgiram vários movimentos que exigiam a exaltação do homem africano, o resgate de sua cultura, a valorização das origens, o apoio aos negros que se perderam pela diáspora, a música negra (blues, jazz, spirituals). A literatura começa a se movimentar no mesmo sentido desses movimentos políticos e sociais, na busca por sua própria identidade nacional, forjada em modelos próprios, valorizando as expressões específicas deste homem africano.

Assim, a partir da década de 1950, vários autores procuram pensar numa literatura de resistência, de denúncia das atrocidades cometidas pela máquina colonizatória. Uma literatura que se refere às tradições ancestrais, sem, contudo, esquecer a figura do jovem, representante do novo, de uma nova maneira de pensar e decidir. Vemos uma nova arte, resistente à opressão colonial, com o intuito de se construir uma expressão artística nacional e representativa dos interesses desta nova nação livre, que se vê sedenta para re-construir sua própria identidade.

Uma breve biografia dos autores

Aníbal João da Silva Melo é o nome completo de João Melo, nascido em Luanda, em 05/09/1955. Fez seus estudos primários e secundários em Luanda. Estudou direito em Coimbra e Angola. Licenciou-se em Comunicação Social e de 1984 a 1992 morou no Rio de Janeiro, onde trabalhou como correspondente de imprensa. Nesse período, graduou-se em Jornalismo na Universidade Federal Fluminense e fez mestrado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Trabalhou como jornalista na *Rádio Nacional de Angola*, dirigiu vários meios de comunicação no mesmo país, e trabalhou em estatais como a *Agência Angola Press* e *Jornal de Angola*, também o jornal privado *Correio da Semana*.

É membro fundador da *União dos Escritores Angolanos* e foi seu secretário-geral e presidente da Comissão Diretiva. Atualmente, dirige uma agência de comunicação privada e é deputado pelo MPLA à Assembleia Nacional. É professor universitário em várias faculdades públicas e privadas em Angola.

Como escritor, é poeta, cronista, ensaísta e contista. Publicou dez livros de poesia, quatro de contos e um de ensaios. Está representado em várias antologias, em Angola e no estrangeiro.

Teve três menções honrosas, duas no *Prêmio Sonangol de Literatura* e uma no *Prêmio Sagrada Esperança*, ambos em Angola. Têm obras publicadas em vários jornais e revistas de Angola, ou seja, *ABC*, *Diário de Luanda*, *Jornal de Angola* e *Lavra & Oficina Gazeta da UEA*. Suas obras já foram traduzidas para o mandarim, alemão, italiano e húngaro.

Obras publicadas em poesia: *Definição* (1985), *Fabulema* (1986), *Poemas Angolanos* (1989), *Tanto Amor* (1989), *Canção do Nosso Tempo* (1991), *O Caçador de Nuvens* (1993), *Limites & Redundâncias* (1997); e contos, *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998); *The Serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2000), *Filhos da Pátria* (2001), *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006); e na área de ensaios, *Jornalismo e política* (1991).

João Melo, escritor da moderna literatura contemporânea, em suas temáticas, se coloca como defensor dos ideais de busca da identidade nacional, além de dar voz às suas personagens para construírem seu discurso, através de um autor implícito, em busca de uma sobrevivência mais digna e mais humana.

Realiza uma crítica mordaz à sociedade angolana, sempre com um toque de sarcasmo e ironia. Suas personagens são, geralmente, representantes dos musseques² e vivem privados dos seus direitos civis e lutam com dificuldades pela garantia de sobrevivência.

Assim, sobre o papel da literatura de denúncia ensejada pelo autor, Rita Chaves escreve (mesmo que se referindo a outro momento histórico, estende-se às narrativas de João Melo):

(...) num mundo que a contaminação colonial povoou de colisões e desacertos, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade. Como um processo de auto-indagação, o seu exercício será um caminho para a construção da identidade de uma nação que mal começava a ser imaginada. (CHAVES, 1999, p. 20/21).

O autor denuncia a violência e opressão que vivenciam estas personagens habitantes do universo marginal, se colocando solidário às lutas enfrentadas por elas, dando visibilidade às injustiças e humilhações cometidas pelo Estado e pela sociedade.

João Antônio Ferreira Filho, nascido na periferia de São Paulo, mais especificamente em Presidente Altino, redondezas de Osasco, em 27/01/1937, e falecido em outubro de 1996 no Rio de Janeiro, é um dos escritores mais representativos da literatura brasileira, que vê no pobre e nas periferias a máxima da cultura nacional.

Foi jornalista e escritor, criador do chamado conto-reportagem no jornalismo brasileiro e contista, tornando-se conhecido por retratar os proletários e marginais que habitam os subúrbios e periferias das grandes cidades. Ou, nas palavras de Alfredo Bosi:

Nestas beiradas de mato ralo e casas de bloco (todas as periferias se parecem: buracos, fuligem, poças de água poluída, mosquitos, meningite); nessa franja desbotada da metrópole onde se apinha a gente migrante e mestiça; nesse mar de pura desolação e esqualidez, o boêmio vai reencontrar não mais a outra cidade, antiga e já perdida, mas a outra face da cidade nova, face que a indústria fabrica e recusa. (BOSI, 1986, p. 12/13).

Nascido em uma família de pequenos comerciantes da periferia de São Paulo, João Antônio trabalhou em empregos mal remunerados antes de lançar seu primeiro livro de contos, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), que foi sucesso imediato de público e crítica.

² Favelas, periferia em quimbundo

Com esta obra, João Antônio ganhou dois prêmios *Jabuti*, ou seja, de melhor livro de contos e de autor revelação, feito inédito para um escritor estreante. Também abarcou os prêmios *Fábio Prado* e o *Prêmio Prefeitura Municipal de São Paulo*.

Em 1976, o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a história de três jogadores de sinuca do submundo paulistano, é adaptado para o cinema, com o título *O jogo da vida*, com direção de Maurice Capovilla.

Como jornalista, trabalhou inicialmente no *Jornal do Brasil*. Foi da equipe fundadora da revista *Realidade* (1966), na qual publicou o primeiro conto-reportagem do jornalismo brasileiro, “Um dia no cais” (1968). Trabalhou, ainda, na *Revista Manchete*, no jornal *O Pasquim* e em diversos órgãos da imprensa alternativa, de oposição ao regime militar.

Viajou pelo Brasil em 1978 e pela Europa em 1985. Em 1987, agraciado com bolsa de estudos, radicou-se na Alemanha, onde permaneceu até 1989.

João Antônio morava sozinho em seu apartamento em Copacabana, chamado por ele de Falso Mirante, e foi lá que seu corpo foi encontrado aproximadamente quinze dias depois de sua morte, em outubro de 1996.

O autor deixou um impressionante arquivo pessoal que se encontra hoje na Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis, onde diversas pesquisas acadêmicas são realizadas.

Obras publicadas: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963); *Leão-de-Chácara* (1975); *Malhação do Judas Carioca* (1975); *Casa de Loucos* (1976); *Calvário e porres do pingente* *Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977); *Lambões de Caçarola* (1977); *Ô Copacabana!* (1978); *Dedo-duro* (1981); *Literatura comentada – Noel Rosa* (1981); *Meninão do caixote* (1983); *Dez contos escolhidos* (1983); *Abraçado ao meu rancor* (1986); *Os melhores contos: João Antônio* (1986); *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno* (1991); *Guardador* (1992); *Um herói sem paradeiro* (1993); *Afinação na arte de chutar tampinhas* (1996); *Dama do encantado* (1996); *Patulêia: gentes da rua* (1996); *Sete vezes rua* (1996).

João Antônio é o intérprete do submundo, o autor da marginalidade. Suas personagens são as figuras que vivem nas periferias das grandes cidades e da vida, ou seja, operários, biscateiros, soldados, crianças abandonadas, prostitutas, pedintes, homossexuais, jogadores de sinuca, desempregados, gente que se desdobra em suas subjetividades marginais para garantir um mínimo de sobrevivência e dignidade. Essas criaturas ocupam os cenários da periferia, das vilas e favelas, dos botequins, dos campos de futebol de várzea, das boates e todo tipo de espaços do vício e do crime:

(...) os personagens extraídos das camadas marginalizadas da população – vagabundos, malandros, jogadores de sinuca, prostitutas, gigolôs – caracterizam-se pela miséria material e moral de suas vidas, pela incapacidade de sair do mundo fechado da malandragem e do crime, caminho não propriamente escolhido, mas assumido com atitude de desafio, quase com orgulho. (POLINÉSIO, 1994, p. 137).

Assim, o autor, além de representar alegoricamente a camada excluída da sociedade, cede voz às mesmas, construindo um narrador que é solidário às decepções e sofrimentos vivenciados por estas personagens.

O autor procura representar as falas destas personagens, com o uso de gírias e expressões próprias deste universo, no intuito de conferir veracidade às narrativas e num projeto de construção de uma arte empenhada nas transformações sociais e políticas do país.

João Antônio, através de seus narradores e personagens, assume um papel engajado na busca por uma arte brasileira, que tenha o mestiço, o futebol, o samba, a umbanda como pano de fundo de suas narrativas, e que essa representação assuma um papel de resistência aos estrangeirismos e à indústria cultural.

O povo brasileiro, com suas contradições e conflitos, é o propulsor na re-construção de uma identidade nacional, que apresente a realidade como ela é. Assim, o autor se coloca como denunciador e defensor dessa identidade.

Portanto, se faz necessário o estudo de suas obras, num sentido de reconhecer, através de suas histórias, personagens e temáticas, o caráter de denúncia e de defesa dos ideais destas populações que estão às margens.

Em suma, a importância do proposto estudo comparativo está em identificar todos estes elementos citados acima, no sentido de contribuir com uma análise que privilegie estas temáticas e, principalmente, mostrar este cotidiano de exclusão. É observando esta realidade que a valorização da diversidade cultural e artística destes dois países é construída.

O principal objetivo da pesquisa foi ensejar uma discussão sobre a importância da literatura na busca por formação de identidades e na defesa dos ideais de parcela da sociedade que se encontra excluída por um processo histórico, político e social que oprime e privilegia poucos em detrimento de muitos.

O estudo demonstra, através das obras do *corpus*, que a literatura de engajamento e/ou resistência pode ser determinante na construção de subjetividades e/ou identidades que apontem para um reconhecimento dos ideais e perspectivas destas comunidades em situação de exclusão, bem como a valorização de suas expressões mais próprias e autênticas.

A comparação é necessária já que as temáticas de ambas as obras e, consequentemente, da literatura contemporânea angolana e moderna brasileira, se colocam como defensoras e denunciadoras desta grande camada da sociedade sedenta de expressão e de re-conhecimento dos seus valores mais próprios e profundos.

Assim, como bem define Vima Lia Martin em *Literatura e Marginalidade* (2008), sobre os sentidos do diálogo entre ambas literaturas:

(...) um diálogo que visa à comparação de discursos literários contestadores que dão forma e amplificam o grito dos excluídos. Um diálogo descolonizado que, ao aproximar projetos ficcionais engajados, formulados em língua portuguesa, busca não apenas contribuir para nossa percepção de paralelos sociais e culturais mas, principalmente, ampliar nossa capacidade de apreender as experiências alheias como parte constitutiva de nossa própria humanidade. (MARTIN, 2008, p. 16).

Pode-se ter também como objetivo desta pesquisa, a contribuição para a área dos estudos comparados, principalmente, no que tange às literaturas africanas de língua portuguesa, bem como a atualização dos conteúdos e textos da literatura brasileira (literatura brasileira moderna e contemporânea) nos cursos de Letras e/ou similares.

Assim, no Capítulo 1, intitulado “Palavras engajadas e discursos identitários”, nosso trabalho focou a leitura de textos teórico-críticos sobre questões como identidades culturais e nacionais, sobre a formação da literatura angolana e da literatura brasileira de ideais nacionalistas, bem como o estudo da chamada literatura marginal ou das periferias.

No Capítulo 2, dedicamo-nos à análise aprofundada da obra *Malhação do Judas Carioca*, sua importância no conjunto da obra do autor e a representação desta na construção de uma literatura engajada na formação da identidade nacional brasileira. Também realizamos o estudo de quatro contos da respectiva obra, ou seja, “Mariazinha Tiro a Esmo”, “Galeria Alaska”, “Pingentes” e “Cais”, bem como o ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”, que se encontra no final da obra de João Antônio.

Em “Com a arte do sarcasmo, a construção de identidades”, Capítulo 3 da Dissertação, nos debruçamos no estudo detalhado da obra *Filhos da Pátria*, bem como o posicionamento do autor frente a questões como literatura engajada e militante, pertencimento étnico-racial e re-construção da identidade nacional angolana. Escolhemos como *corpus* da pesquisa os contos “O feto”, “Tio, mi dá só cem”, “O cortejo” e “Ngola Kiluanje”, sobre os quais foi realizada a análise literária dos textos, à luz da temática principal problematizada.

No Capítulo 4, realizamos a análise comparada das obras, bem como dos contos escolhidos como *corpus* da pesquisa e na Conclusão, o estudo comparado da estética textual empregada pelos autores, observando a construção das personagens, narradores, a importância do espaço representado, o tempo das narrativas e as principais temáticas.

CAPÍTULO 1

PALAVRAS ENGAJADAS E DISCURSOS IDENTITÁRIOS

1.1 - Um pouco de história: literaturas angolana e brasileira

O mundo somos nós e os outros. E quando a rainha literatura transborda, a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

(Manuel Rui no “I Perfil da Literatura Negra”, em São Paulo, no ano de 1985).

Para efetuarmos a análise literária das obras escolhidas como *corpus* da pesquisa, achamos importante uma breve contextualização das referidas literaturas, ou melhor, uma reflexão acerca da formação do sistema literário de cada país, bem como seus projetos de construção de uma arte nacional e de formação de identidades.

Ambas as literaturas passaram por diversas dificuldades na constituição de uma arte própria que pudesse representar a nação e suas particularidades em toda sua complexidade étnica e social, já que Angola e Brasil viveram longos períodos sob a influência linguística e cultural de Portugal, que, de forma violenta e opressiva, ditava as regras e normas em suas colônias.

Assim, as artes produzidas nas colônias deveriam estar de acordo com as necessidades e interesses da metrópole, bem como da elite intelectual dominante. Fazia-se uma arte que legitimava o poder soberano de Portugal e da Igreja, e mesmo que a representação utilizasse como protagonista a população autóctone, era de forma estereotipada e muitas vezes idealizada, não correspondente com a realidade vivenciada nas colônias.

Desta forma, as literaturas brasileira e a angolana viveram um longo tempo “servindo” a metrópole e enganando-se em relação ao que se gostaria de chamar de nação e na construção de sua própria identidade.

1.1.1 - Da literatura angolana

Como já mencionado anteriormente, as questões da colonização, do racismo e das guerras geraram nos intelectuais e escritores angolanos um desejo imenso de criar uma literatura que combatesse de alguma forma a herança opressiva da colonização.

A sociedade angolana e consequentemente a literatura se divide em duas vertentes, ou seja, a busca por uma vida mais justa e igualitária proporcionada pela independência e o legado destrutivo e excludente deixado pelo colonialismo, assim:

(...) o resultado é, então, a velha equação que, de um lado, dispõe a crueza de um mundo feito de carência e, de outro, expõe a luz ilusória dos grandes sonhos que não se cumprem. (CHAVES, 1999, p. 50).

O passado colonial gera nas populações uma imensa descaracterização. A população não se reconhece, perde sua particularidade, assim, ela almeja, e acredita, que, não só a

política, mas também a arte e, principalmente, a literatura, pode resgatar seus valores, sua cultura. Portanto, parece-nos fundamental aos escritores “preencher com a literatura os vãos deixados pelos desconcertos da história” (CHAVES, 1999, p. 52).

Nesse sentido, faz-se necessário criar uma arte voltada para os interesses nacionais; uma arte verdadeiramente angolana que represente efetivamente o país e sua nação:

(...) a literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano (Trecho do documento de registro da fundação da União dos Escritores Angolanos, apud CHAVES, 1999, p. 32).

O primeiro movimento de voz do homem africano colonizado surge com a imprensa/atuação jornalística. A imprensa começa a divulgar a corrupção e os abusos de autoridade da administração portuguesa. Os principais periódicos de denúncia da segunda metade do século XIX são: *A Civilização da África Portuguesa*, *O Comércio de Loanda* e o *Cruzeiro do Sul*.

O MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), fundado em 1956 e responsável pela independência do país em 1975, foi criado por intelectuais e escritores engajados na luta pela independência e autonomia política.

Vários movimentos surgiram no decorrer da história de valorização da cultura angolana e de resistência à opressão colonialista. A arte literária tem papel fundamental na denúncia dos abusos coloniais e na construção de uma consciência nacional. Os principais movimentos foram: “Velhos Intelectuais de Angola”; “Novos Intelectuais de Angola”; “Vamos Descobrir Angola!”. Todos estes movimentos foram criados no intuito de valorizar a cultura, tradição, o homem e a beleza negra.

Assim, os intelectuais e escritores Agostinho Neto, Antonio Jacinto e Viriato da Cruz, que formaram o movimento intitulado “Novos Intelectuais de Angola”, também assumem um papel importante na história da resistência ao colonialismo e de busca da construção de uma arte nacional:

(...) como intelectuais elaboram reflexões onde se podem esboçar programaticamente pontos definidores de um nítido projeto ideológico. Como escritores, assumem a ousadia incorporando os matizes reclamados por um projeto artístico centrado na invenção e na resistência (CHAVES, 1999, p. 44).

As ideias do Modernismo (principalmente brasileiro) foram importantes para o desenvolvimento do sentimento nacionalista e para a criação de um sistema literário nacional e, com a busca da valorização das raízes e da tradição, os escritores angolanos visam, através da memória, ao resgate da tradição oral (missosso), elemento considerado de patrimônio cultural dos povos africanos.

A literatura começa a apresentar a geografia das cidades, o panorama político, a economia e a repressão violenta ocasionada pelo colonialismo. Também a comunidade popular (marginalizada) é representada nos textos produzidos neste contexto. São faxineiras, operários, serventes. É o trabalhador comum o protagonista das narrativas.

A revista *Mensagem – a voz dos naturais de Angola*, criada pelo movimento dos “Novos Intelectuais de Angola” é um marco na literatura angolana, pois inaugura a modernidade da poesia no país. O lema da revista era: “Cultura Nova, de Angola e por Angola, fundamentalmente angolana” (CHAVES, 1999, p. 47).

Sobre o movimento “Vamos descobrir Angola!”, Mario de Andrade escreve:

O movimento incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através de um trabalho coletivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as criações positivas válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas. (ANDRADE, apud SANTILLI, 1985, p. 28).

O primeiro diálogo que existiu entre literatura brasileira e angolana inicia-se no período do Romantismo no Brasil, quando a arte literária começa a se orientar num sentido de pensar uma nação com características próprias e necessidades especiais na busca por identidade e autonomia. Assim, a literatura angolana caminha no mesmo sentido, tendo a experiência brasileira com fonte de inspiração. A obra *Espontaneidade da minha alma: Às senhoras africanas* de José da Silva Maia Ferreira é considerada o primeiro livro de poesia editado em África, em 1850, que estabelece um diálogo e sofre influência de Gonçalves Dias.

O poema *À Minha Terra*, do escritor citado acima, já aponta para uma consciência nacional, uma valorização da terra natal e dos ancestrais. Percebe-se uma nítida comparação com o poema *Canção do exílio* de Gonçalves Dias que possui características nativistas.

No Brasil, essa expressão da literatura angolana é sentida, em primeiro momento, por um grupo de jovens do sul do país, intitulado o *Grupo Sul*. Este foi um movimento de jovens de Florianópolis que, em 1947, se lançou em uma tarefa de renovação do cenário artístico de

Santa Catarina. Seu programa claramente definido foi a luta pela liberdade de expressão. O *Grupo Sul* teve representatividade em vários setores artísticos do movimento modernista (música, teatro, pintura, literatura etc).

Em 1948 lança-se a revista *Sul*, que tem divulgação nacional e internacional. Era destinada a novos escritores portugueses e também africanos. A revista surge como solidária à luta dos angolanos em expressarem suas idéias e anseios, já que o país vivia uma imensa repressão colonial (Angola era ainda uma das colônias de Portugal). Esta revista teve 30 publicações e teve seu fim em 1957. Os principais poetas africanos que publicaram textos na revista *Sul* foram: Antonio Jacinto (Angola), Francisco José Tenreiro (São Tomé e Príncipe), Noemia de Souza e Orlando Mendes (Moçambique) e Viriato da Cruz (Angola).

Com relação à importância da revista *Sul* na construção do sistema literário africano, Tania Macêdo diz:

(...) ao abrir o diálogo com as literaturas africanas em língua portuguesa, acabou também por ser, em face da situação dos países sob colonialismo, um espaço onde se guardaram momentos importantes da história literária de Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe. (MACÊDO, 2002, p. 49).

Assim, a revista *Sul* se colocou como solidária na luta das nações africanas contra o colonialismo português, que tentou de várias formas (violência e repressão) “calar” os corações e vozes destas nações que procuravam sua autonomia, não só no âmbito da política, mas também cultural e artístico.

Em meados do século XX, a literatura brasileira exerce grande influência nos países africanos de língua portuguesa por questões de afinidades étnico-raciais, culturais, sociais e lingüísticas e também pelo passado histórico da colonização e do subdesenvolvimento.

A literatura brasileira representava uma inspiração para a criação de uma literatura angolana verdadeiramente nacional, livre das influências européias, principalmente a portuguesa. Através da nossa arte literária, Angola via a possibilidade de forjar seu próprio discurso e sistema literário, livre dos modelos e das amarras da máquina colonizatória. O Brasil funcionava, no imaginário angolano, como uma ex-colônia de Portugal que deu certo.

Os principais movimentos brasileiros literários que exerceram grande influência nas modernas literaturas africanas de língua portuguesa foram o modernismo, o neo-realismo e o regionalismo do nordeste do Brasil, tendo como principais escritores Jorge Amado, José Lins do Rego, Guimarães Rosa e Mário de Andrade.

Com relação aos romances de Jorge Amado, Russel G. Hamilton diz:

(...) serviam na sua linguagem, seu modo de narrar, sua delineação de personagens ou sua tropicalidade, como modelos para aqueles “filhos da terra” que procuravam criar uma literatura “de” e não apenas “em” ou “sobre” Angola. (HAMILTON, 2003, p. 144/145).

No século XX, para os africanos, a imagem do Brasil é comparada à idéia de nação perfeita, livre, com uma democracia racial, e os textos de Jorge Amado foram os que mais veicularam esta imagem do solo brasileiro, através da apresentação e valorização da cultura negra.

É dentro deste contexto e sob esta influência que a literatura angolana vai em busca de afirmação da angolanidade como elemento da sua própria cultura, bem como sua própria identidade na construção de uma arte de ideais nacionais. A moderna literatura angolana enseja uma leitura do real e não mais de uma Angola exótica, submissa. A natureza agora não é mais idealizada, mas sim um cenário de lutas. É o início do ideal de construção de uma literatura realmente nacionalista e engajada na transformação social e política do país.

Portanto, através do conhecimento da história de opressão e dominação que vivenciaram os países de experiência colonial, percebemos quanto esta história foi determinante para a formação da literatura, sendo ela uma arma de denúncia e defesa dos sentimentos nacionalistas.

1.1.2 - Da literatura brasileira

A literatura brasileira de origem possui traços muito parecidos com as construídas nos países africanos de colonização portuguesa em relação às temáticas, mas principalmente no projeto de enaltecimento da cultura e do poder da metrópole.

O Barroco, principal corrente literária difundida no Brasil no período colonial, possuía evidentes similaridades com a escola europeia (mesmo porque era a única referência e modelo literário vigente), principalmente pelo código linguístico utilizado, ou seja, a língua portuguesa. Já a escola romântica, auge da literatura nacionalista do período, incluiu o nativo nas narrativas, porém, de uma forma idealizada e não correspondente com a realidade vivenciada no país.

Desta forma, não só a literatura brasileira – considerando também as literaturas feitas na América Latina – utilizava as mesmas formas e métodos dos europeus, sendo uma cópia das literaturas européias, tanto na estrutura como nas temáticas.

Para se manter a máquina colonizatória, do ponto de vista cultural, era necessário que as primeiras narrativas brasileiras valorizassem a figura do europeu (branco), idealizando uma realidade (mesmo porque quem consumia arte no Brasil neste período era a elite branca) não correspondente com a dos povos nativos (indígenas) e das pessoas escravizadas.

Também a Igreja, exercendo papel fundamental para consolidação dos seus ideais de dominação, foi determinante no sentido de reprimir e dizimar as culturas, as línguas, as tradições, os rituais dos povos indígenas e, posteriormente, dos africanos.

Influenciados pelas idéias Iluministas e pelos ideais da Revolução Francesa, os artistas brasileiros começam a orientar suas produções no sentido de pensar uma arte nacional, voltada para valorização do elemento brasileiro, que realmente representasse a nação e suas necessidades de construir uma subjetividade verdadeiramente nacional. A literatura difundiu-se, entre os escritores após a independência (1822), como uma forma de afirmação nacional e de construção da pátria.

Assim, começa-se a construir narrativas que tenham como protagonista de suas histórias o verdadeiro elemento brasileiro, ou seja, o indígena: “(...) o índio foi erigido em símbolo nacional e assim, foi encontrado um recurso para afirmar as nossas particularidades” (CANDIDO, 1987, p. 174).

As iniciais composições literárias são cobertas de exotismo, de uma exagerada exaltação da natureza, de um grande misticismo relacionado aos fenômenos naturais e também de uma animação da natureza. Esta literatura nacional se fez impregnada de um relevo de epopéia ou de lendas.

A valorização do nativo era atribuída somente aos índios. Os negros continuaram a ser ignorados como elemento não pertencente à nação que se desejava construir. Assim, o índio se torna personagem principal das obras literárias, num contexto, apesar de estereotipado e estigmatizado, privilegiado (em comparação à figura do negro).

(...) inspirada em parte por autores franceses interessados pelo exotismo americano, a crítica literária estabeleceu então que descrever a natureza e os costumes do país, sobretudo os das suas raças primitivas, era a verdadeira tarefa da literatura e o critério para identificar, no passado, aqueles que tinham contribuído para criá-la. (CANDIDO, 1987, p. 175).

Um dos principais autores que difundiram (para ser citado apenas como exemplo) esta imagem idealizada e não correspondente com a realidade nacional vivenciada pela população em território brasileiro foi José de Alencar.

Suas narrativas são impregnadas de um tom heroico e mitológico na constituição da figura do índio, porém uma mitologia forjada nos moldes europeus e construída para agradar o imaginário da Europa e não comprometida efetivamente com a construção de uma arte nacional, que seja solidária e vinculada aos ideais da nação.

A formação do Brasil Nação-Estado, realizada por obra de uma classe privilegiada, a burguesia latifundiária, em um sistema agroexportador e escravista, foi o carro-chefe que regeu os projetos de constituir uma cultura nacional, uma língua nacional, uma literatura nacional, um arte nacional. (BOSI, 2002, p. 12).

A partir do século XX, a cultura brasileira e, conseqüentemente, as produções artísticas, começam a se orientar no sentido de pensar uma identidade nacional que rompa com as influências eurocêntricas e admita como protagonista da nação brasileira o elemento da mestiçagem (índio, negro e branco) e de tradições múltiplas.

O movimento modernista de 1922 é o principal responsável pela propagação e divulgação das idéias nacionais, através de uma corrente ideológica intitulada Antropofagia, que tinha a intenção de romper definitivamente com orientações culturais, políticas, sociais, econômicas e artísticas vindas da Europa.

É o momento de valorizar a figura do verdadeiro índio, que nada tem do heroico Peri, mas sim um herói sem caráter; sem características pré-definidas, pois que é híbrido, miscigenado, multicultural. Vejamos *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade.

O negro, excluído do projeto de brasilidade, que significa elemento fundamental na cultura e na identidade nacional, pode ser visto representado nas obras de Luiz Gama, bem como de Lima Barreto. Este último tem uma especial dedicação em abordar em suas narrativas a situação do excluído social brasileiro. É considerado por João Antônio, como pioneiro na construção de uma arte voltada para a denúncia e defesa dos oprimidos.

Assim, a literatura brasileira caminha na re-construção de sua nacionalidade, de uma arte que represente o espírito nacional, o cotidiano, os conflitos, as contradições de uma sociedade pluriétnica e multicultural:

É neste sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura,

com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p. 135).

Pensando nesta necessidade de ensejar a construção de uma arte nacional, a cultura popular se coloca como principal temática de exploração pelos escritores engajados na luta por uma literatura genuinamente nacional:

(...) as literaturas contemporâneas de ênfase social em língua portuguesa procuram construir formas de apropriações “comprometidas” em suas aspirações sociais com a ótica popular. (ABDALA JR., 1989, p. 43).

Assim, o povo brasileiro, considerado aqui como constituído majoritariamente de pobres e marginais, que sobrevivem em uma situação de exclusão e opressão, constitui o principal tema da literatura brasileira empenhada, da literatura nacional, que se coloca como arma de denúncia e defesa da nação.

Os grupos socialmente marginalizados podem construir modelos de práxis convenientes para enfrentar a adversidade social. Na literatura, a apropriação desses modos de articulação pode propiciar uma escrita inovadora, bem elaborada do ponto de vista artístico e com identificação com linhas estruturais da cultura marginalizada. (ABDALA JR., 1989, p. 52/53).

Sendo assim, temos a obra do escritor João Antônio como referência a um tipo de literatura que prega a valorização dos historicamente excluídos, bem como esta subjetividade. O autor além de se comprometer com a construção de uma literatura nacional, é solidário no sentido de dar voz e visibilidade a estes indivíduos colocados à margem da sociedade.

Contemporaneamente, a literatura brasileira se vê envolvida em diversas produções com a temática marginal, ou seja, uma literatura feita “por” e “para” certa camada social excluída do contexto de visibilidade social e não pertencente ao cânone brasileiro.

Estes autores periféricos falam de uma realidade vivenciada por “dentro”; falam de uma realidade que conhecem bem, porque a vivem e este elemento é que permite a representação das situações de violência, humilhação, dificuldades, criminalidade, desemprego e misérias em que sobrevivem as camadas mais pobres da sociedade. É a realidade das favelas e periferias o principal tema destas obras e que possui uma grande atualidade no presente século.

A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes. (BOSI, 2002, p. 130).

A literatura marginal ou das periferias surge dentro do contexto da literatura brasileira como uma possibilidade de construção de uma arte feita e criada por indivíduos que participam efetivamente deste processo de exclusão social e que acreditam que esta subjetividade marginal, dos excluídos, possa ensinar um olhar para a realidade, que continua privilegiando poucos em detrimento de muitos.

O processo da escrita con-forma, assim, estratégias de um imaginário político, onde as imagens-ação recuperam peças definidoras da nação, para – na ação política/textual – construir uma nova realidade (social, poética). Esta não se fixa no presente alienado, nem na utopia plenipotente, mítica, mas no processo de atualizações das formas do devir, nas redes articulatórias do texto. Para isso, a materialização desse devir acaba por deslocar o referente, pois que não é aspiração utópica, mas sua face concreta, “possível”, dentro da dimensão histórica em que os escritores engajados colocam-se como atores sociais ativos. (ABDALA JR., 1989, p.193).

É uma literatura onde a resistência é a principal palavra de ordem. Onde o desejo de visibilidade e inclusão seja o principal motivo da denúncia e do combate às desigualdades.

Pensando no elemento comparativo entre as literaturas brasileira e angolana, não só a primeira exerce influência na segunda, pois com a escravidão e a vinda de vários escravos para o Brasil, Russel afirma que “a África deixou uma marca biológica, linguística, social e cultural no Brasil” (HAMILTON, 2003, p. 138).

A influência africana na linguagem, práticas religiosas, música, dança, folclore e culinária do Brasil é extremamente representativa de uma cultura miscigenada, compondo a maior parte da cultura brasileira (afro-brasileira).

A ginga, como modelo de articulação, enlaça formas culturais de nosso país para matizá-las de brasilidade. Se nossa literatura nos remete a referências externas de outros povos – pelas conexões genéticas de origem e pela transmissão cultural –, essa forma de modelização popular contribui para a construção de nossa identidade nacional – uma identidade construída num vir-a-ser constante. (ABDALA JR., 1989, p. 54).

Assim, a literatura brasileira de cunho nacionalista ou de resistência cultural também inclui o elemento africano como ideal de nação e de construção de identidade, que é híbrida, pluriétnica e multicultural.

Portanto, mais uma vez, a análise comparada se faz necessária, já que vivenciamos experiências muito próximas, e os ideais nacionalistas, bem como um sistema literário de resistência e engajado na transformação social, são fundamentais na história da literatura de ambos os países.

1.2 - A questão da identidade

A noção de identidade pode ser apreendida por algumas características básicas que unem uma sociedade na forma de nação. Essas características estão relacionadas ao sentimento de pertencimento étnico, a língua oficial, a cultura, a religiosidade, as expressões artísticas e os modos de subjetivação sociais.

Estes elementos definem os grupos sociais como pertencentes a uma determinada etnia ou mesmo, a um país.

A identidade define determinado grupo como único e exclusivo, sendo importante para construção de sua subjetividade e do seu comprometimento com a nação e com a perpetuação de suas características no contexto social.

Por muito tempo e em diversas correntes ideológicas, como, por exemplo, no caso do nazismo e do fascismo, usou-se a questão da identidade e do nacionalismo como sinônimo de opressão e dominação do diferente, na aquisição de poder e de legitimação da singularidade de uma nação.

Para nós, a identidade é pensada como elemento principal na construção de uma auto-estima nacional e na valorização do que é próprio, pensando numa cultura miscigenada e numa população pluriétnica que, apesar de híbrida, possui elementos aproximativos e uma subjetividade específica que as aproxima na forma de nação.

(...) a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. (ANDERSON, 1989, p. 16).

A idéia de nação pode ser compreendida, historicamente, a partir do momento em que diversas línguas surgiram num cenário mundial, especificando cada sociedade e permitindo uma maior interação entre grupos linguísticos comuns.

Nada serviu para “agrupar” línguas vulgares correlatas mais do que o capitalismo, que, dentro dos limites impostos pelas gramáticas e sintaxes, criou línguas impressas mecanicamente reproduzidas, passíveis de disseminação pelo mercado. (ANDERSON, 1989, p. 53).

O capitalismo e a criação da imprensa contribuíram fortemente para a propagação do sentimento de pertencimento e na manutenção das tradições específicas de determinadas populações, construídas, agora, num formato de nação.

(...) o que tornou imagináveis as novas comunidades foi uma interação semfortuita, mas explosiva, entre um sistema de produção e de relações produtivas (capitalismo), uma tecnologia de comunicações (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística do homem. (ANDERSON, 1989, p. 52).

(...) a convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a diversidade fatal das línguas humanas criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada que, em sua morfologia básica, prepara o cenário da nação moderna. (ANDERSON, 1989, p. 56).

Para diversas nações africanas, a ancestralidade significa a maior riqueza de um povo. É através da valorização e do conhecimento dos ancestrais que a cultura se perpetua e a vida é valorizada, num extremo respeito à família e às tradições dos antepassados.

No Brasil, a questão étnica é bastante conturbada, pois historicamente foi sinônimo de muitos conflitos e problemáticas. O mito das três raças (formação do povo brasileiro a partir do contingente indígena, africano e europeu), difundido por teóricos de várias posições ideológicas, nos colocou no patamar de atraso, ao mesmo tempo em que conduziu à idéia de formação de uma possível unidade nacional:

A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (ORTIZ, 1994, p. 16).

O que temos é uma identidade étnica mestiça, híbrida, formada pela junção de diversos grupos étnicos, mas com características sociais muito próprias e específicas. Neste sentido, o pertencimento étnico-racial é plural e diverso, formando assim nossa riqueza e nosso valor.

Um outro elemento importante no reconhecimento da identidade de uma nação é o código linguístico utilizado pela mesma, já que é através dele que a interação é realizada e que a produção e perpetuação da cultura e das artes se estabelecem.

A língua é um dos elementos que mais definem uma nação, pois é através dela que o espírito criativo pode “deixar sua marca”, que as revoluções são propagadas, que os fatos históricos são documentados, que a arte é manifestada, que as tradições são cultuadas e passadas para a posteridade:

O que os olhos são para o amante – aqueles olhos comuns especiais com que ele, ou ela, nasceu – a língua é para o patriota – qualquer que seja a língua que a história tenha feito sua língua materna. Por meio dessa língua, que se encontra no colo da mãe e se abandona apenas no túmulo, reconstituem-se os passados, imaginam-se solidariedades, sonham-se futuros. (ANDERSON, 1989, p. 168).

No caso brasileiro e dos países africanos ex-colônias de Portugal, a língua oficial surge através de um processo histórico de imposição brutal e cruel para fortalecimento de um Estado dominador e autoritário.

A imposição da língua portuguesa como língua oficial nas colônias de Portugal se deu de forma violenta e opressiva. Vários outros códigos linguísticos utilizados pelas populações nativas foram proibidos, dizimando assim diversas expressões culturais destes povos.

Porém, e apesar desta imposição, estes povos subverteram a idéia de exclusão e dominação perpetuada pela agressiva assimilação do código linguístico e criaram suas próprias expressões através da língua portuguesa.

Neste sentido, a língua portuguesa é forjada na construção de uma cultura nacional única e específica e, muitas vezes, de combate à ação colonizatória, bem como participa na formação das identidades nacionais:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual

antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 28).

Assim, a língua colabora no projeto de formação de um pensamento nacional, bem como se coloca defensora dos ideais da nação, sendo oficializada como símbolo de resistência e engajamento político, social e artístico:

(...) a língua de alienação tornou-se instrumento de libertação, pelo caráter da apropriação nacional e social. A mescla linguística, que se verifica hoje nos escritores africanos engajados, vem da perspectiva de plenitude de suas articulações ideológicas. (ABDALA JR., 1989, p. 190).

O estudo da identidade nos remete também à noção de cultura nacional. Para compreendermos efetivamente o sentido e a importância da identidade para uma nação é necessário entendermos a cultura manifestada e propagada por esta, já que ela encerra em si uma dimensão de poder que lhe é própria.

A cultura aproxima determinados grupos pelas características que lhes são comuns e que lhes definem como nação. Estas características relacionam-se, principalmente, ao modo de observar e se colocar no mundo:

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, as divisões das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho ou mandioca, o conhecimento do tempo, o medo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... (BOSI, 1992, p. 324).

As subjetividades são construídas a partir de uma cultura comum que caracteriza as sociedades como pertencentes a um mesmo espaço, tendo a mesma noção temporal, exigindo determinados comportamentos do grupo, permitindo-se os mesmos deveres e direitos.

As produções artísticas também são influenciadas pela cultura de um povo, pois é através dela que as necessidades são expressas, que o eu criativo é formado. Desta forma, a política e a economia fazem parte desta noção de cultura, pois é através dela que as ideologias são criadas e a educação é forjada. Na construção de uma identidade nacional que realmente

represente e defina as necessidades da nação, a cultura popular é a principal expressão do que é genuíno e verdadeiro.

A cultura popular de origem (neste caso, não a determinada pela indústria cultural) se faz essencial na manutenção dos valores e das perspectivas de um povo. É através desta manifestação que a resistência é realizada e os modos de subjetivação social se constroem:

O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a idéia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular. “Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas (...), nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. (ORTIZ, 1994, p. 72).

Neste sentido, o folclore, por tanto tempo tido como expressão própria do povo, perde seu significado identitário, e as manifestações culturais populares são elevadas à categoria de cultura, verdadeira representante do espírito nacional:

Rompe-se, desta forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de “cultura popular” é definida em termos exclusivos de transformação. (ORTIZ, 1994, p. 71).

A expressividade, bem como a necessidade de religiosidade de um povo, também representa um elemento fundamental na formação da identidade nacional. As religiões aproximam os grupos por um ideal comum, ou seja, a fé e a perpetuação das tradições ancestrais.

Em alguns grupos étnicos africanos, como os jeje, nagô e iorubá, a religião representa um ponto de ligação essencial na manutenção da vida e da história de seus povos. A noção de força vital é essencial para a perpetuação da espécie e para a legitimação da cultura ancestral.

O passado se define no presente, o transcendental se liga ao real, os mortos se comunicam com os vivos através de um elo espiritual, histórico, político, social e religioso. Assim, a cultura é transmitida e a identidade é preservada.

No Brasil, a religiosidade é sincretizada por várias manifestações espirituais. Os portugueses deixaram um legado muito forte de religiosidade cristã. A religião católica é a mais cultuada no país e, também, confere elementos identitários muito sólidos.

A presença religiosa indígena e africana também é forte elemento de constituição de nossa subjetividade. A espiritualidade dos índios é manifestada na crença do poder curativo de diversas ervas medicinais, na força dos elementos da natureza, no poder dos ancestrais, na cura xamânica etc.

O candomblé é a instituição religiosa de extrema importância do legado africano no Brasil. O culto aos orixás é a manifestação pura das tradições e da história de África no Brasil, sendo um elemento de forte identificação dos povos afro-descendentes, conferindo, mais uma vez, unidade à nação brasileira:

O candomblé, ao definir um espaço social sagrado, o terreiro, possibilita a encarnação da memória coletiva africana em determinados enclaves da sociedade brasileira. Neste sentido, a origem é recorrentemente lembrada e se atualiza através do ritual religioso. (ORTIZ, 1994, p. 131).

A umbanda, considerada a primeira religião de origem brasileira, sincretizada com elementos do imaginário religioso africano (no culto aos orixás e eguns), indígena (caboclos e juremas) e também, católico (no cantos de exaltação a Jesus Cristo e outros santos da Igreja Católica), demonstra a capacidade humana de subverter certas realidades, na criação de uma identidade própria, sendo esta plural e híbrida, assim como toda a formação do povo e da cultura brasileira.

As expressões artísticas também fazem parte desse legado cultural de formação da identidade de uma nação. A música, as artes plásticas, a dança, o teatro, o cinema, a literatura se fizeram sempre essenciais para a noção de nacionalidade e contribuíram ao longo dos tempos com o projeto nacionalista de reconhecimento das subjetividades das sociedades.

Em relação ao Brasil, a música exerceu um papel decisivo nos processos políticos e ideológicos da população, conferindo voz aos indivíduos massacrados pelo sistema e pela história. As canções de protesto e resistência são o traço mais expressivo de nossa subjetividade, tornando a cultura brasileira (cultura popular) conhecida mundialmente.

Para as nações africanas, a música é muito mais que uma expressão artística, ela é elemento fundamental na comunicação com o cosmos, com os antepassados. Observamos nos cultos de matriz africana, a música e, conseqüentemente, a dança, como elemento fundamental no processo de manutenção identitária. É através da dança que as pessoas travam contato com seus ancestrais, através de um transe mágico, em que é permitido o contato de dois mundos: dos vivos e dos mortos. Assim, a história e a cultura é legitimada e passada para as novas gerações, num claro intuito de manter e perpetuar a identidade nacional.

Em nosso estudo, a literatura é a principal arma de denúncia e defesa da nação, sendo ela a principal responsável pela propagação do desejo de pensar-se um espírito nacional, comprometida com as transformações sociais, solidária com o projeto emancipador, engajada na luta por justiça e liberdade.

A literatura, como vimos, alimenta-se dos discursos da política, da sociologia, da economia e, não, diretamente, dos fenômenos concretos. É das relações materiais entre os homens que aparecem esses discursos que serão mediatizados pela ideologia para, daí, serem objetos de apreensão literária. E a eficácia desse discurso dependerá não propriamente de sua referencialidade imediata, mas de sua *produtividade*. (ABDALA JR., 1989, p. 62).

Neste sentido, a literatura engajada ou empenhada orienta um projeto temático e estético que funciona como uma “válvula de escape” para os problemas vivenciados pela população oprimida e marginalizada.

A literatura que deseja pensar a formação de uma identidade nacional tem como protagonista de seus textos a população comum, sofrida, excluída da ordem e do progresso social, que sobrevive no anonimato e na marginalidade, mas que constrói sua subjetividade a partir dos resíduos, das sobras, e que luta com dificuldades por uma sobrevivência digna e honesta:

Nossa mestiçagem “explícita” aponta para o devir comum de todos os homens quando descartamos a perspectiva etnocêntrica européia. Ao assumirmos nossa identidade nacional, não nos reduzimos ao folclorismo passadista, mas propomos uma nova situação comprometida com a modernidade que nos envolve. A autonomia de cada uma de nossas literaturas é uma conquista contínua contra as perspectivas alienantes dos modelos ideológicos neocolonialistas. (ABDALA JR., 1989, p. 175).

Os escritores engajados militam para que sua arte participe no processo de transformação social e político da nação. Esta arte é também comprometida com os ideais de inclusão e pelas ações que valorizam o nacional, seguindo modelos próprios e combatendo a tensão entre o particular e o geral.

É dentro da ênfase social que os escritores engajados de língua oficial portuguesa procuram uma nova identificação nacional. Uma nova unidade naquilo que temos de diferente – uma alteridade mestiça, conforme desenvolvemos, com modificações próprias de cada país. Essa mestiçagem, pela ênfase promovida pela apropriação ideológica,

aponta para um devi comum, sem a tutela étnica eurocêntrica. (ABDALA JR., 1989, p. 192/193).

Assim, tanto o escritor brasileiro engajado quanto o angolano buscam, através de sua arte, uma representação das sociedades de que participam, ensejando um olhar de “dentro”, que não só “rele”, mas “rale” na realidade, que faça verdadeiramente um “corpo-a-corpo com a vida”. (ANTÔNIO, 1987).

Neste sentido, surge a criação de uma personagem fundamental nas narrativas que escolhemos como *corpus* da pesquisa e em todo o macrossistema das literaturas das ex-colônias de língua portuguesa e que representa essa sociedade à margem do progresso social e econômico: a figura do malandro.

O malandro é uma categoria de indivíduos que se desdobra em sua realidade para garantia de sobrevivência e visibilidade no universo marginal. É através de pequenos “golpes” e de grande malícia que o malandro subverte sua realidade e se destaca neste contexto de sobreviventes urbanos.

Esta personagem liga-se ao universo popular, pois, segundo Tania Macêdo, “não respeita e nem crê nos valores de autoridade e do poder, mas, se aproveita deles em seu próprio benefício, atuando sozinho, a fim de sobreviver” (MACÊDO, 2002, p. 54).

Para se destacar nesta realidade forjada a partir da falta e da carência, o malandro vive entre a lei e a criminalidade. É associado à figura do anti-herói. O malandro possui um caráter híbrido, que, a fim de sobreviver, vive entre a lei e a criminalidade. Esta personagem também é criada dentro de um cenário construído a partir da violência ou com elementos violentos.

Assim, tanto João Antônio quanto João Melo carregam, nas malhas de seus textos, esta figura do imaginário popular de ambos os países, bem como uma série de temáticas que apontam para a valorização da cultura popular e para construção de uma arte nacional, formadora de identidades.

A identidade nacional está relacionada à manutenção das tradições e das características culturais próprias de uma nação, porém, também, vai ao encontro das necessidades políticas e sociais da sociedade. Assim, ela depende do tempo e da construção simbólica própria de uma ou várias correntes ideológicas. O que significa na atualidade, pode não ter sentido na posteridade:

(...) a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto

que se vincula às formas sociais que a sustentam. (ORTIZ, 1994, p. 138).

Assim, é necessário pensarmos toda identidade como uma construção simbólica, ou seja, não existe uma forma autêntica e única, mas uma pluralidade de subjetivações, construídas ao longo da história e por grupos sociais diferentes, e que esta multiplicidade se faz essencial para manutenção dos valores de um povo e da consciência nacional.

Desta forma, as literaturas brasileira e angolana estão diretamente ligadas ao contexto social em que são inseridas, sendo impossível analisarmos a estrutura literária exclusivamente pelo prisma estético ou do ponto de vista da forma. Assim, tanto a estrutura textual quanto às temáticas exploradas dialogam num sentido de criar um discurso que tenha um apelo engajado e militante, de resistência. Nesse sentido, nossa pretensão com o estudo comparado proposto é conjugar forma e conteúdo, estrutura estética e contexto político e social em que as obras aparecem.

Não podemos afirmar que o texto está subordinado ao contexto, mas as questões históricas desempenham um papel fundamental na constituição deste tipo de literatura, ou seja, uma literatura engajada, de denúncia e de valorização da identidade nacional.

Com relação à influência da literatura brasileira nas literaturas africanas de língua portuguesa, fica evidente a identificação com a história de um passado colonial e a expressão da arte literária que busca o reconhecimento de sua nacionalidade, no sentido de resgatar e valorizar sua cultura, longe da perseguição européia que dita regras, oprimindo e desvalorizando as culturas autóctones.

A literatura é, portanto, uma arma de defesa e de denúncia contra a opressão e as dominações, que os países de primeiro mundo insistem em impor aos países subdesenvolvidos economicamente, mas nunca artisticamente.

Entendemos, portanto, que a temática do engajamento e da resistência, continuará presente nas literaturas destes países, principalmente, em Angola, pois enquanto houver opressão, desigualdades sociais, falta de emprego e moradia, a literatura se fará presente tanto na exposição desta sociedade oprimida, regada pela violência, quanto no compromisso em buscar uma melhor perspectiva de vida e inclusão social.

CAPÍTULO 2

POR UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA

2.1 - João Antônio: e que tudo mais vá pro inferno

Na sinuca, na bola e no samba, negacear é preciso: arte de viver de um povo engodado por séculos mas que se diverte fingindo que vai mas não vai. Malícia sem maldade revela a inteligência da própria condição apurada no homem que sobrevive confiando apenas na destreza do pulo de cada dia.

(Alfredo Bosi – “Um boêmio entre duas cidades” – prefácio à *Abraçado ao meu rancor* de João Antônio, pg. 09).

Neste segundo capítulo dedicamos-nos a estudar o projeto literário de João Antônio na construção de uma arte que represente o povo brasileiro, através de uma das obras mais representativas deste projeto, ou seja, *Malhação do Judas Carioca*, publicado em 1975 e que inaugura uma nova fase no conjunto de obras do autor.

João Antônio, com sua arte, torna-se um militante da cultura popular, e tenta construir uma narrativa que não só represente os pobres e excluídos sociais, mas principalmente seja comprometida com a realidade vivenciada nas periferias e favelas.

É uma literatura visceral, com o olhar de dentro, solidária com as mazelas enfrentadas pela camada pobre da sociedade. A arte é engajada na exposição da vida dos socialmente excluídos e procura expor “sem pudores” os anseios, sonhos, desejos, dificuldades, sofrimentos das classes subalternas, sempre com um toque de revolta e lirismo.

A verdadeira representação da realidade na produção literária de João Antônio nos é permitida no momento em que contemplamos a sua própria construção como um escritor-personagem de si mesmo. Isso nos é permitido no instante em que, ao vislumbrarmos o quadro literário resultante do seu empenho artístico e criativo, descobrimos que, além daquilo que é contemplado, visível e, no caso dos perfis, homenageado, existe uma faceta inovadora que é a da auto-legitimação. (CORRÊA, 2006, p. 26).

João Antônio se coloca como um escritor que não só está comprometido com a realidade dos marginalizados, mas principalmente faz parte deles e, neste sentido, sua arte é legitimada como manifesto. Ele escreve com conhecimento de causa, pois vive esta situação de exclusão, seja como pertencente às camadas pobres da sociedade, seja como escritor num país de analfabetos.

A relação de João Antônio com a experiência da pobreza associa-se diretamente à sua postura politizada e à tentativa de apresentar uma visão crítica do país a partir de uma ótica específica, “um bandido falando de bandidos”. (BELLUCCO, 2006, p. 67).

Em seu trabalho literário, exposto em alguns ensaios e entrevistas do autor, João Antônio acredita numa arte empenhada no projeto social, na construção de uma literatura própria, forjada a partir de modelos nacionais, onde a identidade brasileira seja tema dessa arte.

O autor acredita numa literatura livre das influências externas, pois sabe do imenso material cultural brasileiro, que é representado pelas favelas e periferias, pelo futebol, pela umbanda, pela mestiçagem e por toda sorte de indivíduos que se desdobram em sua subjetividade para garantir a sobrevivência.

Para representar com fidelidade a realidade brasileira, João Antônio escolhe o conto como gênero literário capaz de expor com competência e agilidade as “peripécias” vividas e enfrentadas por suas personagens marginais.

Sendo o conto uma narrativa curta, com uma dinâmica mais ágil e de forte impacto, aproximando-se da crônica, este gênero consegue ser útil para a proposta do autor: expor a vida marginal como um fato real, quase uma radiografia da cidade e da vida urbana:

(...) o conto ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1997, p. 07).

Dentro dessa perspectiva, a obra joãoantoniana vai privilegiar, como material humano ficcionalizado, o marginal, o excluído, o oprimido, o subalterno, o economicamente desfavorecido, o bandido, ou seja, os diversos “pingentes urbanos”³ da sociedade brasileira.

As principais personagens são jogadores de sinuca, prostitutas, leões-de-chácara, menores abandonados, proletários, trabalhadores informais, e toda sorte de marginais pertencentes ao universo urbano que representam o povo brasileiro.

O autor cria, em sua narrativa, três tipos humanos que representam os socialmente excluídos da sociedade: o malandro, o merduncho e o pingente.

O malandro é aquele excluído social que cria estratégias de sobrevivência e consegue se sobressair ante os demais marginais. Ele engana, ludibria, rouba, abusa de suas mulheres. Sua sorte é guiada por aquilo que ele consegue subtrair e subverter da sociedade. O malandro se considera um privilegiado, pois enganando os “otários”, ele sobrevive.

O merduncho, categoria criada por João Antônio para designar todo tipo de marginal que pensa ser malandro, age como o malandro, mas sempre se prejudica no final. Ele nunca consegue atingir seus objetivos, e está sempre prejudicado, desesperado, arruinado, ofendido.

³ Expressão utilizada pelo autor para se referir a todo grupo de pessoas que se encontra em situação de exclusão; dependuradas na cidade; abandonados no mundo.

O pingente é o trabalhador, o operário, o proletário. É toda sorte de indivíduos que se desdobram em suas realidades para garantia de um mínimo de sobrevivência. É o pagador de impostos, o contribuinte, que se encontra à margem da sociedade, mas vive na legalidade, “esperando a ajuda de Deus”.

As personagens de João Antônio são apresentadas sempre na perspectiva da falta e da busca por melhores condições de vida. O que se vê é a exposição de uma subjetividade malandra essencial para a garantia de sobrevivência, num mundo que exclui e oprime os desfavorecidos, bem como as diversas artimanhas criadas para desdobrar a realidade na busca por visibilidade:

O mundo de João Antônio nada tem de alegre; é, na verdade, um mundo desesperado. Mas o comportamento dos personagens, que relatam ou vivem suas aventuras com arrogância e quase com orgulho, disfarça a tragicidade da situação: eles encobrem, no agressivo cinismo, a tristeza profunda e a mesquinhês (sic) de suas vidas. (POLINÉSIO, 1994, p. 139).

Neste sentido, o autor constrói situações cômicas e irônicas, no intuito de desmascarar a realidade cruel e violenta em que vivem suas personagens, onde não há esperanças num futuro, sendo o presente o único tempo vivido. O que existe é a rua, o medo, a ignorância, o “jeitinho brasileiro” para se dar bem, uma existência-nada.

Observamos as personagens sempre numa situação de movimento, de andanças, de perambulação. Elas não possuem pouso, nem um espaço para parada, estão sempre dependuradas na cidade (pingentes urbanos). Neste caminhar constante, notamos as angústias, o desespero, o nervosismo que dá o tom de agonia e opressão às narrativas, construindo-se histórias repletas de tragicidade e lirismo.

Os personagens sabem que no mundo em que estão inseridos não há espaço para eles, e têm consciência da própria inferioridade, não humana, mas social; sua tristeza decorre precisamente da percepção da irremediabilidade dessa condição. (POLINÉSIO, 1994, p. 148).

Na intenção de dar visibilidade às dificuldades enfrentadas por suas personagens marginais, o autor constrói um narrador extremamente envolvido com a realidade vivenciada pelas mesmas nas narrativas.

Assim, o narrador joãoantoniano é solidário e militante das causas enfrentadas por seus personagens, denunciando a situação de opressão em que vivem, ensejando um olhar para a realidade sem máscaras e brilhantismos.

Interessando-me por um tipo particular de personagem introduzido por esses escritores – os marginais, os criminosos ou psicopatas – e pela maneira com que são representados, isto é, com o foco narrativo situado no interior dos mesmos, de forma que o narrador adere tão integralmente ao objeto a ponto de incorporar-se nele e reproduzir os fatos a partir do seu ponto de vista (...). (POLINÉSIO, 1994, p. 09).

O fato ficcional nos é apresentado com um extremo compromisso com o real, criando-se estratégias discursivas que desejam expor as temáticas recriadas como a própria verdade vivida.

Temos um narrador que, na maioria das vezes, se comporta como personagem, e não admite a narração dos fatos com distanciamento. Sendo ele onisciente, envolvendo-se na vida e nas dificuldades enfrentadas pelas personagens, interfere no curso natural dos acontecimentos, emite opinião, sugere soluções, toma partido das situações, decide quem é o herói e o vilão da história.

O foco narrativo, nas histórias de João Antônio, oscila entre a primeira pessoa e um narrador onisciente com visão “por trás”; mas, neste caso, o narrador, recorrendo ao discurso indireto livre ou ao monólogo interior, ou ainda, adotado a linguagem e a maneira de pensar dos personagens, adere a estes de tal maneira que parece assumir, ele próprio, sua personalidade. (POLINÉSIO, 1994, p. 137/138).

Este narrador envolvido e assimilado às personagens se coloca como essencial em nosso estudo, pois representa um dos elementos mais importantes na construção de uma arte genuinamente nacional e de formação de identidades.

É através desse “narrador-entruterado”⁴, parceiro e “truta” das personagens, que visualizamos o caráter de denúncia na obra de João Antônio, bem como a defesa do universo marginal como verdadeiro representante da cultura nacional. Assim “os anti-heróis, tanto aos próprios olhos como aos do narrador, transformam-se em heróis, cabendo aos integrados o papel oposto” (POLINÉSIO, 1994, p. 147).

⁴ Termo muito utilizado nas periferias de São Paulo para indicar que alguém é muito amigo de outro. Vem de “truta”, ou seja, amigo, colega, parceiro.

Aqui o narrador-entruterado é aquele não só observa ou conhece de perto os fatos e as peripécias vividas pelas personagens, mas é companheiro e parceiro das situações e adversidades vividas pelos protagonistas das histórias. Ele é um igual; solidário às situações de miséria e violência em que sobrevivem as personagens.

O narrador joãoantoniano permite ao leitor conhecer a realidade miserável de seus personagens marginais numa perspectiva de dentro, envolvendo-o em situações reais vividas por esta parcela da sociedade, chamando o leitor para a luta e para o envolvimento com as questões sociais problematizadas pelo autor. Este é cúmplice das histórias e dos “rolos” praticados pelas personagens, pois entende e faz parte do universo de carência e de falta presenciada.

Um elemento de extrema importância na composição literária de João Antônio e que cabe perfeitamente no projeto literário do autor, sendo sua principal marca como escritor da realidade, é a linguagem, sendo um dos traços mais belos e ricos de sua obra.

João Antônio recria a fala do mundo marginal com maestria e muita consciência. Muitos estudos do autor são dedicados à análise da fala popular como material para a construção de sua arte⁵.

O uso de gírias e expressões populares é um elemento fundamental na análise dos contos, pois acompanham o projeto do autor em construir uma literatura que realmente represente a nação brasileira, bem como a singulariza como potencialmente criativa. Simboliza uma maneira de “contar” própria de um povo oprimido e sofrido, que se expressa através de um código exclusivo, como expressão de sua identidade.

Esse narrador que pretende falar de dentro do cotidiano de seus pingentes urbanos revela quase sempre uma aproximação calculada. A tentativa de juntar ao empenho de sua escrita uma reflexão constante sobre a linguagem, seja através da pesquisa da fala dos pobres da cidade, seja refletindo o fato literário em sua relação com a vida brasileira, é também uma marca de sua crônica urbana. (BELLUCCO, 2006, p. 148).

A linguagem joãoantoniana é impregnada de ensinamentos populares, expressões da rua e da picardia, códigos da malandragem e da bandidagem, significados apenas daqueles que vivem num universo noturno e nas periferias das cidades brasileiras.

⁵ Encontram-se no Acervo João Antônio, localizado na Faculdade de Ciência e Letras de Assis – Unesp, documentos do autor e uma agenda pessoal, onde o estudo da gíria e da fala popular é uma de suas “obsessões”.

A gíria também confere veracidade às narrativas, bem como particulariza as personagens, dando rosto e voz a elas, humanizando-as e dando visibilidade às suas expectativas e anseios, num mundo particular e único.

No conto “Sinuca”, da obra *Malhação do Judas Carioca*, texto que funciona quase como um tratado sobre a sinuca, para se referir ao dinheiro no contexto do jogo, várias denominações (ou expressões) são usadas, o que particulariza os jogadores durante o “joguinho”⁶. Vejamos:

Na sinuca, o dinheiro tem muitos nomes e, às vezes, é até chamado de dinheiro. Quando não, tem aproximadamente estes apelidos: carvão, mocó, gordura, maldito, tutu, pororó, mango, vento, granucha, seda, gaita, grana, gaitolina, capim, concreto, abrecaminho, cobre, nota, manteiga, agrião, pinhão, positivo, algum, dinheiroso, aquele um, luz, massa, milho, arame, bronze, ouro, ferro, pataca, prata, bufunfa, belesquério e surucutaco. (ANTÔNIO, 1987, p. 266).

Percebemos, portanto, o imenso trabalho que o autor teve e se dedicou na construção de um retrato fiel das camadas populares da sociedade, no intuito evidente de dar voz aos socialmente excluídos.

Demonstrar sua riqueza e valor, denunciar as dificuldades, (re) construir sua identidade e, principalmente, pensar uma arte com a “cara”, a “voz”, o “jeito”, o “cheiro” e o “sabor” do Brasil, com certeza foi o plano de vida de João Antônio, que fez de sua arte um ato de amor e luta.

2.2 – *Malhação do Judas Carioca*: um conto e um soco

*Isto não é vida.
Mas a gente toma o primeiro chope do dia e é como se tudo
começasse de novo.*
(“Três Cunhadas – Natal de 1960”, *Leão-de-chácara*; 1975 – João Antônio).

O livro de contos *Malhação do Judas Carioca*, de 1975, escolhido como *corpus* de nossa pesquisa, coloca-se como emblemático do projeto literário de João Antônio, na medida em que aparece como um “divisor de águas” no conjunto de sua obra. A referida coleção

⁶ Expressão utilizada pelo autor para designar o jogo de sinuca, bilhar ou *snooker*.

reúne textos publicados anteriormente em jornais e revistas, demonstrando a associação do autor com a literatura e o jornalismo.

A obra é dedicada a seu único filho, Daniel Pedro de Andrade Ferreira, como em várias outras narrativas posteriores e, também, a Lima Barreto, considerado pelo autor como pioneiro na construção de uma literatura verdadeiramente nacional.

Malhação do Judas Carioca faz uma referência à tradição popular católica, que no Sábado de Aleluia, malha o Judas Iscariotes, numa intenção de vingar o traidor de Jesus de Nazaré. Na tradição, confecciona-se um boneco simbolizando algumas personalidades que se deseja malhar, geralmente um político, policial ou o próprio presidente da República. A destruição do boneco é feita em via pública, numa tentativa teatral de vingança ao símbolo da opressão.

A tradição, bem portuguesa, foi adotada no Brasil colonial e é coisa bem nossa. Teve momentos mais gloriosos em que a polícia permitia usar nomes de políticos, delegados ou ministros. E, apesar do progresso, nos subúrbios cariocas, a malhação do Judas continua viva, firme, principalmente para a molecada e a rapaziada do Largo da Canela, da Barreira do Vasco e do Jacarezinho. E já que nomes importantes não podem ser malhados, a moçada fere, desce o pau e mete fogo nos amores, futricos, fofocas e mazelas dos vizinhos e das vizinhas. (ANTÔNIO, 1987, p. 281).

O *Judas Carioca* a ser malhado pode ser qualquer pessoa que se deseja humilhar, ofender, espancar, banir, ferir, numa tentativa infantil e quase animalizada da população pobre de descarregar suas angústias, sofrimentos, desilusões, rancores e misérias. Assim, a obra pretende falar dos costumes da população carioca, bem como expor a realidade vivida e problematizada num contexto de marginalização e exclusão.

A foto apresentada na capa da primeira edição do livro mostra uma cena da malhação do Judas, numa atitude festiva e de brincadeira. Talvez uma forma, assim como o carnaval, dos socialmente desfavorecidos subverterem sua realidade, numa encenação onde quem manda e detém o poder é o próprio povo.

Esta coleção de contos é recebida pelo mercado editorial e pela crítica com muitas divergências, já que se mostra bastante diferente, do ponto de vista estrutural e temático, da primeira obra do autor, publicada aproximadamente dez anos antes, ou seja, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963).

A crítica recebe *Malhação do Judas Carioca* como um texto muito mais vinculado esteticamente ao jornalismo do que à própria literatura, já que procura retratar com fidelidade os fatos e costumes da sociedade carioca na década de 70. O trabalho de João Antônio em diversos jornais no período favoreceu a identificação do autor com uma narrativa muito mais voltada para a temática jornalística do que à literatura.

Neste momento João Antônio firma-se, definitivamente, dentro de um compromisso com a realidade nacional. Tal definição também se deu em relação ao gênero da sua escrita, que passou a se configurar pela recriação ou adequação literária dos fatos jornalísticos. Essa mudança de gênero é apresentada, pelo escritor, primeiramente em *Malhação do Judas Carioca*, e solidificada em *Casa de Loucos*. Esse novo gênero, denominado romance-reportagem – no caso da obra joãoantoniana, conto-reportagem – aparece num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar ou se pronunciar. Resta, então, à literatura o recurso à linguagem do jornalismo para tentar sanar o desejo de testemunho, do documento, da exposição da realidade, censurado nos jornais. Buscando um estatuto de literatura, o romance-reportagem procura estabelecer um compromisso entre a objetividade jornalística e a subjetividade. (PEREIRA, 2001, p. 39).

O gênero conto-reportagem se estabelece para esta obra e acaba permeando todo o trabalho literário do autor. A exposição da realidade, a criação de um narrador empenhado, o uso de personagens e ambientes comprometidos com o real, dão, à arte de João Antônio, o estatuto de fato jornalístico, cabendo à literatura a estilização da linguagem.

A preocupação dessa literatura (...), é negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade. Também é exatamente essa a preocupação revelada em *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos* (PEREIRA, 2001, p. 57).

A citação acima afirma que a literatura joãoantoniana se coloca extremamente comprometida com o real, chegando a revelar-se como verdade. Porém, o fazer estilístico, ou seja, a criação de personagens, de um narrador, a ficcionalização de um espaço e tempo, a linguagem, nos leva a crer numa verdade representada, com estatuto de ficção.

Toda obra de arte é sempre representação, permitindo ao seu criador expor seu ponto de vista, seus desejos, e, no caso de João Antônio, seu projeto de construir uma literatura empenhada nas transformações sociais e na valorização da cultura popular.

Sobre a crítica da obra *Malhação do Judas Carioca*, temos o trabalho de Jane Christina Pereira⁷, que faz um levantamento da crítica bibliográfica sobre o autor, no período de 1963 a 1976, no qual consta um resumo de tudo que foi publicado na época sobre a referida obra, bem como a discussão aprofundada do gênero literário da mesma.

Para nossa pesquisa, cabe apenas pontuarmos algumas discussões sobre a obra; porém, o foco do estudo é a arte literária, os contos analisados do ponto de vista estético e temático, bem como o propósito do autor com sua literatura, o que será feito logo mais adiante.

A obra é composta por doze contos e um ensaio colocado no final do livro, no qual o autor discute seu projeto literário e sua intenção com a literatura, funcionando como um manifesto à cultura popular.

Os contos estão divididos por temas ou capítulos de abertura das narrativas, ou seja, “Problema”; “Polícia”; “Conto-reportagem”; “Especial”; “Gente”; “Costumes” e “Futebol”, e cada um indica sobre o que se pretende falar e problematizar. Esses sub-títulos aparecem como um elemento condicionante para a leitura da realidade ficcionalizada a ser apresentada.

No tema “Problema” encontram-se os contos “Mariazinha Tiro a Esmo”; “Galeria Alaska” e “Pingentes”, compondo a maioria dos textos escolhidos por nós como *corpus* da pesquisa.

Neste capítulo, o autor realiza uma crítica à situação de miséria e abandono em que sobrevivem esses pingentes urbanos na cidade do Rio de Janeiro, aparecendo como um **problema** para as autoridades e sociedade carioca. É dedicado a falar da prostituição, da homossexualidade, do tráfico de drogas, da situação desgraçada em que vivem os usuários da Central do Brasil.

“Problema” é dedicado a apresentar e problematizar a situação de exclusão e descaso em que vivem os marginais na cidade do Rio de Janeiro, compondo uma alegoria do próprio povo brasileiro.

Para os contos acima, será realizada, a seguir, uma análise minuciosa dos elementos estéticos e temáticos das narrativas, observando a crítica ensejada pelo autor na construção de uma arte literária empenhada na formação de uma identidade nacional.

⁷ PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Dissertação de mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2003.

Na temática “Polícia”, João Antônio cria a narrativa intitulada “Carlinhos, o Inconveniente”, em que é narrada a história do menino Carlinhos, raptado no ano de 1973 e nunca encontrado pela polícia. O fato dominou os noticiários e as conversas populares, tornando-se um inconveniente para as autoridades e, principalmente, para a própria polícia.

Há uma verdade acima de tudo isso. Carlinhos, sequestrado sem solução há tanto tempo, está flagrando a precariedade de todos nós – incompetentes, levianos, despreparados, maledicentes, preguiçosos, presunçosos e até relapsos. (ANTÔNIO, 1987, p. 198).

A partir do fato real, João Antônio cria uma narrativa onde a presença do povo é constante e o público invade o particular, tornando-se um traço da cultura popular (mais uma malhação do Judas carioca). É mais uma oportunidade para a aparição de um narrador crítico, feroz, cobrando justiça e igualdade social e denunciando o descaso das autoridades.

Em “Conto-reportagem”, deparamo-nos com o texto intitulado “Cais”⁸, que também participa do *corpus* de nosso estudo. Neste, o fato real é atravessado por elementos ficcionais e personagens criadas, na composição de um espaço recriado e idealizado pelo autor.

O conto é impregnado de elementos que apelam ora para o fato jornalístico, ou seja, para a reportagem, ora possui elementos narrativos e estilísticos comuns ao gênero conto.

O cotidiano de um cais do porto é apresentado nesta narrativa, representando, mais uma vez, a sociedade brasileira e seus contrastes. É pensando na construção de uma narrativa engajada na mudança social e na denúncia da situação social que vive parcela da sociedade, que o autor constrói sua crítica.

Logo após, temos o tema intitulado “Especial”, onde o autor dedica sua arte a falar de um dos bairros mais famosos da cidade do Rio de Janeiro: a Lapa.

A Lapa cantada e amada por músicos, poetas e boêmios, em “A Lapa acordada para morrer” é um retrato saudosista do que foi no passado um dos bairros mais importantes do cenário artístico brasileiro.

Aqui, João Antônio, através do seu narrador-entruterado, traça um panorama histórico de uma Lapa boêmia, poética, idealizada, que pertence a um passado remoto e melancólico. O que se tem, na atualidade, apesar da revitalização do espaço, é uma Lapa triste, abandonada, desgastada, sem brilho e poesia. Isso demonstra o caráter premonitório do autor, que na década de 70, já visualizava o declínio deste espaço ou a transformação social que viria a destruir a arte e a magia do lugar.

⁸ Texto publicado na revista *Realidade*, em setembro de 1968, ano III, nº 30, com o título de “Um dia no cais”.

Na citação abaixo, temos uma clara referência à condição política em que vivia o país no período. A ditadura militar colabora com a morte da Lapa, no sentido em que censura e impede o funcionamento de vários espaços (boates, “inferninhos”, “rendez-vous” etc.), bem como proíbe a circulação das figuras marginais tão representativas do bairro, ou seja, as prostitutas, travestis, mendigos etc.

Essa, a Lapa esfarrapada, na hora da morte, que o século viu nascer e viu cair em obediência aos planos oficiais ou em consequência enchentes e desabamentos. Sempre entre andrajos, misérias e decadências. (ANTÔNIO, 1987, p. 234).

Neste passeio por uma “Lapa acordada para morrer” vários lugares e pessoas nos são apresentados, como num retrato ou numa tela existente apenas no plano da idealização e da busca por um passado mais musical e feliz.

Em “Gente”, João Antônio traça um perfil biográfico do ator Paulo Gracindo e sua importância para a cultura nacional. O conto é intitulado “Quarenta anos de profissão, Paulo Gracindo” e presta uma homenagem a um dos maiores atores de teatro e televisão da cena brasileira.

O conto é narrado ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa. Há um momento em que a própria personagem narra sua trajetória de vida. Porém, grande parte da história é contada pela perspectiva de um narrador onisciente e consciente de seu posicionamento político frente à figura que está representando.

Brincalhão, atencioso, carinhoso, quase sempre a malícia acesa em cada detalhe, Gracindo de hoje é incapaz de uma gafe. Sua descrição é uma tônica atenta, mesmo diante dos maiores elogios. Ele prefere torcer a conversa, despistar a todo custo (...). (ANTÔNIO, 1987, p. 253).

“Costumes” agrega os contos “Pequena história matreira da fila carioca”; “Sinuca” e “Malhação do Judas Carioca”.

Os **costumes** apresentados e discutidos pelos contos tratam das tradições populares da cultura nacional, representada pela sociedade carioca e, mais uma vez, ensejam um olhar crítico da realidade enfrentada pelos socialmente excluídos.

Em “Pequena história matreira da fila carioca” o tema abordado são as enormes filas que os cariocas enfrentam todos os dias para conseguirem se movimentar na cidade que cresce desenfreadamente.

O narrador fala de vários tipos de filas enfrentadas, simbolizando um traço cultural e identitário da subjetividade carioca. Há fila do elevador, nos prédios, para o almoço em restaurantes e lanchonetes, na farmácia, nas repartições públicas, em todos os lugares.

A crítica é construída no sentido de que os pobres se adaptam a qualquer situação e essa é só mais uma. A espera significa a marginalidade, a opressão, a esperança na mudança nunca conquistada, a falta de espaço. Vemos o pingente urbano novamente dependurado na cidade.

(...) Fila diferente, com tipos diferentes também, que adquirem o direito no sereno da madrugada, de comer o mesmo que comem os bem aquinhoados. Só que aqueles comem na véspera. Bem ou mal, o carioca conhece todas, embora nem sempre repare nas filas. Ou não as sofra. (ANTÔNIO, 1987, p. 262).

O conto “Sinuca” que também faz parte de um costume ou de um traço identitário da cultura carioca, é quase um tratado científico sobre jogo da sinuca.

Todos os elementos que compõem o jogo são abordados por um narrador onisciente, em detalhes, radiografando a prática, compondo um aprofundado estudo sobre a subjetividade e a personalidade dos participantes.

O local ideal para a jogatina ou o local onde comumente ela acontece é narrado com rigores de detalhes, ou seja, os tipos de bolas e mesas, a qualidade do pano verde e do giz, os vários tipos de jogadores, as formas de pagamento. O comportamento dos participantes também é problematizado, bem como toda malandragem existente e os tipos de malandros, quem é e como é o patrão do jogo ou o “dono do dinheiro”, a presença da polícia etc.

O autor se coloca como um observador apurado e cria um narrador marginal que conhece todas as artimanhas e formas do jogo, sendo capaz de ensinar o leitor, dialogando com o mesmo no sentido de padronizar a prática, tão discriminada e marginalizada pelos não-marginais.

A sinuca aparece como um elemento típico da cultura popular brasileira e mais um expressão de nossa identidade mestiça, híbrida e multicultural, assim como a capoeira ou o samba. Ela é uma arte que requer agilidade, teimosia, luta, insistência e paixão, como a própria existência do marginal num contexto de exclusão.

Com seus merdunchos, tipos autênticos e sofridos, substituíveis, difíceis de encontrar em qualquer outro palco de malandragem, a sinuca entre nós continua a correr, misturando tragédias e picardias, engolindo malandros e arruinando patrões, favorecendo noitadas de suor, ódio e tensão, triturando dinheiro e gente, como um calvário de

todos, otários ou sabidos, e como um paraíso de ninguém. (ANTÔNIO, 1987, p. 279).

“Malhação do Judas Carioca”, conto que dá nome ao livro, e também pertence ao capítulo “Costumes”, narra a tradição da malhação do Judas no Sábado de Aleluia nos diversos bairros do subúrbio carioca.

O conto se debruça sobre o comportamento dos moradores das periferias do Rio de Janeiro nesta festa popular, que tem um caráter cômico e irônico ao mesmo tempo, simbolizando o tipo de diversão permitida às classes menos favorecidas e os motivos superficiais da vingança popular.

O autor, neste texto, dá um destaque à linguagem popular na construção de uma identidade popular, estendida a caráter nacional.

O último conto da obra é “É uma revolução”⁹ e está contido no capítulo “Futebol”, onde a arte do esporte mais querido do Brasil é apresentada através de um time de Minas Gerais, o Cruzeiro.

O texto narra a trajetória do time numa final de campeonato, bem como as expectativas e angústias dos torcedores. A narrativa fala do amor que os brasileiros nutrem pelo futebol e qual importância que o esporte tem em suas vidas.

O futebol permite todo tipo de sentimentos e sensações, unindo as pessoas, tornando-as livres e capazes. Um jogo faz com que esqueçam seus problemas e decepções. É quase como um alucinógeno que as transporta para realidades inimagináveis. Com o futebol as pessoas são felizes e se permitem sonhar. Experimentam uma energia de poder que só a condição de torcedor pode permitir.

Na massa que torce, as inibições desaparecem. O torcedor pratica os atos que entende: bate, xinga, agride, chora. Na condição nova, a do homem que torce, ele inclui o direito até de matar, se houver necessidade. É livre. (ANTÔNIO, 1987, p. 309).

No último texto da respectiva coleção de contos, temos um dos trabalhos mais importantes da trajetória literária de João Antônio.

É em “Corpo-a-corpo com a vida” que conhecemos o projeto literário do autor, sua intenção com a literatura, bem como o papel que a mesma exerce na sociedade brasileira.

⁹ Publicado anteriormente na revista *Realidade* em novembro de 1968, ano III, nº 32.

Trata-se de um ensaio, que funciona como um manifesto, onde a cultura popular recebe uma defesa ardente e agressiva do autor, sendo a arte marginal considerada a verdadeira expressão de nossa identidade nacional.

Este ensaio também foi escolhido para compor nosso estudo, na medida em que observarmos o “plano” de João Antônio em construir uma arte mais inclusiva. O ensaio serve também para problematizarmos seu projeto na análise dos contos escolhidos e, na comparação com a literatura angolana, o que será realizado adiante.

Em *Malhação do Judas Carioca* o principal espaço representado é a cidade do Rio de Janeiro, com seus contrastes, conflitos, contradições e diferenças. A cidade funciona como personagem das narrativas, condicionando e permeando o desenvolvimento das histórias, orientando o enredo e construindo temáticas.

A primeira obra do autor, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, traça um panorama da cidade de São Paulo, seus bairros, becos, locais de “viração” e da sinuca, fazendo uma homenagem, apresentando uma subjetividade específica desse ambiente.

Com *Malhação do Judas Carioca*, a cidade homenageada é o Rio de Janeiro, morada do autor, sugerindo uma mudança de ambientação em sua narrativa, pensando, agora, uma outra subjetividade.

Ambos os espaços possuem uma série de personagens extremamente representativas do universo marginal, compondo uma alegoria da própria sociedade brasileira, e nesse sentido, falar do Rio de Janeiro vem para somar uma trajetória já iniciada em *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

João Antônio, assim como o trecho de um samba de Nelson Cavaquinho, que faz a abertura do livro: “Rio, tu não és mais criança; Rio, te abraço a toda hora”, vai falar de um Rio de Janeiro grande, conflituoso, exagerado, promíscuo, inocente, vivo.

Desta forma, a análise da cidade representada pelas narrativas, será essencial na compreensão do nosso estudo, como elemento determinante no processo criativo e na construção de identidades.

A escolha dos contos que compõem o *corpus* da pesquisa, ou seja, “Mariazinha Tiro a Esmo”; “Galeria Alaska”; “Pingentes” e “Cais”, bem como do ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” se colocam como fundamentais em nossa análise, pois suas temáticas conseguem agregar todo o propósito do autor, ou seja, pensar uma literatura comprometida com o real.

De toda obra, acreditamos ser estes contos os que mais se aproximam do projeto literário do autor, os que mais possuem os elementos estéticos e formais, bem como temáticos, de uma literatura verdadeiramente brasileira.

A crítica social ensejada pelas narrativas nos parece de suma importância para identificação do autor, também, como um escritor engajado na transformação social, e na busca por expressividade do universo marginal.

2.2.1 – “Mariazinha Tiro a Esmo”: essa menina-mulher

Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só, com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem. (“Mariazinha Tiro a Esmo”, p. 167).

O conto de abertura da obra, e que dá nome à personagem principal, é uma narrativa curta que conta a trajetória de vida de uma jovem prostituta habitante dos subúrbios cariocas, que se desdobra em sua realidade na garantia de um mínimo de sobrevivência no universo marginal em que está inserida.

Mariazinha é a personagem central do conto e única que nos faz conhecer o espaço de marginalidade ora representado. O narrador onisciente expõe sua história, seus desafios, desenganos, peripécias e decepções através de uma vivência de abandono e miséria, em que somente “enganando otários e pacatos, ela sobrevive” (p. 163).

A personagem é uma menina de quatorze anos de idade, que pelas experiências vividas e pela sua aparência física, ou seja, um corpo já bem formado, as roupas que veste, a maquiagem “parece ter dezenove anos” (p. 164). Ela possui vários ofícios para garantir sua sobrevivência e status no universo marginal em que vive.

olheira da indústria de pedintes, esmoleiros e vendedores da arraia miúda (p. 164)
catar alguém que lhe desse uma voltinha de carro e algum dinheiro (p. 167).

A desestruturação familiar é algo bastante expressivo no conto, e determina a trajetória de vida da personagem. O pai é um alcoólatra e a mãe, uma marafona que abandonou a família quando Mariazinha era ainda uma criança. Assim, sua infância é bastante conturbada, vivendo na perspectiva da falta, onde a família significa muito pouco do ponto de vista dos valores e da afetividade.

Maria, claro, nasceu pobre. Pai, ferroviário português; mãe, marafona loira. Não se pode dizer que tenha tido um lar, mas morou ou se escondeu num barraco de uma favela, a Catacumba. Pouco viu a mãe, e o pai só via já calibrado, braseado, bebido de tantas cachaças da birosca (p. 164/165).

A educação e conhecimento que recebeu vieram das ruas, das experiências vividas na realidade, do conhecimento adquirido na malandragem, pois a escola formal foi “aos trancos e barrancos” (p. 165). Assim, sua sabedoria foi apreendida na sobrevivência da favela e dos morros, bem como do contato com pessoas desse mesmo contexto marginal, o que lhe dá toda uma consciência malandra na garantia de seus “direitos”.

O saber sobreviver, tomar dinheiro dos “otários” implica, então, na presença de uma falta, na existência de uma necessidade real (pobreza), que para ser suprimida exige do “malandro” todo um “saber especializado”, oposto ao saber da competência capitalista, e que só será adquirido através de um processo prático de aprendizagem, o da vida. (DURIGAN, 1983, p. 217).

A linguagem é bem específica e marcante, denunciando a origem da personagem e as características mais próprias do contexto em que está inserida. Vemos a predominância de uma linguagem popular bem representativa desta comunidade, repleta de expressões, gírias e termos bem característicos dessa identidade.

– Meu neguinho, foi mais ou menos assim. O assassino, até que era legal, um cara que vendia coisas na birosca. Manja? Atendia legal às pampas. O paca arranjava cada piadinha gozada. Todo mundo gostava dele, sabe. Um cara, um dia, apareceu na porta da birosca, grudado numa mulher. E deu para fazer acenos para dentro da birosca. O grito do bicho era “eu sou o macho” e cocoreco e bico de pato. E fazia aquela ginga de mão, você manja, né? Dizia que era o bom e outros papos. Mas a tal mulher, ih, rapaz, era mulher de véu e grinalda do birosqueiro. Aí, o homem se queimou. Meu filhinho, ouve que eu te dou de graça: nunca queira fazer uma boa praça de otário. Viu? O cara da birosca pegou a faca de cortar abóbora e, de peixeira, pulou. Pulou balcão, pulou e disparou pra frente do casal. Os dois eram otários e não esperavam aquela de homem que ele deu. Acharam que ele ia chorar, ficar apaixonado e outros fricotes. Mas o bicho era um ponta firme, pedra-noventa, e foi lá. E quem chorou foram os parentes dos dois. Sangue, meu chapinha, de monte. Eu estava ali pertinho e me lembro que a mulher parecia uma dona da vida. Acho que parecia com a minha mãe. Eu até gostei de ver a morte da dona, sabe? Uma boa vaca, que nem minha mãe (p. 165/166).

O narrador onisciente é um exímio conhecedor da realidade apresentada, se colocando favorável às trampolinagens praticadas pela personagem, sendo um grande defensor da mesma. Ele relata os fatos e confere voz à personagem quando pretende mencionar uma experiência de Mariazinha, um comentário, uma opinião, um desejo, tornando-a mais autônoma, mais independente.

Este narrador-entruterado humaniza a personagem quando cede voz a ela na narrativa, bem como identifica-a como única neste universo de merdunchos e pingentes.

Quer em 3ª ou 1ª pessoa (...) vem se configurando a imagem de um narrador que não apenas valoriza e incorpora como seu o ponto de vista dos atores marginais, como também procura assumir de fato a sua própria representação de “narrador malandro”. (DURIGAN, 1983, p. 217).

Além de possuir um nome, mesmo que este seja um pseudônimo, percebemos uma personagem exclusiva, dona de uma personalidade própria, que sente, tem desejos, ilusões, sonhos, ou seja, uma história que é só dela, apesar de representar a realidade de várias outras garotas neste contexto.

A caracterização de Mariazinha Tiro a Esmo, cujo nome indica a situação daqueles que sobrevivem em “regime de provisoriado”, aproxima-se gradativamente de seus traços físicos e de sua linguagem peculiar, entrevendo-se a presença do narrador em suas falas, através de uma série de vocativos e interrogações com que a personagem pontua a narração de sua lida diária: “meu neguinho”; “bicho”; “você manja, né?”; “sabe?”. Na descrição da beleza prejudicada da personagem, revela-se sua fragilidade e também seu impacto sobre a subjetividade do narrador, que se utiliza da descrição física da menina de quatorze anos para simbolizar, com ternura e desconfiança, sua condição precária, abandonada e precoce. (BELLUCCO, 2006, p. 135).

A questão da sensualidade também é bastante explorada no conto, mesmo se tratando de uma adolescente, com atitudes ainda infantis, porém, o comportamento, as falas e as experiências vividas demonstram já uma postura de mulher.

As características físicas de Mariazinha são destacadas num intuito de conferir realidade e verdade à narrativa, também para entendermos a qual universo a personagem pertence. Neste sentido, percebemos de que forma a beleza é valorizada, sempre com um apelo para a sexualidade e chamando a atenção para o corpo.

Fica justinha na calça comprida e é uma figura esguia, enrustida e sonsa, nenhuma gordura na barriga lisa, cujo umbigo a miniblusa mostra (p. 164); Os passistas observavam. Gostavam: - Isto aqui de recheio de mulher dentro dessa roupa.(p. 164).

Nesta perspectiva da valorização do corpo, quase como um instinto animalizado, a prostituição faz parte do contexto marginal, também como uma forma de garantia de sobrevivência.

É um trabalho comum, mais uma forma de ganhar a vida e conseguir algum dinheiro para suprir suas necessidades mais básicas: comer, vestir etc.

Existe uma banalização tão grande da violência e da exploração infantil, que a prática da prostituição para a personagem tem um caráter de jogo, de brincadeira, da malandragem da rua: “fugia do casarão do Catumbi para catar alguém que lhe desse uma voltinha de carro e algum dinheiro” (p. 167).

O tempo da narrativa é caracterizado pelo presente e por algumas lembranças do passado, que servem apenas para explicar determinados traços característicos da personagem no tempo atual. Mais uma vez, o futuro é algo não abordado pelo autor, já que não se visualiza uma transformação ou mudança em um outro tempo.

A realidade é apreendida no agora, no presente momento, no acontecimento dos fatos, como uma radiografia da realidade. Sendo assim, o que temos é apenas o presente e, o passado, funcionando apenas como um fluxo da memória que colabora com os fatos do hoje.

O espaço da narrativa é bem definido e criado num extremo compromisso com a realidade. Vários bairros, morros e favelas do subúrbio carioca nos são apresentados como um passeio pela cidade marginal do Rio de Janeiro.

A personagem, durante sua história, faz um passeio por diversos lugares, novamente num sentido da andança, de uma vida sem parada, sem pouso, sempre dependurada na cidade, mais uma pingente urbana neste universo de excluídos.

Os espaços representados dialogam com uma realidade que se pretende apresentar, conferindo veracidade e efeito de real à narrativa. A cidade do Rio de Janeiro, sintetizada pelos seus bairros marginais, é também uma personagem do conto, que se coloca como cúmplice da personagem principal em suas estripulias pela vida.

Do ponto de vista das temáticas apresentadas, vemos a questão da prostituição e da banalização da infância como elementos fundamentais da crítica social ensejada. O abandono e descaso das autoridades em relação aos pobres e excluídos, também são temas importantes para o autor nesta sua empreitada de construção de uma literatura nacional.

A crítica social realizada é feita de forma dissimulada, principalmente a constituição de seus elementos estéticos (personagens e narrador), que se colocam assimilados ao mundo marginal representado.

Nesta busca por uma arte genuinamente nacional, onde os protagonistas são sempre os pobres e excluídos, a questão da miséria, da fome, da prostituição infantil, da fome, do abandono e da falta são temas fundamentais e representativos dessa identidade.

Mariazinha, neste sentido, subverte sua realidade, construindo uma personalidade malandra, que tenta tirar proveito de tudo para sobressair e viver com um mínimo de dignidade no contexto da rua.

Os acontecimentos se passam no curso natural das coisas, como se tudo fizesse parte e fosse natural dessa realidade. Parece que a personagem vai levando a vida até onde der; não havendo uma perspectiva de mudanças, transformações, melhoria. É o “destino”. Ela vai vivendo como pode, driblando os percalços da vida, sobrevivendo: “Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba do quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive” (p. 163).

O mundo de João Antônio nada tem de alegre; é, na verdade, um mundo desesperado. Mas o comportamento dos personagens, que relatam ou vivem suas aventuras com arrogância e quase com orgulho, disfarça a tragicidade da situação: eles encobrem, no agressivo cinismo, a tristeza profunda e a mesquinhês (sic) de suas vidas. (POLINÉSIO, 1994, p. 139).

Num momento da narrativa, o narrador chega até a ironizar o atual estado de vida de Mariazinha, num tentativa de construir um ambiente de leveza e comicidade à tragédia que é, na verdade, a vida da personagem: “Tem conhecido dias de fartura e tem dormido em soleira de portas, entradas de edifícios, botequins” (p. 167).

No final do conto, temos a impressão de que a personagem, já cansada de tanto sofrer e lutar, esboça um desejo de mudança, de tranquilidade, de sossego, de calma, mas logo percebe que essa transformação independe do seu desejo, que sua força não é o suficiente para alterar sua realidade.

A crença em um mundo melhor, mais justo e igualitário não atravessa o universo das personagens, que procuram subverter suas realidades através de uma subjetividade malandra, construindo maneiras diversas de garantir a sobrevivência, num mundo excludente e opressivo. Para o autor, é aí que está a positividade e o traço identitário de nossa nacionalidade, sendo a verdadeiro marca da cultura brasileira.

2.2.2 – “Galeria Alaska”: um espaço de viração

Copacabana mito, a máscara jamais caiu de todo. População grande e cosmopolita, princesinha do mar, esgoto, cloaca, classe média decadente metida a besta, vale tudo, bairro independente, hong-kong cabocla, selva, mais um filhinho de dez anos batendo na mamãe, bairro escroto e mijado de cachorros, gueto enfiado na Zona Sul, prensado entre o morro e o mar. Muda todos os dias, paraíso do anonimato e do provisoriado. Mas a máscara não cai. E Copa engana, amarrota, afana, apronta, estupora. Vai seduzindo e pungando turistas, iludindo otários, colhendo desavisados, cobrando alto, fintando estrangeiros, brasileiros e cariocas. (“Galeria Alaska”, p. 176).

Este conto traça um panorama histórico, social e geográfico da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro de Copacabana, em um dos pontos mais representativos desta região, ou seja, a Galeria Alaska.

É a partir dos tipos que frequentam e habitam o bairro e galeria que João Antônio nos vai apresentando a cidade do Rio de Janeiro, com seus contrastes, conflitos, riquezas, misérias e contradições.

O conto inicia fazendo um passeio pela galeria e por “Copa” (citada muitas vezes desta forma pelo próprio narrador – uma forma íntima de tratar o bairro – desde as primeiras horas do dia até a madrugada do próximo dia. O texto segue um ciclo; tem um caráter circular que nos mostra a realidade marginal das diversas personagens apresentadas desde o início da manhã, seguindo pela tarde, chegando ao anoitecer, passeando pela noite e pela madrugada, culminando na manhã do dia seguinte.

A narrativa fala de todos os tipos urbanos que habitam este universo marginal repleto de contradições e violências. A Galeria Alaska, bem como o bairro de Copacabana, tem a capacidade de agregar todo tipo de indivíduo. Vemos ali, desde a elite decadente de todo o Rio de Janeiro até as prostitutas mais bem pagas, passando pelos diversos comerciantes e trabalhadores, aos desocupados que passam a vida “tomando banho de sol”, até a comunidade homossexual do bairro.

Neste trabalho, João Antônio procura retratar todo tipo de marginal existente no Rio de Janeiro e também no Brasil. Assim, não só as prostitutas, os leões-de-chácara, os menores

abandonados, os jogadores de sinuca etc. aparecem nesta narrativa, mas sim toda sorte de indivíduos que se desdobram em suas realidades para garantia de sobrevivência.

Assim, a cidade aparece como um elemento fundamental no desdobramento destas situações reais, legitimando determinadas atitudes e colaborando na manutenção de preconceitos e discriminações.

Há diversas personagens que compõem esta narrativa e que representam os verdadeiros habitantes e frequentadores do bairro de Copacabana.

As personagens aparecem na narrativa conforme as horas e os momentos do dia vão evoluindo. Então, na madrugada (início do conto), conhecemos os primeiros participantes da vida da Galeria Alaska, ou seja, os indivíduos que dão vida à galeria. O entregador de leite é a primeira personagem a ser apresentada e já denota um caráter de miséria e opressão, ou seja, de marginalidade:

Pára o caminhão leiteiro, um negro pula da carroceria para a calçada e a caixa de plástico, cheia, para o seu ombro. Leite é largado em saquinhos plásticos aos pés das portas de ferro dos dois bares laterais da galeria. Para o motorista: - Vam'simbora! Antes do negro trepar inteiro na carroceria, o caminhão já arranca (p. 170).

Uma personagem importante do conto e que possui nome próprio é Otacílio, trabalhador de uma barbearia na galeria e que representa os habitantes do subúrbio do Rio, que viajam todos os dias nos trens da Central do Brasil para garantirem sua sobrevivência na zona sul da cidade. Otacílio é quem define certas situações de miséria e as subjetividades dos habitantes da galeria, bem como a ética e a moral dos cidadãos deste contexto, o estilo de vida e os comportamentos. Ele é o observador, o primeiro a abrir a galeria e que vê toda a movimentação da mesma, desde as primeiras horas da manhã:

Um homem, quarenta anos, Otacílio, dez de galeria, vem de longe, do outro lado da cidade, do subúrbio bravo, Todos os Santos, muito calor, sol e mar nenhum. Carrega marmita feito livro debaixo do braço, apanha trem da Central do Brasil e um ônibus para Copacabana. Gasta, só aí, quase dois cruzeiros – e para ele é dinheiro. Antes mesmo dos garis amarelos surgirem, vassouras e pás, ele mete a chave de ferro e, de um tranco, com vontade, ergue. A galeria, como a porta da barbearia, está aberta para o dia (p. 170).

Gente como Otacílio bufa. E em Copa, a maioria é lisa, quebrada, prejudicada, lesa, classe média aparentando o que não tem. Veste camisa Pierre Cardin, legítima, calças de corte italiano, legítimas.

Paga por isso. Vá ver, o bonitão acolá não tem dez pratas no bolso. E tome calorão (p. 171).

Segue abaixo um relato do narrador e uma fala da personagem Otacílio sobre a ética da malandragem, e o posicionamento destas figuras em relação às situações de violência e criminalidade que presenciam na galeria:

Diz que a Alaska acende fugas, brigas, prisões diariamente. Tem uma das mais pesadas delegacias à sua direita. Um dos maiores *balanças* do bairro sobre a sua cabeça. A pior fama de Copa – no seu comprimento até gente morreu debaixo de porrada ou tiro. Tudo isso faz de Otacílio, um serviçal da luz do dia no Alaska, um cordial, mas dissimulado, medidor. Pé atrás, prefere prosas sobre futebol ou algumas pernas e ancas que passam. Como os botequineiros, como o florista, os porteiros do prédio, Otacílio se sabe, sabe, e se tranca. Não fala, desguia, descarta rente: - À noite, aqui a coisa muda. Já mudou muito nesses dez anos. Dizem que a garotada que sai da Zona Norte toma Copacabana como modelo pra frentex no Rio, e vem ver como que são as modas aqui, a onda. Tem aquela liberdade, n'ê? Ninguém sabe da vida de ninguém. Fala-se que tem muito turista à noite, gente alegre, querendo se divertir e como vem com o dólar... (p. 172).

Uma outra personagem importante no conto e que também possui nome próprio é Elzinha Prejudicada, uma lésbica, que na narrativa é apresentada de maneira estereotipada e estigmatizada, sofrendo muitas decepções no amor e na vida particular. É ridicularizada pelos seus traços físicos e pelas suas vestimentas. Representa o estigma da mulher homossexual que deseja parecer-se com os homens. O narrador a apresenta ora masculinizada, ora sensível e fragilizada pelas suas frustrações amorosas e pelo preconceito social que sofre.

A criação de estereótipos depreciativos em relação à personagem é caracterizada pela visão rasa do narrador não só em relação aos homossexuais, mas também em relação às mulheres em geral, e também aos homens. A relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo é tratada de forma animalizada e agressiva, apontando mais uma vez para a marginalização e exclusão do diferente.

Elzinha Prejudicada, calça de homem, vinte e três anos, cabelo rente, repartido, cara lavada, dura, camisa jacaré dentro da calça, cinto sóbrio, chinelas de homem, magriça, cigarrinho no bico, movimentos decididos, os braços balangando, entra na galeria. Os luminosos das duas boates jogam cores – *Katacombe* e *Sótão*. Na última não entram nem homem, nem mulher. Só pederastas (p. 178).

Comerciária, Elza veste saia de dia, sapatos de mulher, pendura os brincos. Só não tolera pintura na cara ou nos olhos. À noite, enfia

seus panos de homem, seus chinelos largos. Ganha mal na loja, mas mexe com maconha no balanço da galeria, tem expedientes. Ela se defende, como na fala carioca – quem não se vira é tartaruga. Suas fêmeas, enquanto fixas, vivem no amor. Braço dado pra baixo e pra cima. Praia, cinema, *Alfredão*, *Piper*, galeria; juntas, como casal, ciúme não falta, nem cenas. Agora, Elzinha Prejudicada catará a sua Diva nos quatro cantos de Copacabana. E, quando achar: - Vou dar aquele esporro – bate cigarro, despeitada – vai acabar a vida boa da menina (p. 179).

Vive, acaba sempre prejudicada pelas fêmeas que arranja. Daí o apelido. Se Diva não aparece, Elzinha Prejudicada dorme na rua, ou de favor, em algum buraco. Se der azar, terá de se esticar num canto escuro da praia. Quieta, assustada, arrepiada. Apesar de se fazer de homem e de mexer com maconha, tem medo de baratas e de ratos (p. 179).

Copacabana recebe todo tipo de pessoas. Tem um caráter democrático, aberto, solidário. Todos os indivíduos têm espaço em Copa e para representar o bairro, João Antônio cria muitas personagens que apresentam os indivíduos que “passeiam” por Copacabana.

Assim, vemos todos os tipos de boêmios, artistas da noite, as mulheres e seus cáftens, barbeiros, floristas, donos de bares, funcionários públicos, turistas estrangeiros ou não, trabalhadores que habitam a zona norte da cidade, homossexuais (chamado de pederastas pelo autor), policiais, vendedores ambulantes, frequentadores das praias, engraxates etc.

Tal simbiose entre a posição simbólica do ambiente urbano e do país, ainda quando não se apresenta explicitamente, como no caso citado, pode ser identificada na semelhança dos modos de elocução utilizados para falar de um e de outro. Assim, do mesmo modo que vivemos em um país onde, segundo o cronista, “antigamente pode ser há onze anos”, em relação a Copacabana afirma-se o seguinte: “No nosso bairro, antigamente não quer dizer longa data”. Nesses testemunhos, apresentados como registros desentranhados da própria experiência do escritor, o país é o que se vê nas ruas da cidade, imagem descarnada de nossa própria identidade. (BELLUCCO, 2006, p. 142).

Todas as personagens, na perspectiva da falta e da carência, de certa forma, compõem uma alegoria do próprio país, representando os habitantes das periferias brasileiras, que possuem sua própria identidade no desdobramento da realidade cruel e opressiva que vivenciam, em busca de uma sobrevivência mais digna e humana.

A narrativa é encadeada em torno de um tema fundamental, a carência: os personagens, marginalizados, pertencem à categoria dos que nada têm. O eixo paradigmático – a busca, para suprir a falta – motiva não apenas os acontecimentos da história, como fundamenta a própria estrutura do conto, elaborada em torno do movimento; a

deambulação dos personagens, que termina no mesmo lugar onde começa, confere ao movimento a forma circular. (POLINÉSIO, 1994, p. 142).

O conto acontece em vinte quatro horas, ou seja, um dia e uma noite e a narração é feita na passagem do dia e da noite.

A narrativa começa no raiar do sol e culmina, novamente, no nascer do dia. Temos a impressão de se tratar de um ciclo, onde tudo nasce, morre e retorna a nascer no dia seguinte.

Cada fase do dia possui características, personagens, espaços e subjetividades específicas.

Na parte da manhã, existem trabalhadores marginais que garantem sua sobrevivência neste momento do dia. À tarde, outras personagens e outros temas aparecem, como os donos de botequins que servem almoço, os frequentadores assíduos da praia, as “madames” que levam seus cães para passear etc.

Retirar de pratos e talheres na galeria, cheiro de pratos feitos, molhos, algum jabá-com-jerimum, enchendo a barriga da Galeria Alaska, agora povoada nos tamboretas de seus dois restaurantes minúsculos (p. 174).

À noite, o clima da narrativa muda, e outras personagens e acontecimentos vão direcionando a história. O crime, a tráfico, a violência, a prostituição, os bares, as boates dão novo rosto ao conto, representando, mais uma vez, uma série de mundos e personagens noturnos marginais.

Novamente, a madrugada é representada como fechamento do ciclo, fim das ilusões, nascimento de um novo dia e de uma nova perspectiva.

Lá na linha do horizonte, à esquerda, sobre o mar, haverá um toque ainda indefinido, mas já sanguíneo, vermelho, inquieto. Mais tarde, aquilo será o sol (p. 183).

O sol aparece como uma personagem fundamental no conto, já que é ele que direciona e legitima determinados comportamentos e atitudes.

Os três jovens estiram duas cadeiras, deitam-se para o sol, muito aconchegados, corpos se relando. Antes, os cuidados como o corpo. Da sacola, o óleo de bronzear, o creme para o rosto (p. 174)

O calor é sempre citado como sinônimo do bairro de Copacabana e da cidade do Rio de Janeiro, revelando um caráter sensual e erótico ao conto. Também, revela um tom de violência e agressividade no ar: “A mulata Salomé, isto aqui de pernas, toda esguia, toda comovida, carnuda até na boca, bem pedaço de abandono-de-lar, está lá (...)” (p. 181).

A questão do ambiente tropical e da mestiçagem (citação de personagens mulatas e negras) permeia o imaginário de João Antônio, no sentido de demonstrar a identidade brasileira vinculada ao elemento geográfico e racial: “gente bronzeada, marrom de sol” (p. 173).

Neste sentido, “Galeria Alaska” representa alegoricamente o Brasil com sua diversidade étnica e seu tropicalismo geográfico, configurando mais uma vez o caráter marginal e periférico de sociedade brasileira.

O espaço é a personagem principal da narrativa, ou seja, o bairro de Copacabana. É neste espaço que os opostos convivem, que o marginal se mistura à elite, que a zona norte se insere na zona sul, que a natureza se relaciona harmonicamente com a cidade, que os animais convivem com o ser humano, que não existe dia nem noite. É o espaço das contradições, dos diferentes, dos extremos.

(...) A sua relação com o ambiente urbano e seus “tipos” se apegam, além disso, à tentativa de captar uma certa subjetividade especificamente urbana, com descrições impressionistas de cenários representativos do ritmo do progresso capitalista. (BELLUCCO, 2006, p. 139).

João Antônio procura personificar a cidade, dando a ela vida e características humanas. A cidade possui sentimentos, desejos, sonhos, necessidades físicas e aspirações sentimentais: “Copa, Copacabana dorme (p. 169)”; “Copacabana dorme de todo” (p. 169).

A Galeria Alaska representa a convergência dos extremos. Vemos um universo marginal e oprimido relacionar-se com o mundo elitista e opressor.

João Antônio vai, desta maneira, mostrar a rivalidade entre dois mundos que ao mesmo tempo são tão próximos quanto distanciados, temperando o mundo do malandro com análise minuciosa de sua personalidade. Essa preocupação com o (sub) mundo do malandro e o tumulto das cidades e suas gentes está interligada com o processo construtivo de João Antônio: uso de uma linguagem musical e enxuta, frases curtas, inseridas num estilo ágil e rigoroso. (PEREIRA, 2001: 58/59).

Temos a representação dos espaços frequentados por toda espécie de tipos humanos em Copacabana, desde os trabalhadores ambulantes às prostitutas e homossexuais, estrangeiros turistas e habitantes do bairro, freqüentadores dos subúrbios do Rio de Janeiro e também dos habitantes locais.

Vários espaços noturnos são citados, como a boate *Katacombe*; *Sótão*, onde “não entram nem homem, nem mulher. Só pederastas” (p. 178); *Alfredão e Piper*, *Rio Jerez* e *El Faro* que “é freqüentada por homens de algum gabarito” (p. 182).

A única boate da Galeria Alaska frequentada por homens e mulheres. Os turistas são depositados lá, o leão-de-chácara abre os braços à entrada e dá passagem, num sorrir respeitoso, cínico, quase debochado. Os estrangeiros descendo para o porão com ar refrigerado, falsas mulatas, falso samba, uísque, chope, amendoim, pipoca, pouca luz. Nota alta e dois shows na noite, às onze e uma da manhã” (p. 180).

Na Atlântica, o *Rio Jerez* é reduto de homossexuais ricos, ou por outra, bacanas, endinheirados na noite, comendo casquinha de siri, bebendo sangria ou chope e fricotando. O de Nossa Senhora de Copacabana é mais freqüentado, que é maior o número de invertidos¹⁰ pobres e cabe mais gente (p. 178).

Podemos notar que cada espaço representado possui uma característica própria, uma identidade específica, denotando especificidades e pertencimentos de certos grupos e possibilidades diversas. Percebemos que os espaços escolhem seus habitantes e excluem os indesejáveis, assim como a sociedade e o mundo. Neste sentido, a exclusão ainda é social, mas dentro do universo marginal, assim, há diferenças e subjetividades próprias a cada grupo social marginal.

Há várias temáticas importantes abordadas pelo autor, através de um narrador em terceira pessoa, que se coloca solidário e defensor do universo marginal representado e das personagens expostas. Vemos um narrador imparcial, mas denunciador da violência vivenciada pelos marginalizados, e engajado, no sentido de assumir o ponto de vista dos mesmos.

Temos a questão do universo marginal mais uma vez abordado pelo autor, mas desta vez não só as personagens de um espaço noturno, mas também, outras que habitam ambientes marginais e possuem subjetividades periféricas.

¹⁰ Nome utilizado pelo autor para se referir aos homossexuais. Este termo é comumente usado em vários outros trabalhos do mesmo para se referir a este grupo social.

A diferença de classes é uma constante em “Galeria Alaska”, sendo representada pelo espaço de Copacabana e também da galeria, onde os contrastes se encontram e de certa forma dialogam, mas não é um diálogo libertário e sim de convivência, sem atravessamentos e envolvimento. Os opostos se ligam pela cidade, mas suas vidas não se tocam. A elite continua sem perceber os oprimidos, e os excluídos permanecem se desdobrando em suas subjetividades para garantirem sua sobrevivência.

Um outro elemento importante nesta narrativa é a questão da homossexualidade que é tratada de forma estereotipada e até preconceituosa. O narrador utiliza vários termos depreciativos para se referir aos homossexuais, marginalizando-os ainda mais.

Termos como “pederastas” e “invertidos” são os principais, e aparecem não só em “Galeria Alaska”, mas em várias outras obras do autor. A ideia de inversão é vista como uma forma de transgressão do sentido do gênero sexual. O homem e a mulher invertem seus papéis sociais pelo fator sexual. Aqui a orientação sexual condiciona os comportamentos sociais e as formas de subjetivação, em questões que apelam para o poder viril do masculino e na fragilidade e docilidade feminina, discriminando e não promovendo um debate aprofundado sobre o assunto.

Mesmo estes indivíduos sendo pertencentes do universo marginal, percebemos que há certas hierarquias neste contexto, onde o homossexual pertence à escala mais inferior.

Saindo três rapazes do elevador, sungas sumárias, chinelos, esteiras, toalhas, sacola plástica colorida na mão do mais moço. O menos moço terá uns vinte e dois anos. Aos cochichos, mais munheca do que mão, íntimos, fricoteiros, confidentes. Tomam rumo da praia. Para atravessar a Avenida Atlântica, aturdida, cortada de automóveis, vão atentos. Esperam e, primeira chance, dão-se os braços. O de camiseta vermelha se atrapalha, se atrasa. O de sacola colorida: - Ih, Carmem! Você está podre de mole, hoje (p. 173).

Manter-se em Copacabana a qualquer custo, é necessário aproveitar-se de velhos pederastas endinheirados, mal amados e que ninguém quer. Ou servir de mulher para algum deles – também é jogo. A esta altura, o menino topa. De ativo a passivo, está marginalizado, viciado, moldado a um novo estilo de vida. O penteado mudou, a voz mudou, mudou o andar. Arrumou um nome feminino, de guerra, e deu para outros horários e companhias. Está na vida e não vai recuar. O subúrbio é longínquo, ele não quer mais nada com a Zona Norte, que não tem mar, nem camisetas coloridas, colares ou jipes abertos, sensação de liberdade” (p. 177).

A homossexualidade é vista muito mais com uma forma de garantir a sobrevivência e um mínimo de dignidade para os marginais das periferias, do que uma simplesmente uma orientação sexual. O homossexual é visto como um profissional do sexo, que por causa de dinheiro e melhores condições de sobrevivência acaba se prostituindo e travestindo-se.

Uma outra temática importante abordada na narrativa é a questão do uso de drogas. Há uma certa banalização no consumo de drogas e tal fato se torna comum e característico deste ambiente.

Fumacê. E é mais sagrado que o almoço ou o jantar. Todas as tardes, pouquinho antes do lusco-fusco. Os pederastas, grupinhos de cinco-seis, saídos da Alaska ou de outros escondidos e buracos de Copa, tocam para aquelas pedras e areias e vão ver o pôr do sol, debaixo de onda legal. Vão dar uma bola – o baseado, o fininho, o cigarro de maconha passando de mão em mão, boca em boca, sugado, mamado devagar, enquanto os olhos semifechados espiam o sol que morre na cabeça da Pedra da Gávea. Aquela paisagem naquele momento místico, a mesma exportada nos postais, o Rio para o mundo inteiro (p. 175).

A maconha é utilizada por toda espécie de marginais, mas principalmente pelos homossexuais e prostitutas de Copacabana. Não há uma problematização do tema, ele é comum e inerente a este espaço, compondo mais uma vez uma alegoria da vida brasileira, onde o uso de entorpecentes é algo comum e banal.

É importante levarmos em consideração o momento histórico e a realidade social que a respectiva narrativa procura representar. Apesar de o autor ser contrário aos usos e abusos da ditadura militar e fazer parte de uma elite intelectual esquerdista, movimentos como o Feminismo e a liberação sexual, bem como a descriminalização dos usuários de entorpecentes, ainda eram vistos de forma conservadora e, de um certo ponto de vista, até reacionária.

A homofobia e os direitos dos homossexuais não eram questões que perpassavam o imaginário dos “revolucionários” da época, sendo o movimento de contestação forjado por uma elite masculina, branca e heterossexual.

Assim, João Antônio é reflexo do tempo e do lugar de onde fala, sendo seu conservadorismo fruto da História e dos ideais do momento vivido, apesar de sua clara intenção em representar com fidelidade a realidade marginal nacional, sendo este elemento fundamental da identidade brasileira.

2.2.3 – “Pingentes”: pendurados na vida

Passageiro da Central do Brasil só chega a notícia quando é pingente. E pingente morto, desastrado ou causador de desastres. Fora disso, passageiro da Central não existe. Quando pingente é morto vira alvo até de promoções posteriores do tipo de reeducação do povo em termos social, econômico, político e técnico. Morto o pingente, começa-se a reconhecer que o carioca vive, afinal, numa cidade a refletir a animalização a que chegou o homem na simples luta para sobreviver. (“Pingentes”, p. 185).

A respectiva narrativa aborda a realidade dos usuários da companhia ferroviária do Rio de Janeiro, mais especificamente da Central do Brasil, que se deslocam da Zona Norte da cidade, ou seja, o subúrbio, para a Zona Sul ou Central da cidade.

O texto apresenta esta realidade de forma denunciadora, como se tratando de um texto jornalístico. Contudo, através das personagens que nos são apresentadas, bem como de toda a estrutura formal e estética do texto, percebemos se tratar de ficção, porém, com o desejo de representação de uma realidade cruel e opressiva, no intuito de denunciar uma situação que violenta e marginaliza esta sociedade suburbana.

Pingentes é o nome dado aos passageiros que viajam dependurados nas portas dos trens, porém, pode representar todo o cidadão carioca que vive em situação de miséria, de exclusão, que se vê dependurado na própria cidade, lutando com dificuldades para garantir um mínimo para sua sobrevivência.

(...) em meados dos anos 1970 João Antônio frequentemente utiliza-se da identificação “pingente”, apropriando-se do termo normalmente utilizado para designar as pessoas que andam penduradas nos trens e ônibus da cidade como uma metáfora para qualificar uma posição na sociedade brasileira: o pingente é um pingente, como são o porteiro, o operário, a prostituta, o menino em situação de rua e outras categorias urbanas investigadas pelo cronista. Ao mesmo tempo, é o modo como o próprio narrador se posiciona simbolicamente na cidade, em uma condição coletiva de precariedade e marginalização. (BELLUCCO, 2006, p. 111).

Este termo é comumente utilizado pelo autor para designar uma categoria de indivíduos que se encontram em total situação de marginalidade, esquecidos pelo Estado. Estão dependurados na cidade, prestes a cair. Encontram-se numa condição de abandono e, é

esta opressão e exclusão, que cria subjetividades no sentido de desdobrar à realidade, em busca de um mínimo de dignidade e de expressão na sociedade.

Não apenas pingentes nos trens, mas pingentes da cidade, uma espécie, em quantidade e qualidade, de sobreviventes urbanos, sempre pendurados na cidade e nunca fixos, estabilizados ou tranqüilos (p. 186).

A própria visão da sociedade do que é ser pingente já é discriminatória, já que o mesmo arrisca-se todos os dias viajando nas portas dos trens por sua própria escolha, sendo assim um criminoso, um irresponsável e assim o próprio culpado por possíveis acidentes que possam acontecer no decorrer da viagem.

(...) na área dos populares todos atacam o pingente, desde os próprios passageiros que viajam sentados, e passando pelo funcionário dos guichês das passagens e chegando ao dono do botequim de Cascadura, instalado dentro da própria estação da Central, que saiu-se com este brilhantismo: “Tem gente viajando como pingente até durante o dia com os trens vazios. Não há necessidade de haver pingente. Ninguém vê pingente na porta do trem quando está chovendo. É só ter chuva” (p. 186).

A questão é de educação, é o que dizem os que não são obrigados a vivenciar de perto esta realidade, porém, não há um questionamento da sociedade sobre a verdadeira situação do espaço físico e estrutural dos trens da Central do Brasil.

O narrador em 3ª pessoa é quem faz a denúncia desta situação de total descaso das autoridades para com a realidade dos pingentes, bem como nos apresenta os diversos pontos de vista das variadas personagens do conto, pingentes ou não, mas que estão diretamente ligadas a esta situação.

Do ponto de vista do sistema que, por sua organização e garantia de permanência, parece proteger e marginalizá-los, eles são, respectivamente, trabalhadores e vagabundos, ordeiros e desordeiros, protegidos e desprotegidos, incluídos e excluídos dos sistemas de produção e distribuição, responsáveis e irresponsáveis, direitos e esquerdos. (DURIGAN, 1983, p. 215).

Este narrador é um observador e não participa efetivamente da narrativa, porém, percebemos seu olhar crítico para com a sociedade e também de solidariedade com os pingentes. Sua denúncia aparece no sentido da defesa dos pingentes, que são colocados nesta situação por um total descompromisso do Estado com certa parcela da população que utiliza

todos os dias o respectivo transporte. Viajar como pingente é a única alternativa que algumas personagens têm para chegarem aos seus destinos.

Durante a narrativa, algumas personagens expõem suas perspectivas sobre a questão de “ser pingente” nos trens cariocas, perpassando por um universo que ora critica a situação de risco em que vivem os pingentes, ora culpam os próprios pelos possíveis acidentes e mortes que venham a acontecer no decorrer das viagens, ora culpam as autoridades pela falta de manutenção e de melhores condições na situação dos trens da Central do Brasil.

Vejamos algumas perspectivas de certas personagens sobre a situação dos “dependurados” da Central do Brasil. É importante salientar que o narrador dá voz às personagens para que elas exponham suas opiniões, no intuito de conferir veracidade à narrativa e se isentar de defesa declaradamente explícita.

Segue abaixo a opinião de Antonio Mendes, personagem que representa o atendente em um balcão de um dos botequins da estação do trem:

- Olhe aí. Depois tem que haver desastre e morte, não é? Agora não é nada, vai ver quando vier o trem. Tem gente que sobe e desce pelas janelas, tem gente que viaja em cima do vagão, tem gente que vem sentada na janela e a maioria vem urrando. Na porta do trem, como pingentes, então já é uma tradição, principalmente os garotos e a estudantada. Não há diabo que consiga evitar isso. O trem pode passar vazio que tem gente na porta. (p. 188).

Também a crítica de um pingente, Jaime dos Santos:

(...) vinte anos, ganhando quatrocentos e vinte cruzeiros por mês no comércio da Rua da Alfândega, para pegar às oito no trabalho acorda às cinco e apanha o trem das sete em Cascadura (...) - Pago a passagem na porrada, debaixo de cotovelada. Desço a escadaria correndo e pra entrar no trem tem que ser correndo e na porrada, tendo que dar e levar bofetão. Então, eu fico na porta, que lá dentro está espremido de gente, que nem sardinha em lata. Eu fico na porta, que não sou besta, que é mais fácil para entrar e sair. E eu tenho que pegar o trem, que não posso chegar atrasado ao trabalho. Não quero perder o dia. (p. 188).

Vejamos a opinião de outra personagem sobre a situação de opressão vivenciada pelos habitantes das periferias, representada aqui pela questão caótica do transporte ferroviário. Maria Teresa Conceição Martins, empregada doméstica, usuária da Central do Brasil diz:

- A gente pega o trem da Central porque custa cinquenta centavos. Se eu fosse pegar o ônibus, só de Cascadura até o Passeio Público gastava oitenta. Manjou? É aquela de pobre não luta, pejeja. (p. 190).

Há várias outras personagens na composição da narrativa, que representam os usuários dos trens, bem como, os que se aproveitam deste espaço caótico e marginal para adquirirem sua sobrevivência, como os:

(...) aleijados, pedintes de esmolas, meninos vendedores de drops, balas, amendoim, revistinhas e jornais, cegos e velhos, gente sem eira nem beira, importunando os passageiros de marmita embrulhada debaixo do braço, exigindo-lhes atenções e trocados ou surrupiando-lhes carteiras, sacolas, bolsas e dinheiro. Os pivetes, os gatunos e os batedores de carteiras proliferam. Quando em quando, suas trampolinagens pulam para as primeiras páginas do jornais – dão falsos sinais de alarma, assaltam, deixam mulheres sem roupa, atiram nos que resistem. (p. 189).

É a partir da fala das personagens e da própria denúncia realizada pelo narrador, que visualizamos o caráter de miséria e abandono em que vivem estas pessoas moradoras das periferias cariocas e que dependem dos trens para garantirem a sua sobrevivência.

A própria descrição do espaço da Central do Brasil, nos remete à metaforização da cidade do Rio de Janeiro, bem como das periferias do Brasil. Tudo é decadente, sombrio, abandonado, precário, esquecido, sujo, podre.

As personagens representam alegoricamente a camada popular brasileira, ou seja, os pobres, os marginais, os que vivem em total situação de miséria e opressão.

O espaço do conto é bem definido, ou seja, a Central do Brasil e, o caminho percorrido é do subúrbio carioca até a chegada ao Centro da cidade. Novamente, o conto apresenta um caráter circular, de movimentação, sem parada, nem pouso.

Os pingentes representam toda uma população que vive deslocada na cidade, sem espaço, sem morada nem local de descanso. É um eterno caminhar, em busca de um caminho, de uma direção, de um estado, de um futuro.

O tempo aqui é sempre o presente. Temos um narrador flagrando a realidade no momento atual, fotografando as dificuldades destes cidadãos em situação de exclusão, bem como ensejando uma crítica social desta situação de abandono e precariedade.

Uma diferença importante deste texto é a questão da linguagem. Nesta narrativa percebemos uma “maneira” de contar muito mais próxima do texto jornalístico. A questão da

gíria ou da linguagem popular fica em segundo plano, sendo representativa somente através da opinião das personagens.

Do ponto de vista da narração, temos um narrador mais afastado de suas personagens, funcionando talvez com um fotógrafo da realidade, usando um código que chegue principalmente às autoridades que se pretende criticar. Também, o texto jornalístico cabe ao propósito do autor em denunciar a situação dos usuários da Central.

Assim, em “Pingentes”, podemos visualizar a tentativa de se compor uma narrativa que seja uma representação deste Brasil às margens.

João Antônio, quando fala dos pingentes urbanos, procura realizar uma crítica mordaz à realidade vivenciada por todos os marginais, por todos os excluídos da sociedade brasileira, no intuito de ensejar uma crítica cruel ao Estado, bem como dar visibilidade a esta parcela da sociedade, que representa e é o real e verdadeiro povo brasileiro. Povo que vive nas periferias, dependurado na cidade, mas que através de sua força e coragem, ultrapassa as dificuldades, construindo sua própria identidade, numa perspectiva da falta e da carência.

2.2.4 – “Cais”: a rota do caos

A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que olho aceso fica no rabo da manhã. E fica. (“Cais”, p. 201).

O conto “Cais”, da série “Conto-reportagem”, faz um retrato da rotina vivenciada por todo tipo de pessoas que vivem, trabalham e se deslocam no cais do porto.

João Antônio nomeou este texto de “Conto-reportagem” talvez por ser o mais próximo das suas intenções de fundir literatura e jornalismo, na busca por uma identidade nacional. Assim, o fato está diretamente relacionado à ficcionalização do mesmo, bem como a literatura pode se prestar ao papel do texto jornalístico, ou seja, informar e denunciar.

A narrativa segue uma trajetória circular, iniciando-se pelo começo da manhã, culminando na manhã do dia seguinte e o enredo se passa seguindo esta linha de circulação e perambulação.

Durante esse caminhar pela rotina do cais, vamos conhecendo todo tipo de indivíduos que dependem deste ambiente para garantirem sua sobrevivência, tanto na

formalidade como na informalidade. O cais agrega várias figuras marginais que têm neste espaço uma possibilidade de existência.

O conto é dividido em vários sub-capítulos, nos quais a passagem do dia é narrada. Em um primeiro momento conhecemos, pelo início da manhã, alguns botequins que ainda guardam resquícios da madrugada. Também, neste momento, as personagens principais do conto nos são apresentadas: Rita Pavuna e Odete Cadilaque.

A descrição do botequim representa os tipos frequentadores da noite no cais e seu caráter marginal:

O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Aguenta luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados. (p. 202).

Rita Pavuna e Odete Cadilaque são duas prostitutas que utilizam o espaço do cais para adquirirem sua sobrevivência. São personagens marginais, que se relacionam com o mundo na perspectiva da falta, tentando tirar proveito de alguma situação para atenuar sua condição de miséria e abandono.

Canalhas, cínica, igualmente e ligadas, mancomunadas na catança dos otários. Mas Rita Pavuna e Odete Cadilaque se apartam num desses tempos quentes. Uma querendo comer a outra pela perna, pela grana de algum freguês. E se afastam. Horas, horas. Cada uma para o seu canto e uma não quer ver a cara da outra. Piranha não come piranha. (p. 202/203).

São as únicas personagens do conto que possuem nome próprio e é através das “andanças” destas personagens que o narrador observador nos apresenta o espaço do cais e toda sua subjetividade. De certa forma, é através da vivência destas duas prostitutas que o autor constrói sua visão do espaço e dos acontecimentos do dia e da noite.

O trabalho realizado na rua, na perspectiva da andança e da “carga horária completa” como o da prostituição, permite ao narrador conhecer todos os ambientes e pessoas que habitam e passeiam pelo cais. É como se o narrador realizasse juntamente com as personagens essa caminhada, no intuito de contar sua história com mais veracidade e compromisso com o real.

Em “Os trabalhadores chegam com sono”, o narrador apresenta o início da manhã; hora em que os trabalhadores formais chegam para mais um dia de labuta.

O trabalho da estiva é iniciado e os “trabalhadores” da noite são obrigados a se deslocarem para outros espaços no cais que ainda guardam alguns resquícios de noite. A subjetividade dos estivadores nos é apresentada como mais um elemento da marginalidade.

Lá com os trabalhadores das docas começa a muita gíria de gestos. A mímica é jeito inventado dos homens de estiva nos porões dos navios. Assim falam aos portuários a aos homens do guindaste, plantados lá em cima, nas cabinas. Os da estiva lá dobrados, patoludos, trabalhando. Sacos amarrados à cabeça, bermudas esburacadas, sapatos com meias e pernas peladas. Mãos enluvadas para o batente. Gramam. (p. 204).

É um trabalho árduo, difícil, que requer força e concentração. Há toda uma identidade na profissão que os particulariza, apesar do caráter marginal, pois é um trabalho relacionado à força física, ao corpo, e por isso inferiorizado e menosprezado pela elite intelectual, assim como a prostituição.

Em “Odete Cadilaque dorme no chão, na rua”, temos uma apresentação mais detalhada da personagem e uma exposição da situação de abandono que vive.

Odete é uma prostituta de dezesseis anos, muito sofrida, que aparenta mais idade. Seus traços físicos são narrados de forma violenta e estereotipada. Sobrevive com a falta e as dificuldades de uma vida sem perspectiva e objetivos.

Odete Cadilaque está aí, dezesseis anos. Diz, de boca, que tem vinte. Mas esses vinte se parecem com vinte e cinco. A neguitinha anda engolida. Marcada de pau, cortes, noites, fomes, soneira. Na soleira da casinha verde vai se aninhando, como uma criança. O corpo caindo na madorna, quentando. E dorme com o dedo na boca. (p.204/205).

Em “A rua da molecada miúda” uma movimentação diferente acontece na rotina do cais. O sol dá sinal de sua força e um outro ambiente toma vida. A manhã é representada por outras personagens e lugares. O cais ganha ares domésticos, familiar, mas sempre dentro da perspectiva da marginalidade e da exclusão. A questão da miséria e do abandono continua conduzindo os acontecimentos.

A rua é agora dos armazéns gerais. De pardieiros centenários, ancestrais, pulam crianças que se confundem com cachorros, mendigos, bêbados, gente de perna entapada, caras de fome,

pescoços de galinha, esbranquiçados ou encardidos. Gente sentada, quentando sol nas soleiras urinadas. Esmoleiros. Lodo preteja o meio-fio. (p. 205/206).

A pobreza e a sujeira completam a sensação de podridão que se pretende representar. O autor trabalha com a sinestesia para causar uma sensação de horror e nojo nos leitores. A imagem construída causa incômodo e angústia, mais uma forma de criticar as autoridades pelo descaso e mostrar com fidelidade a realidade vivida pelos socialmente excluídos.

A relação do narrador com uma “sabedoria popular” especificamente brasileira, sintetizada no “povo do rio”, integra a investigação de um modo de proceder, uma identidade. Acentua-se o lado sombrio e grotesco de nossa “feliz esculhambação” a face obscura da informalidade (...). (BELLUCCO, 2006: 126).

“Ponta de faca” continua seguindo a perambulação de Rita Pavuna na busca por um freguês ou por um “restinho” de noite. Aqui, um ambiente mais criminal é apresentado. Um espaço de viração e marginalidade mais violenta e ilícita.

A área dos armazéns 5-6 se chama ponta de faca. Caras ficam mais fechadas, tipos vagabundeiam, basbaques, curiosos, desconfiados, de ordinário desbocados. Rita ouve um lero abusado. Mas segue, não está a fim de confusão. Não vai pra grupo. Procura ganhar uma grana, dormir em hotel – isso é que é. (p. 207).

No trecho “A rua está tocada. O cais muda de cor” vemos o entardecer e toda mudança que se inicia para receber a chegada da noite. A movimentação do cais se torna diferente e outras personagens começam a povoar a narrativa, modificando o clima e a energia do ambiente.

Com a noite, outras personagens aparecem no universo do cais, compondo uma série de tipos que dependem deste ambiente, não só na garantia de sobrevivência, mas na procura de um pouco de diversão e prazer.

Aqui temos estrangeiros de vários locais e muitos tipos de trabalhadores que ganham a vida através do trabalho no porto, assim: “Japonês, italiano, norueguês, argentino, dinamarquês, grego. Seus homens estrangeiros, a bordo, a gente conhece pela cor ou só pelo jeito de olhar”. (p. 208).

Os homens da sacaria, os pescadores do entreposto, os estivadores, os portuários, os arrumadores, os doqueiros, os limpadores dos navios,

os fiéis de armazém, os conferentes, os guardas doqueiros, os policiais particulares, os privilegiados da Guardamoria. Milhares. (p. 209).

A noite traz uma outra energia ao ambiente, uma esperança, uma magia que direciona emoções, instiga comportamentos, sugere desejos. Para os trabalhadores formais é hora da diversão, de liberdade, de vivenciar sensações novas. Para as mulheres, é o momento do trabalho, de ganhar uma grana, de tentar melhorar, mesmo que momentaneamente, sua situação.

O que se chama noite não vem da luz elétrica. Nem das lâmpadas dos trilhos dos bondes se atirando sobre os paralelepípedos. Nem vem da lua ou das estrelas no céu, depois do lusco-fusco, hora muito fanada que pinta de preto casas, homens, mulheres e viventes do cais. Noite, noitão – aquela acesa, que se abre para a vida, arrebenta, é quando se acendem os luminosos dos cabarés. E a rua fica acordada. (p. 209).

Em “Noitão, a hora é de expandir”, é o auge da noite, onde toda sorte de pessoas se encontram em busca de diversão e alegria.

Neste momento, o narrador apresenta detalhadamente nossas duas personagens, ou seja, Rita Pavuna e Odete Cadilaque, bem como uma personagem que ainda não havia aparecido na narrativa e que se coloca essencial no imaginário de um cais, ou seja, o marinheiro.

Essas personagens dialogam na perspectiva da oferta e da procura, também na condição da falta. A prostituta e o marinheiro possuem trajetórias de vida muito próximas, pois lidam com a solidão, com a marginalidade, com a falta de pouso, com uma vida dependurada, ora na cidade, ora no mar. O porto significa a junção destes elementos, na busca de cumplicidade e companheirismo, numa relação fugaz e lírica ao mesmo tempo.

Sobre a imagem de Rita Pavuna e Odete Cadilaque:

Sará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe. Arremeda espanhol, alemão, inglês. Arranja-se com a marinheiragem. Nasceu num vilarejo baiano. Maconhada, dá para falar muito, arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro filhos que sustenta. Cada um, um pai. Esconde, nas conversas, o filho mais velho, o negro, que anda pelos dezesseis anos. Ela, trinta e um. (p. 212).

Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglesa, dorme (às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um

homem. Fica no cais até arrumar dinheiro; baixando lá no morro de bolsa vazia leva pancada. E como gosta de homem... (p. 212).

Essas personagens, do ponto de vista étnico-racial, têm a cara do Brasil. Uma possui o fenótipo indígena e a outra, afro-brasileiro, compondo uma alegoria dos tipos raciais brasileiros predominantes, e que em sua maioria vivem numa situação economicamente desfavorável.

A prostituição, a gravidez indesejada, o uso de drogas são situações características deste universo, e mantém a marginalização e a exclusão.

Vejamos a descrição do marinheiro:

Marinheiro é viajado, andou quatro cantos do mundo. E, se diz, não há homem mais desconfiado do que um do mar. E esbanjam com mulher, bebem, queima o que têm. Mas descem ao porto vindos de muitos dias no mar. Navegando e trabalhando, sem bebida e sem mulher. Pegam terra firme e não quem saber se estão certos ou errados. (p. 212).

O marinheiro, apesar de viver num universo marginal e excludente, pela sua profissão e simbologia no imaginário nacional, possui algumas vantagens. Neste contexto, ele é o explorador. Está em terra para aproveitar os prazeres oferecidos e gosta desta condição. Apesar de ser um pingente no mar, em terra, conhece seu espaço e usufrui desta condição.

A andança pela noite continua, e vários espaços são citados na composição desta proposta de conto-reportagem, numa clara intenção comprometida com o real.

O conto se encerra com “Manhãzinha. Os homens chegam outra vez”, em que uma nova manhã chega trazendo um novo dia, um novo começar.

O autor constrói uma imagem extremamente poética para anunciar a chegada do dia, num sentimento saudosista e bucólico.

A madrugada desfiou e vai se indo. Chega, aos poucos, um sopro frio da beira do mar. O céu está que é m breu e vai ganhando, devagar, um toque azul. (p. 216).

Um tom azul, chumbado. Há, no entanto, alguma coisa precisa, forte, meio avermelhada num ponto ali no horizonte. Sanguíneo, já violento, um ponto querendo rasgar, vermelho, no céu. Explodir. E gritar de cor ali. (p. 216).

Com relação à linguagem do conto, o autor constrói um narrador bastante envolvido com a fala popular, bem como profundo conhecedor deste código. Ele não usa das personagens para representar este código popular. É o próprio narrador que empresta o discurso dos marginalizados para construir sua narrativa.

Novamente, vemos um narrador misturado às personagens e ao universo representado. Se colocando mesmo como observador dos fatos, onde realmente “rala” na realidade, sendo mais um marginal neste universo de marginais.

(...) podemos perceber que o modo de narrar e, sobretudo, a posição que o escritor moderno ocupa frente aos seus textos, é de uma liberdade composicional que o induz a criar livremente, não representando apenas o real, porém desenhado, em seus trabalhos, a desarticulação da realidade mediante um rigoroso trabalho artístico que acaba por particularizar, ou melhor, recriar o real. (CORRÊA, 2006, p. 22).

O espaço neste texto é bem marcado pelo cais do porto e todos seus armazéns, boates, cantos e esquinas.

O cais é mais uma personagem da trama, que direciona toda a narrativa, exige determinados comportamentos e personagens, instiga desejos, realiza sonhos, e se coloca como parceiro neste contexto de exclusão. Vemos, mais uma vez, João Antônio construindo uma alegoria do espaço e da sociedade brasileira, através do contingente marginal.

Sendo assim, o conto apresenta uma outra realidade nacional, representada pela rotina de um cais de porto. Há toda uma maneira própria e específica de observar e interagir com o mundo, sempre na perspectiva da falta, mas realizando um desdobramento da realidade, para suprir necessidades e viver com um mínimo de dignidade e respeito. Este espaço marginal tem suas próprias leis e regras, que dialogam com as vividas por certa camada da sociedade que vive às margens, podendo ser mais um traço de nossa identidade nacional.

2.2.5 – “Corpo-a-corpo com a vida”: por uma “literatura de murro e porrada”.

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda é pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo – está no corpo-a-corpo com a vida. (“Corpo-a-corpo com a vida”, p. 324).

A análise deste texto é de extrema importância para compreendermos as escolhas temáticas e estilísticas do autor na composição de sua arte literária, bem como o papel da literatura na busca por uma identidade nacional e por uma expressão artística que represente a nação brasileira em toda sua identidade híbrida e pluriétnica.

“Corpo-a-corpo com a vida” consiste num ensaio de literatura, publicado juntamente com a obra *Malhação do Judas Carioca* em 1975, e afirma uma nova postura literária do autor, consolidada na obra citada acima. No texto, o escritor assume o conceito de que uma literatura nacional revela um projeto de que a arte é consequência da vida, de que o ato de escrever pode exercer uma função essencial na transformação política e social de um país.

A posição central de João Antônio sobre a importância e o papel social da literatura é a de que toda criação literária deve valorizar as raízes do povo e não se respaldar em vanguardas e modismos que, na maioria das vezes, esquecem que a temática central de toda obra literária deveria ser o homem. (ORNELLAS, 2004, p. 20).

Assim, o autor acredita numa arte determinada pelo conteúdo. A forma deve ser subordinada ao conteúdo. O tema explorado conduz a forma narrativa. João Antônio cria um estilo, que une jornalismo e literatura, para dar conta de “retratar a realidade brasileira no nível da tragédia do nosso país”. (PEREIRA, 2001, p. 62).

Neste ensaio, João Antônio acredita e faz uma defesa explícita à cultura popular e suas principais manifestações artísticas. A identidade multicultural e pluriétnica, é fundamental para a construção de uma arte nacional.

Desta forma, o ensaio expõe o projeto literário do autor e a função da literatura, no combate aos modelos importados europeus, que só fazem manter o nosso atraso cultural e social. João Antônio defende que nossa fragilidade como nação se afirma na manutenção dos

valores e das expressões importadas do velho continente, mantendo nossa posição colonizada e de subordinação.

Nossa literatura continua sendo forjada nos moldes europeus, definindo ainda forma e conteúdo para a arte nacional, fugindo ao compromisso com a realidade e com a proposta de se pensar uma expressão literária reinventada nos modelos nacionais.

Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamalague e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada. (ANTÔNIO, 1987, p. 315).

O autor afirma ainda, que necessitamos de uma arte que realize realmente um “levantamento de realidades brasileiras” (ANTÔNIO, 1987, p. 316). Essas realidades devem ser vistas assumindo um compromisso com a verdade. O fato deve ser observado com o olhar de dentro, assumindo a postura e o ponto de vista do povo e das necessidades da terra.

Desta forma, a crítica ensejada no ensaio é na carência de expressões que definam em sua essência a identidade nacional. Vive-se na perspectiva da falta, resultando assim numa literatura ausente de forma e conteúdos significativamente brasileiros. O que se tem ainda é uma cópia da estética européia.

O autor cita alguns exemplos de escritores que com sua arte conseguiriam representar em forma e conteúdo a realidade brasileira. Trata-se de uma literatura empenhada na transformação política e social do país. Autores como Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Oswald de Andrade, entre outros, conseguem construir obras onde a indignação, a denúncia e a exposição da real situação do povo brasileiro, sejam os temas para a formação de uma literatura brasileira, comprometida com a realidade social do povo.

Afinal, a literatura brasileira que ficou teve uma seiva, antes de qualquer outra qualidade. Um compromisso com a coisa brasileira sem retoques, imposturas e embelecios mentais. A que ficou e que pode servir de exemplo foi sempre produzida por uma atitude de caráter, de análise crítica e crítica realista, de novas propostas, de atitudes modificadoras e renovadoras, de denúncia, revelação e participação. (ANTÔNIO, 1987, p. 316).

Os principais temas para a construção de uma literatura verdadeiramente brasileira, são os que o povo esteja representado. A compreensão de nossas contradições e misérias, de nossa mistura étnica, de nossas improvisações e “jeitinhos”, a vida sofrida e abandonada,

nossas lendas e nossas faltas, a luta de cada dia, a expressão da fome e da dor, o riso fraudulento de nossas festas populares, a vadiagem e o trabalho forçado e mal remunerado, enfim, toda uma essência popular que pulsa nas periferias e favelas brasileiras.

Desta forma, a literatura também se presta como arma de defesa da nação, uma frente de luta que coloca em discussão todo o atraso e abandono de nossa sociedade.

Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café of Brazil? A umbanda não será a nossa mais eloquente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? (ANTÔNIO, 1987, p. 318).

A citação acima deixa bem claro os principais temas brasileiros para o autor. Aqui, João Antônio manifesta seu interesse pela vida popular e miserável do povo. São os excluídos sociais os verdadeiros representantes da cultura nacional e toda sua forma de observar e se colocar no mundo.

João Antônio vê no futebol, na umbanda, nas favelas, periferias e subúrbios a essência da identidade nacional, e são esses elementos que vão conduzir seu projeto literário e sua trajetória por uma literatura engajada na transformação social, econômica e política do Brasil.

Conhecendo e problematizando os reais temas brasileiros, uma nova estética é formada. A forma acaba se tornando consequência do conteúdo, quando forja seus diversos elementos, comprometidos com a realidade representada.

As personagens, narrador, espaço, tempo e linguagem se constroem a partir de uma observação profunda da vida, numa perspectiva de dentro. Fala-se com conhecimento de causa, numa defesa dessa subjetividade, dando visibilidade a uma realidade de opressão, ensejando uma crítica e realizando uma denúncia das mazelas vividas pela sociedade.

A citação abaixo refere-se ao homem paulistano, porém, pode ser muito bem estendida a toda uma realidade urbana representada na obra joãoantoniana.

Em busca de forjar a identidade (...), o autor acaba por perscrutar os sentidos da própria identidade brasileira, flagrando seus impasses como consequência de um projeto de modernidade excludente, traçado pelos centros hegemônicos e ratificado pelas elites nacionais. (MARTIN, 2008, p. 165).

Nesta proposta de uma literatura associada por completo à vida popular brasileira, um “corpo-a-corpo” com a realidade é a única forma concreta do escritor vivenciar a história narrada. O escritor deve envolver-se por completo, ser um defensor e denunciador dessa verdade popular, construir sua arte com uma proposta definida de intervenção social.

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolhas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (ANTÔNIO, 1987, p. 318/139).

Neste sentido, o autor deixa bem claro que a literatura possui uma missão e uma função. Ela pode e deve se prestar o papel de modificadora da realidade nacional. É através da literatura que os socialmente excluídos podem ter voz e ditar regras em território nacional. A arte literária tem o compromisso de se colocar a favor do oprimido, em busca de transformações e melhorias.

É essencial que o escritor compreenda seu papel de mediador entre a arte e o público, bem como é através de seus olhos e mãos, que a discussão sobre as verdades brasileiras pode ser travada. É “ralando” nos fatos, que ele pode realizar uma denúncia das injustiças sociais em defesa desta população que se encontra à margem do progresso social e político.

(...) tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo. (ANTÔNIO, 1987, p. 319).

Nesta visualização de uma arte nacional, de uma literatura engajada na transformação social, João Antônio experimenta um novo gênero literário que consiga dar conta de seu projeto artístico. A mistura entre o jornalismo e a literatura se faz essencial para seu propósito, pois o jornalismo compreende o fato, e a literatura recria a realidade.

A linguagem jornalística empresta à literatura sua força denunciadora, bem como a literatura constrói artimanhas imaginativas para reinterpretar o fato com ares poéticos, factuais e líricos ao mesmo tempo.

Assim, além de um autor comprometido, temos um narrador engajado, envolvido com a realidade apresentada, que se coloca favorável ao excluído, ao marginal, sendo o principal “delator” das misérias e injustiças vivenciadas pelas personagens marginais.

Suas três frentes políticas estão aí expostas e também a estética, que é a de se fazer uma literatura que se vá inventando na forma, de acordo com o que exigem os temas, que seja capaz de criar personagens verdadeiras e inseridas na cultura das cidades e na captação de uma linguagem que não seja a do escritor, mas que seja a da personagem, trabalhada estilisticamente pelo escritor. (MAGRI, 2008, p. 94).

Em relação às análises dos contos realizadas anteriormente, percebemos, do ponto de vista estrutural e temático, a consolidação do projeto literário do autor.

Vemos uma linguagem popular explícita, através das gírias e expressões; a criação de personagens que participam de um universo marginal e de exclusão. Também, a criação de um narrador-entruterado, engajado, solidário da luta social ensejada.

Os temas abordados pertencem a este ambiente às margens, e procuram realizar um retrato da realidade popular nacional. Observa-se novamente a “coisa” brasileira, pensando numa identidade múltipla, atravessada por uma história social de dominação e subordinação, forjando sua identidade, a partir da falta e da carência, num desejo de visibilidade das mazelas enfrentadas, bem como de suas maneiras de subverter a realidade, por um espaço mais justo e igualitário.

CAPÍTULO 3

COM A ARTE DO SARCASMO, A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

3.1 – João Melo: por uma realidade nua e crua

*Os outros passam a escrita a limpo.
Eu passo a escrita a sujo.
Como os rios que se lavam em encardidas águas.
Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque.
O sotaque da terra.*

(poema da personagem O Barbeiro de Vila Longe da obra *O outro pé da sereia* de Mía Couto).

Este capítulo é dedicado ao estudo da obra *Filhos da Pátria* (2001) de João Melo, em alguns contos escolhidos como *corpus* da pesquisa, bem como do interesse do autor na construção de uma literatura empenhada na transformação social do país.

João Melo, representante da moderna literatura em Angola, e que vem ganhando um grande espaço no cenário literário angolano e mundial, destaca-se por construir narrativas que representem o povo angolano na atualidade, ensejando uma crítica social à situação de miséria em que vivem os socialmente desfavorecidos, e denunciando o estado de corrupção e violência no país.

Através do sarcasmo e da ironia, o autor “destila seu veneno” para realizar a crítica social, da mesma forma que utiliza seu discurso engajado no propósito de moldar sua arte para a construção de uma literatura nacional. Sua arte é empenhada na transformação social do país, denunciando o estado de violência e corrupção em que sobrevivem os pobres em território angolano.

A questão da identidade nacional é um problema inacabado, que continua em profunda construção, sendo necessários muitos ajustes na sociedade e nas artes para a concreta realização dessa conquista. Nesse sentido, a arte de João Melo se coloca atuante e militante desse desejo, num compromisso com a realidade vivenciada pelas camadas sociais colocadas à margem da sociedade angolana. Assim, a “formação da identidade nacional é na realidade uma das linhas de força da consecução desse sistema literário”. (CHAVES, 1999, p. 218).

O autor começou sua trajetória literária na poesia, ainda nos anos 1980, tendo lançado sete livros. Os temas frequentes eram o amor e a mulher, num movimento que caminhava para o lirismo e para o culto das tradições populares, como a lenda da Kianda (sereia angolana), entre outros.

Com a obra *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998) – primeiro livro de contos do autor – é inaugurada uma nova fase em sua carreira literária, em que se vê, através da prosa, a possibilidade de pensar e criticar as questões políticas e sociais do país.

(...) a literatura militante chama a si a tarefa de desmascarar o discurso colonialista que, sob a falácia de “dar continuidade à tarefa civilizatória em África” escondia toda a violência de uma prática discriminatória. (MACÊDO, 2002, p. 71).

Numa conversa informal que tive com o autor sobre literatura e o papel social da mesma na (re) construção da identidade nacional angolana, que se deu no *Encontro de*

Professores de Literaturas Africanas realizado na cidade do Rio de Janeiro em novembro de 2007, João Melo deixa bem claro a vontade de orientar sua arte para a denúncia das dificuldades de sobrevivência enfrentadas pelos pobres em Angola.

É através da prosa, e da escolha do gênero conto, que o autor enxerga a possibilidade de resgatar a cultura angolana, forjada a partir da herança dos antepassados, juntamente com a memória da dominação colonialista e as subjetividades formadas com a descolonização, a guerra civil e as influências neoliberais e capitalistas na contemporaneidade.

O que se vê é uma Angola nos dias de hoje, impregnada dos discursos de suposta liberdade e igualdade apregoados pela tecnologia e pela globalização, em contraposição à fome, à miséria e à violência em que vivem as populações dos musseques.

A desigualdade social e a luta de classes são temas constantes da obra de João Melo, assim como a problemática das relações étnico-raciais no país e a banalização da violência no imaginário da nação.

João Melo, detentor de uma escrita agressiva e corrosiva, constrói narrativas implacáveis com os hábitos da nova burguesia angolana. Sua indignação é tão intensa que apela com frequência para expressões vulgares ao tecer comentários que vão da ironia ao sarcasmo, passando pela comicidade, em situações geralmente inusitadas do cotidiano da cidade de Luanda, capital de Angola.

As principais personagens representadas são os moradores dos musseques, os refugiados de guerra vindos principalmente do interior do país para Luanda, as catorzinhas¹¹, as crianças em situação de rua, a elite corrupta e alienada.

Essas personagens são apresentadas sempre na perspectiva da carência e da falta, compondo uma alegoria da realidade cruel e desumana vivenciada em solo angolano.

Nas narrativas de João Melo, assim como nas obras de João Antônio, temos as figuras do universo marginal na constituição dos textos, sendo elas os principais representantes da nação. A visibilidade dessa realidade enseja a crítica social e a construção de uma literatura comprometida com a verdade.

Para permitir que as personagens marginais utilizem seu próprio discurso, o autor apela para o recurso da polifonia, conferindo voz a elas, humanizando-as. Assim, as personagens parecem autônomas em seus discursos, dispensando a ajuda e a narração de um narrador onisciente na construção de sua subjetividade.

¹¹ Catorzinha é a forma usada em Luanda para designar as prostitutas menores de idade.

A citação abaixo da Profa. Dra. Vima Lia Martin refere-se ao narrador construído na obra de Luandino Vieira, porém, cabe muito bem às narrativas de João Melo.

(...) observa-se também uma transformação na perspectiva do narrador que, paulatinamente, abandona a perspectiva da onisciência para abrir maior espaço para que as personagens construam suas falas e suas versões sobre os conteúdos narrados. Desse modo, o narrador renuncia o seu papel de intérprete privilegiado dos fatos enunciados e a polifonia torna-se marca constitutiva das narrativas. (MARTIN, 2008, p. 62).

João Melo valoriza em suas obras o papel do narrador, que se coloca como denunciador e defensor dos excluídos sociais. Da mesma forma que temos claramente a participação do autor implícito na estrutura dos textos, percebemos também um narrador onisciente, e muitas vezes, um narrador-personagem.

Os contos, num caráter moderno e vanguardista, apresentam diversos narradores em uma mesma narrativa. Várias vozes compõem o discurso e o material narrado, permitindo um intenso diálogo com o leitor, trazendo-o e tornando-o cúmplice das histórias.

Temos, assim, vários pontos de vista e inúmeras formas de contar, dando liberdade aos leitores para escolherem o caminho a percorrer e a participar efetivamente da “moral” ensejada pela história.

Aqui, muito mais que um narrador comprometido e “entruterado” com a realidade vivenciada às margens da sociedade, temos um autor implícito que “obriga” a participação do leitor, no sentido de legitimar seu discurso e sua denúncia. Desta forma, estratégias discursivas são criadas para envolver o leitor e incluí-lo na narrativa. Assim, o leitor é atravessado por várias interpretações de um fato e de uma construção ideológica, onde a “palavra final” é sempre a do leitor.

Cria-se, então, um pacto literário que pressupõe a participação ativa do leitor, num processo consciente de construção dos sentidos suscitados pelo texto. Sem essa convivência que implica, inclusive, a partilha de conhecimentos específicos necessários para a decodificação da própria linguagem praticada por aqueles que compõem o universo marginal ficcionalizado, a leitura não se efetiva por completo e, certamente, o leitor menos empenhado se sentirá frustrado em suas expectativas. (MARTIN, 2008, p. 46).¹²

¹² As citações utilizadas da obra *Literatura e Marginalidade* (2008), da Profa. Dra. Vima Lia Martin referem-se ao autores João Antônio e Luandino Vieira. Porém, achamos importante a utilização de algumas ideias, pela similaridade temática e de postura de João Melo com Luandino. Assim, o que a autora observou, em alguns momentos, para o escritor Luandino Vieira, bem com João Antônio, pode ser muito bem estendida para a trajetória de João Melo neste trabalho.

Uma característica importante da literatura de João Melo, bem como de todo sistema literário angolano, é a linguagem. Mais uma vez, a linguagem popular é privilegiada pelas histórias.

Vimos que, no Brasil, a literatura nacional procurou representar a nação através de uma linguagem popular, impregnada de gírias e provérbios, bem como dos diversos traços do regionalismo.

Da mesma forma, a literatura angolana em seu projeto de construção de uma arte nacional, forjou seu discurso empenhado na representação da linguagem popular e das diversas línguas faladas em território angolano, em que não só os desdobramentos da língua portuguesa foram utilizados, mas principalmente expressões das diversas línguas faladas em território nacional.

No nível da fatura dos textos, verifica-se a instauração de uma polifonia discursiva, já que são trazidas à tona as diferentes falas sociais que traduzem as contradições ideológicas vivenciadas pelas personagens. E, numa esfera mais ampla, é oferecido à sociedade um espelho bastante preciso, que nos obriga a olhar-nos por inteiro e a deparamo-nos com a face mais dura da realidade de que fazemos parte. (MARTIN, 2008, p. 45/46).

Sendo assim, na obra de João Melo temos palavras e expressões do universo linguístico quimbundo, umbundo, quicongo etc., num claro intuito de conferir efeito de real, mas principalmente dar visibilidade à prática e ao discurso dos socialmente excluídos.

As principais temáticas exploradas pela obra do autor vinculam-se à herança da luta contra a colonização, o racismo, o tribalismo e as desigualdades sociais, incluindo também a falta de oportunidades, as injustiças sociais, a luta de classes, a má distribuição de renda, a violência e privação em que vivem os marginais sociais em território angolano.

3.2 – *Filhos da Pátria*: os órfãos de uma mãe desnaturada

Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano? É tão grande como a sua capacidade de adaptação? E, afinal, a adaptação – o que é exactamente? Sim, o que é ser ou estar adaptado?
(“O elevador”, *Filhos da Pátria*, p. 13)

O livro *Filhos da Pátria*, publicado em 2001 pela editora Nzila (Angola) e, em 2008 pela Editora Record (Brasil) – primeira obra do autor com publicação no Brasil – escolhido como *corpus* da pesquisa, se coloca como fundamental no conjunto de obras do autor, na medida que representa com maestria as dificuldades enfrentadas pela população à margem da sociedade luandense, realizando uma profunda crítica à corrupção e à violência vivenciadas pelos moradores do musseques angolanos.

Após a leitura de vários autores angolanos contemporâneos, encontramos, nesta coleção de contos de João Melo, os elementos essenciais à comparação proposta, bem como uma obra de arte que possui as características fundamentais para o projeto de uma literatura engajada na denúncia da situação de miséria e violência em que sobrevivem os pobres em Angola.

A escolha estética e temática desempenha o papel proposto de pensar uma literatura forjada em moldes nacionais, que se constrói empenhada na defesa da nação, bem como na formação de sua nacionalidade e identidade.

A afirmação de projetos nacionalistas através da literatura teve como um de seus pilares a busca pela “africanidade”, espelho no qual os africanos puderam se reconhecer como sujeitos livres e portadores de uma cultura própria e singular. Em contextos sociais em que a luta pela autonomia literária se deu no compasso da luta pela autonomia política, a poesia e a ficção ocuparam-se da desalienação dos colonizados, buscando estabelecer uma identidade matriz que, através da dinamização da memória de cada povo e da interpretação do passado histórico em função do presente, reunisse os africanos em função de um ideal comum. (MARTIN, 2008, p. 39).

No trecho citado, o projeto nacionalista da literatura refere-se aos anos 50 e 60, porém, vemos, na atualidade, este projeto em reconstrução, em andamento. Sendo a identidade uma questão inacabada e a busca por inclusão social uma constante, temos a arte

literária funcionando ainda como influenciadora dessa construção e arma de resistência cultural e política.

A literatura de João Melo vêm atrelada às necessidades da nação em ser reconhecida a partir de seus próprios valores, independente e livre das amarras da colonização. Desta forma, a história do país serve de tema, muitas vezes, para a constituição das narrativas, num efetivo desejo de impor, através da arte, a identidade do novo país.

Na contemporaneidade, onde a economia é dominada pela política neoliberal e pela globalização, os contos de João Melo acusam o mal-estar emitido pelo consumismo desmedido da sociedade, sob as garras do capital. Em Angola, como em outros países em desenvolvimento, o exibicionismo da nova burguesia é duramente criticado pelo autor, assim como a situação de violência e miséria em que sobrevive a maioria da população.

Filhos da Pátria é uma obra que pretende retratar e denunciar a pobreza física e moral destes “filhos” nascidos de uma “pátria” desigual e opressiva, onde os detentores do poder são sempre os donos do capital que, para manterem seu espaço de privilégio na sociedade, não se furtam a discriminar, excluir, ofender, desprezar e isolar às margens os menos favorecidos. Estes filhos, citados pelo título do livro, não passam de órfãos de pai e mãe e, principalmente, de uma pátria que garanta seus direitos e preserve suas vidas.

A primeira epígrafe do livro, ou seja, “Esta é a pátria que me pariu”, trecho de um rap do músico Gabriel, o Pensador, evidencia esta pátria-mãe, que ao mesmo tempo em que dá vida, abandona os filhos à própria sorte. Uma menção evidente ao xingamento “puta que pariu”, onde a pátria, a mãe e a prostituta recebem a mesma conotação simbólica. O que temos é uma contaminação do verbo, onde o termo ‘parir’ ou ‘pariu’ evoca a palavra puta e, também, pátria, podendo-se criar esta noção de associação com a ideia de uma pátria puta parindo.

Outras duas epígrafes abrem a obra, oferecendo as principais referências sobre as temáticas que o livro pretende abordar. “A identidade é cor de burro fugindo” (Arlindo Barbeitos) e “Saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tempo com as identidades e as coerências” (José Saramago), são citações que indicam claramente que a obra pretende debruçar-se sobre a diversidade étnico-racial angolana e a formação da identidade nacional multicultural.

Percebemos que o autor pretende lidar com a identidade partindo do ponto de vista da mistura étnica, do hibridismo e da pluralidade cultural. Assim, além da denúncia dos sofrimentos vivenciados pelos “filhos” de uma pátria desigual e excludente, também a

questão racial e cultural serão problematizadas pelos contos, numa profunda crítica à sociedade e ao sistema político angolano.

A ilustração dos olhos de uma criança, apresentada na capa da edição angolana, demonstra a necessidade da sociedade, bem como das autoridades observarem a situação de abandono e privação que vivem os “filhos” da terra. Nos olhos da criança, vemos um pedido desesperado de visibilidade, na esperança por mudanças e melhores condições de vida para o país.

Já na edição brasileira, a capa traz uma criança negra sorrindo, uma evidente referência ao potencial desta em desdobrar o sofrimento em uma alegria nervosa e cruel, ao mesmo tempo. O sorriso também significa uma denúncia do sofrimento vivido por esta população à margem.

Sendo a criança “o futuro da nação”, as ilustrações deixam bem claro o universo explorado pelos contos e as principais temáticas abordadas, num claro desejo por transformações sociais e justiça no país. Assim, é nos olhos e no sorriso da criança que a cobrança é ensejada no sentido de se concretizar o sonho da verdadeira liberdade e da promoção das igualdades sociais.

A obra possui dez contos que oscilam entre a prosa de ensaio e a prosa de ficção, onde os costumes e hábitos da sociedade angolana são abordados na perspectiva da busca por melhores condições de vida, concretizada muitas vezes através da violência e da corrupção. Mais uma vez, vemos o socialmente excluído desdobrando-se em sua realidade para garantia de um mínimo de sobrevivência.

As denúncias e críticas do autor centram-se nos momentos em que a situação de muitos desses deslocados — lançados ao abandono e à própria sorte — os obriga a práticas marginais na emergente sociedade capitalista do recente país (...). (MANTOLVANI, novembro/2007¹³).

Os deslocados da sociedade são como os pingentes urbanos representados na obra de João Antônio, que estão pendurados na cidade, sempre prestes a cair. Aqui, a expressão também significa os indivíduos que saíram do interior do país, pela guerra ou pela miséria, para “tentar a sorte” na capital Luanda e que não encontram o desejado espaço na cidade, vivendo em situação de refúgio e deslocamento.

¹³ MANTOLVANI, Rosângela Manha. “A pátria de João Melo: um estado multicultural”. In: Revista Crioula – nº 2, novembro/2007. Artigo publicado em revista acadêmica.

No conto “O elevador”, o autor levanta questionamentos sobre a Angola do presente e a Angola do passado, onde a crítica à política e ao jogo de poderes é a principal temática explorada. A oposição entre capitalismo e socialismo rege as discussões entre as personagens, bem como o discurso do narrador.

O tipo sempre foi o mais radical do nosso grupo, defendia que na Angola do futuro as classes deveriam ser abolidas e a exploração do homem pelo homem, extinta para todo o sempre – como é que se transformou assim num novo-rico nojento? (p. 21).

A corrupção, a ilegalidade, a prostituição e a banalização da violência e das tradições ancestrais são os principais temas do conto, em que o autor implícito funciona como mediador do diálogo entre as personagens, narrador onisciente e o leitor.

Em “Tio, mi dá só cem”, conto escolhido por nós como *corpus* do estudo proposto, conta a história de um menino refugiado de guerra, que comete um crime para garantia de sua sobrevivência.

Este é narrado em primeira pessoa e funciona como um soco, uma denúncia da condição miserável em que vivem as crianças em situação de rua, bem como os deslocados urbanos. O crime é única forma de sobrevivência neste contexto, onde a banalização da violência é uma constante dessa realidade.

“Natasha”, terceira narrativa da obra, conta a trajetória de vida de uma estrangeira russa, moradora da periferia angolana, que por um amor arrebatador e irracional, abandona seu país para viver em Luanda.

Aqui, a identidade angolana é discutida a partir do ponto de vista das relações amorosas e sexuais, numa associação concretizada principalmente no relacionamento carnal. O corpo do homem africano é tratado de forma animalizada, numa conotação racista.

A personagem se constitui, também, como uma deslocada social, cuja justificativa para tal opção de vida estaria calcada no estereótipo do incontrolável desejo feminino pelo falo dos angolanos, que o autor trata de ironizar e desmitificar. (MANTOLVANI, novembro/2007).

O conto é narrado ora em primeira pessoa, ora em terceira. As personagens que compõem as narrativas apresentam suas impressões como em uma entrevista para o narrador observador, que vai tecendo seus comentários ao longo da história, influenciando e dialogando com os leitores.

Neste, mais uma vez, a diferença de classes e as relações étnico-raciais são abordadas de forma realista e comprometida com a verdade, criticando sarcasticamente os estereótipos e estigmas construídos sobre a virilidade do africano.

Como é lógico, a primeira pergunta que se impõe é a seguinte: porquê que Natasha Pugatchova abandonou o cinematográfico cenário, embora demasiado branco e frio, que descrevi no início e desembarcou com todas as suas bagagens, mas totalmente desarmada, nesta terra infestada de negros, calor, mosquitos, guerras e epidemias? Na verdade, ele tem uma coisa preta que me deixa louca, tão diferente de tudo o que eu conhecera antes e até do que eu esperava, as minhas amigas sempre me tinham dito, parece que os negros têm uma pila¹⁴ inacreditável (...). (p. 42).

No conto “O efeito estufa” a questão étnico-racial é abordada de forma irônica e sarcástica, denunciando o conflito de raça no país a partir da dominação portuguesa e das guerras de descolonização e civil pelo poder em Angola.

O texto conta a história de um estilista negro, Charles Dupret, que através de sua arte busca a verdadeira angolanidade, sendo ela fruto de uma autenticidade negra, que aparece como verdadeiro contingente africano. Aqui, ser angolano é ser negro, numa profunda crítica às misturas raciais e culturais no país.

(...) que o cenário de todos os desfiles que fazia era sempre totalmente preto, das passarelas aos cortinados, passando pelas cadeiras, pelas lâmpadas e todos os outros adereços. Escusaria de acrescentar que, obviamente, os próprios modelos eram também todos pretos (...). (p. 64).

É através de um narrador cruel que o discurso da personagem é desconstruído, já que é impossível pensar uma Angola sem a influência portuguesa, bem como a própria mestiçagem, sendo esta, fruto das relações vividas em território angolano e que compõem toda a história do país. Para o autor, a angolanidade é representada pela miscigenação e pelo hibridismo cultural. Assim, a identidade é construída a partir da pluralidade, sendo o principal diferencial da nação.

“O homem que nasceu para sofrer” narra a trajetória desastrosa de José Carlos Lucas na busca por felicidade e um pouco de riqueza na vida. A personagem se encontra em um avião com destino a Portugal, levando em seu estômago um precioso diamante. Mas o inesperado acontece: José Carlos é acometido de uma enorme “dor de barriga”, e tem que

¹⁴ Forma popular de chamar o órgão sexual masculino.

“liberar” o que o atormenta. Assim como acontece com os azarados e menos afortunados, o diamante, numa enorme ironia do destino, “sai” do seu corpo antes do tempo esperado, e do vaso sanitário vai direto para os céus de uma Angola triste e abandonada.

O conto sarcástico, com tons de comicidade, faz uma crítica aos valores da sociedade burguesa, em que a busca da felicidade está diretamente vinculado à riqueza material e o que se pode comprar a partir dela.

Assim, para elas, ser feliz é ter logrado um bom emprego, descoberto o amor da sua vida, trazido ao mundo filhos saudáveis e obedientes, conseguido manter, apesar de todas as *makas*¹⁵, um núcleo de amigos prontos, como se costuma exageradamente dizer para todas as ocasiões e, (...) possuir ainda algum dinheirinho para acudir às doenças ou satisfazer alguma pequena extravagância. (p. 76/77).

Aqui, a superficialidade das relações, o individualismo, o consumismo, os valores impostos pelo neoliberalismo, a falsa moral são criticadas, no intuito de denunciar a situação de opressão em que sobrevivem os pobres, neste universo onde somente os detentores do poder e do capital têm vez e espaço.

“Ngola Kiluanje”, segunda narrativa escolhida como matéria para nosso estudo, possui como temática principal a busca por uma identidade nacional angolana, sendo ela, pluriétnica e multicultural. As relações raciais são abordadas, no sentido de desconstruir alguns estereótipos e estigmas, para se pensar uma Angola diversa.

Assim, as contradições de uma nação que vive o sonho de uma democracia racial são abordadas neste conto, onde a verdadeira identidade está principalmente na mistura racial e na cultura, forjada a partir de um imenso hibridismo.

Em “Shakespeare ataca de novo”, mais uma vez o conflito racial é tematizado, onde a noção de angolanidade e identidade é pensada a partir do elemento étnico. Aqui, uma história de amor entre dois jovens de etnias diferentes é utilizada para construir o discurso em torno da diversidade étnica no país e suas contradições. A narrativa trata também do valor das tradições e da influência da família nas escolhas e na vida de seus membros.

Diferentemente, da tragédia de Romeu e Julieta ensejada pelo título do conto, o casal escolhe seu futuro, influenciado pela “liberdade” de um contexto pós-moderno, bem como das formas de vida urbana. As idéias retrógradadas das tradições são contestadas, e a desconstrução dos conflitos étnico-raciais é concretizada no amor e na busca por felicidade.

¹⁵ Confusão; conflito.

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 esta cultura, que tem um substrato étnico, perde-o ou pelo menos transforma-o necessariamente, quando em contato com as demais culturas presentes no mundo urbano. (p. 120).

“O cortejo”, uma das narrativas principais do *corpus* de nossa pesquisa, realiza uma crítica cruel e voraz às diferenças de classe em território angolano, demonstrando claramente os valores da elite, em contraposição à situação de miséria e exclusão da sociedade à margem.

Neste, a luta de classes é observada através de um passeio realizado pelos bairros ricos de Angola e pelos musseques, construindo-se assim, a denúncia e a crítica social empregada pelo autor.

“O feto”, quarta narrativa escolhida para a composição de nosso estudo, conta a triste história de uma prostituta menor de idade, obrigada a realizar um aborto, sendo discriminada e cruelmente julgada pela sua atitude.

O conto fala de uma vivência forjada na perspectiva da falta e da carência. A herança da guerra deixa marcas profundas na trajetória de vida da personagem central, e a prostituição se torna única alternativa de sobrevivência. Mais uma vez, a fome, a miséria e a violência são os temas principais do projeto literário do autor, sendo a representação da realidade e a denúncia seu principal interesse.

Em “Abel e Caim” – último conto da obra – a discussão temática se dá em torno da disputa de poder após a descolonização entre o MPLA e a UNITA. Ambos os partidos, de posições ideológicas opostas, foram os protagonistas da guerra civil em Angola que durou aproximadamente trinta anos, deixando marcas profundas na história do país.

O conto fala de dois grandes amigos, obrigados a se separarem por diferentes posições políticas. Miguel Ximutu, simpatizante das idéias capitalistas, adere à UNITA, enquanto Adalberto Chicolomuenho, acreditando na força libertária do socialismo, milita pelo MPLA.

Concretamente, Adalberto Chicolomuenho, ovimbundu nascido no Namibe, aderiu com entusiasmo até então insuspeito ao MPLA, enquanto Miguel Ximutu, mestiço de kimbundu e ovimbundu, integrou-se na UNITA. Asseguro aos especialistas em, digamos assim, “etnicidade partidária” angolana – se é que há gente tão irresponsável assim!... – que eu não me enganei nas informações que acabei de fornecer, pois os factos passaram-se exactamente como eu revelei. (p. 157).

Neste conto, o narrador procura explicar o atraso intelectual da nação, pela “burra” disputa caracterizada pela diferença política. Aqui, a desigualdade social e política no país é explicada pelo desejo de consolidar a identidade angolana a partir do elemento racial e dos conflitos ideológicos.

A guerra, também, é colocada como um grande mal da humanidade, pois nunca trouxe reais mudanças ou promoveu o fim das desigualdades, muito pelo contrário, apenas acentuou as diferenças sociais, favorecendo poucos e excluindo e colocando à margem, muitos.

Diga-se, pois, e para recorrer à linguagem popular, que a guerra, seja ela legítima ou ilegítima, é um atraso de vida, expressão que, apesar de muito vulgarizada, talvez não reflita devidamente o cortejo de desgraças e horrores provocado por toda e qualquer desgraças e horrores provocado por toda e qualquer guerra, nos tempos hodiernos ou remotos. Mortos, feridos, mutilados, destruição de infra-estruturas, degradação moral, oportunismos de toda a sorte e, sobretudo, separação dos homens e mulheres em barricadas mortalmente antagónicas são alguns exemplos dessas desgraças e horrores. (p. 155).

Sobre o título do conto, o narrador onisciente deixa a critério dos leitores a escolha de qual personagem bíblica, metaforizada nas figuras do MPLA e da UNITA, e representada pelos protagonistas da história, sejam o símbolo do bem e do mal, isentando o autor de qualquer posicionamento ou escolha política.

Hipocrisia por hipocrisia, esclareço, no entanto, que o meu plano é recusar-me até ao fim a identificar qual das duas personagens principais desta estória deverá atender pelo santo (alegadamente) nome de Abel e qual delas deverá ser inapelavelmente execrada com o ignominioso rótulo de Caim. (p. 151).

No final do livro, temos um glossário contendo explicações de algumas palavras utilizadas no universo popular angolano, bem como expressões idiomáticas das línguas locais.

Da mesma forma que vimos na obra de João Antônio, a representação da cidade é elemento fundamental na composição das narrativas e da construção alegórica do país.

(...) é a capital angolana que vai funcionar literariamente como alegoria do projeto de nação acalentado pelos escritores. Sua diversidade étnica e cultural apresentava-se como palco privilegiado

para a afirmação de uma identidade nacional que se pretendia plurirracial. (MARTIN, 2008, p. 40).¹⁶

Luanda é colocada como personagem central das histórias, direcionando o enredo e sugerindo posicionamentos e atitudes. É no espaço urbano luandense que a violência e a opressão são problematizadas, bem como a diferença de classes encenada pela elite e pelos socialmente excluídos.

A capital de Angola, após a independência e com a guerra civil, aparece como sinônimo do caos e do fim das expectativas de construção de uma sociedade justa e igualitária. É um espaço caótico, com sinais de abandono, pobreza e miséria, sendo um “ambiente dominado pela mesquinharia”. (CHAVES, s/d, p. 229).

Os musseques, locais ocupados pelos deslocados de guerra, vindos do interior do país e que compõem a periferia angolana, é o símbolo da pobreza e da desigualdade social. A representação destes ambientes se tornou, para a literatura, o espaço ideal para a construção da identidade da nação.

(...) Mundo precário, que apresenta escassas condições de habitação e higiene, o musseque agregaria os “deserdados da sociedade, com uma percentagem importante de gente vinda do campo recentemente, desempregados ou vivendo de salários baixíssimos, a maior parte subsistindo graças a biscates ou sub-ocupações do terciário”. É justamente nesse espaço que floresce uma intensa vida social, configurando-se num foco cultural de grande importância. (MARTIN, 2008, p. 61).

É no território colocado à margem do progresso social que os autores engajados constroem seu discurso em defesa dos excluídos, denunciando a situação de abandono e violência em que sobrevivem.

(...) essa prosa fixaria um modelo espacial – o musseque – de grande importância para a consolidação do sistema literário angolano, transformando-se numa linha de força ainda dinamizadora de parte da produção literária mais contemporânea. (MARTIN, 2008, p. 61).

Os contos analisados a seguir, tematizam sobre a violência e a criminalidade como frutos das desigualdades sociais; a prostituição infantil e o descaso das autoridades; a

¹⁶ Mais uma vez o trecho citado fala da realidade angolana nos anos 50 e 60, o que estendemos para um contexto contemporâneo.

opressão criada pela diferença de classes e as dificuldades em pensar a identidade nacional através da diversidade étnica.

Assim, estas narrativas vão ao encontro do estudo proposto que é pensar a temática marginal na construção de uma literatura nacional, que luta por transformações sociais e resistência cultural.

Num imenso compromisso com a história do país, João Melo cria suas narrativas numa clara solidariedade aos pobres de seu país, colocando sua literatura a serviço dos socialmente desfavorecidos, sendo seu principal papel como escritor e cidadão.

3.2.1 – “Tio, mi dá só cem”: uma infância perdida

(...) 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, eu sou um bicho, tio, um bicho desgraçado, mas assim de kilunza na mão parecia masé um comandante (...). (“Tio, mi dá só cem”, p. 33).

O conto em questão narra a estória de um garoto morador de rua, refugiado de guerra, que, para garantir sua sobrevivência na cidade de Luanda, comete vários crimes, roubos e, no ápice do seu desespero, assassina um homem.

O narrador, em primeira pessoa, indica que todos os pontos de vista, as experiências, a crítica social ensejada perpassam pelo universo e pelas perspectivas da própria personagem, sendo ela, ficcionalmente, responsável e autônoma por sua trajetória.

Na escolha de uma narração em primeira pessoa, o autor, de certa forma, oferece liberdade e autonomia à personagem, se colocando distanciado do desenvolvimento dos fatos e acontecimentos da narrativa.

O conto aparece impregnado de questionamentos, em que a personagem nos conta sua história num tom de desabafo, de lamúria. É pela voz da mesma que percebemos a indignação e a crítica contra o Estado e a sociedade que oprime, exclui e mantém os pobres à margem de todo o sistema político e econômico do país.

A personagem se coloca como vítima da sociedade, que não lhe deu escola, moradia, condições dignas para sua família. O fato de se tornar criminoso é uma resposta ao sistema e, também, representa a única forma de garantia de sua sobrevivência.

A narrativa fala do momento exato de um homicídio e do desespero de quem o comete. A personagem, sem nome, portanto, desumanizada, se aproxima de um carro para pedir dinheiro, caracterizado pelo pedido “tio, mi dá só cem”. O assaltado, porém, se recusa a entregar o dinheiro, então o garoto saca de sua pistola e ameaça atirar no homem se o mesmo não fizer o que ele manda. Neste momento, o garoto observa uma jovem ao lado do homem, provavelmente uma prostituta, mais uma miserável neste universo de miseráveis.

Este fato desencadeia o ódio no garoto, que vê toda sua vida passar em sua frente como em um filme e para vingar toda a sua dor e também da garota, resolve atirar no homem.

(...) tio, mas, nessa tarde eu tinha cheirado muita gasolina, o meu pulso estava firme, nem um tremor, tio, nem um remorso, o sangue jorrava-lhe da testa até no tapete formando um pequeno lago cada vez maior, a garina¹⁷ estava totalmente encostada no outro lado do carro encolhida sobre o seu medo, paralisada pelos próprios gritos, sem forças sequer para abrir a porta e desaparecer. (p. 35).

O homicídio e o próprio roubo não causam indignação ou culpa na personagem, já que este universo de violência e de opressão faz parte de sua subjetividade. A violência se encontra cristalizada neste contexto marginal, onde ela aparece mais como uma alternativa para sua sobrevivência e para garantir espaço na sociedade.

Há um momento da narrativa em que a personagem justifica seus atos pela exclusão a que o mesmo fora submetido pelo Estado, também pela desestrutura familiar causada pela guerra. Esta obriga, de certa forma, a dispersão da família, já que os homens adultos geralmente são recrutados para atuar como soldados e as mulheres e crianças são colocadas em situação de vulnerabilidade aos diversos atos de violência cometidos. Assim, a única alternativa é o abandono de seus lares, para sobreviverem como refugiadas em um ambiente de miséria e marginalidade.

(...) primeiro puseram-me num lar de padres mas no terceiro dia fugi, agora estou aqui na Ilha, tenho o meu buraco, saio de dia para fazer uns biscates, de noite fico mesmo aqui a controlar os carros que chegam pra fazer sacanagens, eles nem reparam quando eu me aprochoo silenciosamente deles, digo, tio mi dá só cem, alguns saltam como cabritos do mato à procura da camisa ou das calças, as garinas repente ficam caladas do que se fossem mudas, mas eu finjo que não estou a ver nada, repito, tio mi dá só cem, estendo

¹⁷ Menina; garota.

gentilmente a mão, às vezes espero uma eternidade, mas a maior parte dá logo pra me despachar, os mais renitentes eu tiro a kilunza¹⁸ e pergunto estás surdo ou quê, dá lá cem se não te furo já aqui (...). (p. 37).

Toda a narrativa parece acontecer muito rapidamente, o que percebemos pelo próprio formato do texto, ou seja, a história é contada em um único parágrafo, num tom de diálogo, de explosão, de auto-defesa.

Ao mesmo tempo em que um crime acaba de acontecer, o garoto relata sua experiência sexual com a menina que estava no carro. Toda esta narração é impregnada de agressividade e força. Como se o ato sexual pudesse se igualar ao homicídio.

(...) naquela noite afastei ligeiramente a garina com toda a doçura que ainda me resta, mas também com amargura, levei-a para longe do corpo morto daquele filho da puta, sacana, velho sem vergonha, fomos na praia, tirei-lhe a roupa, fodi-lhe, fodi-lhe, parece que não estava a lhe foder mas a vingar-me do mundo, ela não dizia nada” (p. 39).

A miséria e a violência a que a personagem é submetida durante toda sua vida a torna uma pessoa endurecida, cruel, incapaz de ter sentimentos nobres, como amor à vida, ao próximo. Sua subjetividade é construída a partir da falta, da opressão, da agressividade e do abandono.

Não percebemos uma indignação da personagem com seu modo de vida, mesmo porque o garoto se coloca como um vingador; aquele “escolhido” para libertar sua vida e dos seus da exclusão e da pobreza.

A única forma que o mesmo conhece de subverter sua própria existência marginal é na criminalidade, que lhe garante sustento e forças para continuar sua caminhada.

Podemos observar esta narrativa como a própria metáfora da realidade vivenciada pelas camadas mais pobres de Angola. As pessoas se percebem sem nenhuma perspectiva de mudanças e de melhorias na sua condição de vida, e que para garantirem sua sobrevivência cometem crimes, não mais cruéis que os cometidos pelo Estado, que juntamente com toda a sociedade, oprime e mantém certa parcela da população à margem.

¹⁸ Pistola; arma de fogo.

No final da narrativa, percebemos o desejo da personagem em se livrar daquela situação, em ter uma vida melhor, mais digna, o que não acontece. A dignidade está representada diretamente pelo poder de sua pistola e de sua dor.

(...) nesse dia matei um homem e fodi pela primeira vez uma mulher, agora ela foi embora, fiquei outra vez sem nada, sem pai, sem mãe, sem irmãos, não sei se sou deslocado, refugiado ou outra coisa qualquer, não sei se amanhã vou acordar, se hoje terei de matar outra vez, se a televisão vai aparecer, se os moços verdes virão, se a carrinha da sopa vai passar, é de mais, tio, eu não agüento, mi dá só cem, tio, estou com bué¹⁹ de fome, não, tio, não diz que não, 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. (p. 39).

A linguagem empregada é um elemento fundamental para percebemos a intensidade do conto e sua profunda agressividade. O uso de palavras de baixo calão, bem como de muitos palavrões, deixa a narração nervosa e violenta. A vulgaridade é elemento fundamental da temática explorada, onde o crime e o sexo pedem determinados comportamentos e atitudes, muito bem evidenciados pela linguagem coloquial.

(...) eu contei nos dedos das minhas mãos, calculei o madiê²⁰ essa hora já deve ter o caralho fora das calças, já deve estar a pedir na miúda pra lhe chupar, se calhar ela nunca que tinha visto uma cassete pornô (...). (p. 33).

O tempo da narrativa é bem marcado pela rapidez, assim como deve ser o momento em que a bala sai do revólver. O assassinato, o ato sexual e a história de vida do garoto, são expostos em fração de segundos, como lapsos da memória.

Também, o espaço do musseque é representado como ambiente propício para os tipos de crime cometidos. Neste, a perspectiva da carência e da falta, obriga certas atitudes, sendo o espaço, solidário ao comportamento da personagem.

Assim, percebemos como a opressão, a miséria, a fome e a falta de perspectivas contribuem para a criminalidade e para uma banalização da violência.

O que indigna muito mais, neste contexto, não é o crime ocorrido, mas a falta de possibilidades e de expectativas da personagem. O conto faz uma enorme crítica social ao

¹⁹ Muita.

²⁰ Tipo; indivíduo; sujeito (explicações contidas no glossário do livro).

abandono e ao descaso da sociedade e das autoridades para com os pobres e marginais sociais, realizando uma profunda denúncia, em defesa da nação.

3.2.2 – “Ngola Kiluanje²¹”: a identidade passada a limpo

Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tomar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? (Mayombe, Pepetela, p. 11/12).

Esta narrativa conta a história de um jovem angolano branco, habitante da cidade do Rio de Janeiro e que num momento importante de sua vida, resolve voltar à terra natal. O desejo quase incontrolável de conhecer sua pátria é motivado por um chamado interior, em que a necessidade de auto-conhecimento está diretamente vinculada ao seu país de origem.

O conto se inicia com um ato sexual, durante o qual a personagem principal relata, de modo apaixonado, o envolvimento afetivo que tem com sua namorada brasileira. Desde o início, percebemos que os temas que conduzirão todo o enredo da história estão relacionados à formação da identidade nacional e o valor do pertencimento étnico-racial nesta formação.

A descrição da personagem Jussara, com quem a personagem principal mantém um vínculo muito forte de afetividade e, também, o debate sobre sua origem étnica, demonstra a importância do elemento raça nas relações: “(...) Jussara, uma mulata brasileira, filha de índia com preto, mas com uns olhos enigmáticos, talvez orientais, talvez não (...)”. (p. 95).

A mistura étnica apresentada agrega as duas etnias mais discriminadas e oprimidas da história da humanidade. A formação da identidade racial da personagem conduz sua trajetória no caminho de dar visibilidade a certas práticas discriminatórias em solo brasileiro, sendo suas ações direcionadas em defesa da igualdade para a diferença.

Eu conheci a Jussara na faculdade. O que aconteceu entre nós já aconteceu a tantos homens e mulheres, desde que a humanidade é

²¹ Ngola Kiluanje foi um dos primeiros heróis do povo. Ele faleceu nos alvares de 1617, assassinado por chefes do seu exército junto às margens do rio Lucala.

humanidade, que não é preciso entrar aqui em detalhes. O que interessa dizer é que ela estava ligada ao Movimento Negro Brasileiro e dirigia um comitê na universidade que defendia uma maior aproximação do Brasil como os países africanos. (p. 109).

O conflito ensejado pela história está no fato da personagem central ser legitimamente angolano e ser branco. A sua cor o leva a vários questionamentos sobre a verdadeira identidade angolana e o processo de formação dessa alteridade.

O mais estranho de tudo é que sou branco e sou angolano. Além disso, chamo-me António Manuel da Silva e não Ngola Kiluanje, como a Jussara me apelida, nos seus momentos de entusiasmo sexual (...). Naturalmente, como angolano, embora branco, conheço a história de Ngola Kiluanje – aliás, eu é que falei à Jussara nessa figura –, mas nunca tive necessidade de adoptar esse ou qualquer outro nome semelhante para assumir a minha identidade angolana. (p. 96).

Para a personagem, o fato de ser branco e possuir um nome ocidental, não o impede de sentir, comportar-se, pensar, viver como um legítimo angolano. Até então, a questão racial não significa conflito na sua angolanidade, mas o desejo em voltar para Angola faz com que ele conheça profundamente a história de opressão e racismo que viveu e vive o país.

A figura do Homem branco é vista como a principal herança da colonização e do passado de dominação que os negros, principalmente, tiveram que enfrentar em seu próprio país.

A humilhação, o preconceito, a destruição da cultura tradicional, a exclusão e a violência da guerra são o legado de um passado histórico marcado pela cor branca. As teorias eugenistas, assim como o mito da raça pura, deixaram marcas profundas na história dos negros. Assim, a noção é de que todo branco em Angola tem a “cara” do colono, do opressor.

(...) a maioria do povo não nos aceita como autênticos angolanos e ainda acredita que todos os brancos são colonos, mesmo que tenha havido alguns que, inclusivamente, lutaram de armas na mão contra o colonialismo (...) tenho dúvidas se é mesmo o povo que não aceita que os brancos também possam ser angolanos ou se não é apenas uma meia dúzia de oportunistas que o instiga a ter sentimentos e práticas racistas. (p. 97).

Um fator de extrema importância na narrativa é o posicionamento dos diferentes tipos de narração. A história é contada, em grande parte, pela personagem principal, porém, em diversos momentos, temos a intervenção explícita de um narrador em terceira pessoa, que

se auto-intitula de narrador-autor. A imagem deste narrador é bem clara na estrutura do texto, pois sua fala está sempre colocada entre parênteses, talvez uma forma de deixar mais visível sua aparição.

É este narrador que se apresenta como autor do conto, e acaba conduzindo a história para o tema da visibilidade das práticas discriminatórias em Angola, denunciando o racismo “às avessas” que se dá em território angolano.

Para o narrador-autor, a questão da mestiçagem é o elemento determinante da autenticidade da nação, sendo ela formada principalmente por brancos e negros. A cultura e as tradições são colocadas como principal elemento de força da subjetividade angolana, em que a questão racial aparece em segundo plano: “mas como olvidar deliberadamente a famosa sentença de Neto²², segundo o qual Angola ‘é uma encruzilhada de civilizações e de culturas’”. (p. 98).

Os fatos históricos se misturam à ficção nesta narrativa, num profundo compromisso com o real e com a representação da realidade que se pretende denunciar. A Revolução dos Cravos em Portugal, a guerra de descolonização, bem como a guerra civil foram decisivas para a condição de deslocamento em que vivem os socialmente desfavorecidos, como a família da personagem central.

O 25 de Abril, como se sabe, acelerou o processo de independência de Angola. Digo “acelerou”, pois qualquer um que atribua alguma utilidade às lições da história sabe que isso era absolutamente inevitável; por outro lado, é justo observar que a luta pela independência de Angola e das demais colônias portuguesas também acelerou o próprio 25 de Abril (...). (p. 99/100).

A fuga de Angola para Portugal, depois para o Brasil denuncia a situação de medo e violência em que vivia a população. Para alguns, a única alternativa de sobrevivência era a busca de novos territórios.

A união entre Brasil e Angola é citada como uma relação harmônica, quase de parentesco e solidariedade. A formação da nação brasileira recebeu expressiva influência da cultura angolana, bem como da herança genética desse povo.

Apesar dessa profunda ligação entre os países, o narrador-autor realiza sua crítica à falta de comprometimento e do estreitamento das relações, devido talvez à precariedade de informações e também ao não interesse dos brasileiros.

²² Referência ao primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto. Este tem uma grande importância para a cultura angolana, já que foi médico, poeta e militante nas guerrilhas de libertação.

Por estranho que pareça, até a presença de Angola (pelo menos daquela Angola que carregávamos na memória) nos parecia mais visível e efectiva ali do que em Lisboa, pese o facto de, ainda hoje, ser muito mais difícil obter notícias de Angola no Brasil do que em Portugal (o que, em si mesmo, também não deixa de ser uma contradição, dado o inegável, embora pouco reconhecido contributo dos angolanos para a formação da nação brasileira). Certamente por causa das cores, dos cheiros e, é claro, dos ritmos – a verdade é que essa sensação de familiaridade que experimentávamos entre a cidade que nos acolhera tão amigavelmente e a terra que deixáramos em condições inopinadas era, para nós, uma coisa física e quase carnal. (p. 102/103).

Em vários momentos da narrativa, percebemos o diálogo entre o narrador-autor e o narrador-personagem, em que nota-se a narração de duas histórias, ou seja, a da personagem central e a do próprio país: “(O narrador-autor tem de pedir ao narrador-personagem, aqui, que não se esqueça do que tem para contar)”. (p. 98).

Também, vemos o narrador-personagem dialogando com os leitores num claro intuito de influenciar e conduzir a visão dos mesmos para suas próprias interpretações.

Seja como for, confio inteiramente na perspicácia dos leitores, que saberão distinguir entre o mero relato objectivo do meu percurso – eis, tão-somente, o que pretendo fazer – e os comentários de terceiros, seja qual for a reacção do vosso fígado diante destes últimos. (p. 98/99).

Neste conto, a ironia é um elemento fundamental do processo criativo. Os narradores procuram isentar-se de toda culpa, dizendo que apenas estão relatando os fatos, deixando a critério dos leitores a escolha do caminho que desejam percorrer.

O autor é inocente na medida em que dá liberdade para à personagem narrar sua própria história e seguir o caminho que deseja. Na citação abaixo, o autor fala de seu processo inventivo, em que as personagens são autônomas e independentes da vontade de seus criadores.

Com efeito, raramente as personagens obedecem de forma cega aos desígnios de quem as engendra, antes pelo contrário: escolhem caminhos que não estavam inicialmente traçados, metem-se em problemas para os quais não são chamados, dizem coisas que não devem e chegam mesmo – o que, pessoalmente considero o cúmulo da desfaçatez – ao ponto de recusar determinados nomes e epítetos ou, então, a inventar outros, por vezes absolutamente surpreendentes! (p. 108).

Uma outra personagem importante na narrativa é o pai de Ngola Kiluanje, que se coloca como determinante para conhecermos o passado político do país, bem como a dominação colonial, que expulsou e oprimiu tantos angolanos. A visão do pai defende categoricamente os negros, pois foram os mais prejudicados pela colonização, sendo a vingança e o rancor claramente justificada.

O colonialismo fez muito mal aos pretos. Eu próprio, como já disse, assisti a coisas terríveis... É natural, portanto, que eles agora não aceitem que os brancos também queiram ou possam ser angolanos, pois, por mais dificuldades que tenhamos em aceitá-lo, o facto é que nós éramos a face visível imediata do colonialismo e da exploração de que eles eram vítimas, ainda que muitos de nós, nascidos ou não, não tivéssemos nada a ver directamente com isso e também já nos sentíssemos tão filhos da terra como os pretos...(p. 106).

Do ponto de vista da linguagem, este texto difere dos demais, pois não deseja representar a fala dos excluídos, mas construir quase que um tratado sobre a questão étnica e identitária do país.

A exposição da história de Angola, o sonho de liberdade, as explicações das teorias anti-racistas, bem como a noção de identidade nacional pedem uma linguagem mais rebuscada e normativa.

A presença marcante de um auto-intitulado narrador-autor transforma o conto numa prosa ora de ficção, ora de ensaio. Este narrador defende seu ponto de vista pautando-se em termos históricos e sociológicos, conferindo seriedade ao discurso, apesar de usar da ironia e do sarcasmo para ensinar a denúncia e a crítica social.

Acontece, porém, que esse assunto não tem nada de especial, pois hoje há contradições raciais ou similares um pouco por todo o mundo, caracterizado, há muito mais tempo do que se imagina, pela existência de sociedades pluriétnicas. O drama é quando essas contradições, ao invés de harmonizadas, são utilizadas por uns para dominar outros, esquecendo-se que o grande factor que tem promovido a transformação e o desenvolvimento da humanidade, desde os seus primórdios, são as trocas e complementaridades e não as exclusões. (p. 105).

Também o tempo e o espaço se colocam em segundo plano, já que todo enredo é baseado no diálogo entre o narrador-personagem e o narrador-autor sobre as relações étnicas e a formação da identidade angolana.

O que importa nesta narrativa são as temáticas exploradas, que pretendem informar e influenciar o leitor para o verdadeiro valor da cultura e da subjetividade da nação.

O sentimento de retorno às raízes em que vive a personagem central, faz uma clara menção ao processo que vivenciaram os negros durante a diáspora. Muitos africanos retirados brutalmente de suas terras sonhavam com a volta à suas origens, num projeto de reencontro com sua verdadeira história, e com o próprio espaço, metaforizado na figura de uma grande mãe: a Mãe-África.

O movimento da Negritude, que valorizava a cultura e a tradição africana, incentivava o retorno de seus “filhos” perdidos no mundo pela escravidão e foi de extrema importância para a valorização da verdadeira identidade africana, bem como o sentimento de pertencimento.

A crítica nesta narrativa está muito mais vinculada à força de uma tradição ancestral e à necessidade de se pensar uma nação mais justa e igualitária, em que as forças libertárias que regem a cultura sejam da tolerância às diferenças.

A busca não está em culpar os descendentes dos colonos pela opressão infringida, mas sim trazê-los para a luta, num projeto efetivo de inclusão racial e social.

O texto deixa bem claro que é necessário entender que não é a transferência de algumas práticas discriminatórias e ideológicas que trará a igualdade à nação, mas sim, forjar uma nova forma de convivência, no qual o fator raça seja somente vinculado à raça humana e não à cor.

Apesar do negro viver à margem da sociedade e do progresso social, e a exigência de reparações públicas serem essenciais para o processo de inclusão, o racismo às avessas não justifica os atos criminais do passado. O que se vê é a necessidade da união de forças para a construção de um mundo mais justo e igualitário, onde as vozes que ditam regras sejam sempre as do povo, pensando em um novo projeto de civilização, mais humana.

(...) que os oprimidos (todos eles, os negros, os pobres, as mulheres...) seriam capazes, um dia, de criar realmente um novo projecto civilizacional, de plena igualdade e liberdade, e não apenas de mudar a cor ou o sinal da opressão. (p. 111).

Aqui, a crítica é construída contra as generalizações e principalmente, qualquer tipo de forma de discriminação. A pluralidade étnica confere riqueza e valor à cultura angolana, num profundo desejo de uma verdadeira democracia racial.

3.2.3 - “O cortejo”: a hora da vingança

Ora, toda a gente sabe que, quando os animais adquirem essa capacidade de comparar estatutos e situações, isso condu-los necessariamente a um estado de indignação tal, que, numa centelha, o mesmo se pode transformar numa autêntica revolução, de conseqüências imprevisíveis, como gostam de sublinhar certos políticos (...). (“O cortejo”, p. 132/133).

Este texto é uma narrativa divertida e sarcástica, que possui como problemática principal o conflito de classes, a alienação da elite luandense, bem como a realidade vivida pelos pobres em Luanda.

O espaço da história é a capital de Angola, com seus contrastes e conflitos, que funcionando como personagem central, acaba determinando e orientando o enredo do conto.

O conto trata do trágico e fantástico casamento entre duas pessoas pertencentes a famílias tradicionais de Luanda, representando a burguesia da respectiva cidade.

O cortejo é o ponto ápice da narrativa, em que as famílias dos noivos contratam uma carruagem com condutor e dois cavalos para levarem os noivos por um passeio pelos lugares luxuosos e elitistas da cidade de Luanda, no intuito de demonstrar a riqueza e o prestígio de suas condições.

A ostentação da riqueza e de uma “casta” superior vinculada ao capital é o principal motivo do passeio, em que a invisibilidade da pobreza e a alienação se fazem presentes e permitem determinados comportamentos e atitudes.

Num ato de revolta e indignação, os cavalos decidem modificar o cortejo e levar os noivos para um outro passeio nem tão agradável assim. Os animais, por vontade própria, levam os noivos para um passeio pelos bairros mais pobres e miseráveis de Luanda, obrigando-os a observarem de perto a “cara” da miséria e de suas próprias alienações.

O conto realiza uma crítica mordaz à elite angolana, bem como às instituições sociais a que as mesmas pertencem e perpetuam, denunciando a opressão e a profunda desigualdade social que assola o país.

As principais personagens do conto são os noivos e os pais de ambos; a própria cidade de Luanda, repleta de contradições; e os cavalos, que alteram toda a trajetória da narrativa e realizam a crítica social ensejada pelo autor.

Há uma descrição minuciosa do pertencimento social das famílias dos noivos, bem como a dos próprios nubentes, no intuito de se observar claramente que tipo de classe o autor pretende representar e criticar.

O narrador, em terceira pessoa, faz uma crítica à nobreza e aos privilégios da elite, denunciando o descaso com as tradições, e a importância do capital na sociedade atual.

Rui Carlos Caposso e Leonilde Ferreira da Silva, nome que têm de ser mencionados por ser de bom tom, obviamente, identificar dois noivos que, não pertencendo a nenhuma corte, seja ela herdeira de algum reino tradicional angolano ou africano ou tenha ela ligações com a sobrevivente nobreza ocidental (afinal de contas, Angola é um país orgulhosamente republicano e, quanto aos reinos tradicionais, estão, feliz ou infelizmente, mortos e mal enterrados...). (p. 129/130).

Sobre a família do noivo, vejamos a descrição do narrador, em relação aos conhecimentos adquiridos pelos cavalos a respeito de sua posição social.

O senhor Pedro Ndongala Caposso, natural de Uíge, 42 anos, tinha-se formado em economia em Luanda e, depois, fora fazer o mestrado numa universidade em Bruxelas. Quando regressou, conseguiu um ótimo emprego como director financeiro de uma multinacional. A mulher dele, 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 (...). (p. 133).

Também a descrição da família da noiva denota o carácter elitista e burguês da família, realizando assim uma enorme crítica a esta parcela abastada da sociedade.

Quanto aos Ferreira da Silva, o senhor Júlio, natural do Namibe, 45 anos, tinha sido ministro, até à primeira metade dos anos 90, e agora era um próspero homem de negócios. Tinha uma dessas empresas tipo guarda-chuva (isto é só uma imagem, não é nenhuma apreciação...), cujo objecto social abarca um impressionante caleidoscópio de actividades: import-export, pescas, agro-pecuária, comércio geral, a grosso e a retalho, turismo, hotelaria, publicidade e marketing. A D. Éster, que tinha apenas 29 anos, não trabalhava, pois era acometida, frequentemente, de uma série de chiliques inexplicáveis e depressivos, que exigiam constantes viagens a Londres e a Paris, para renovar o seu guarda-roupa pessoal, o que era muito eficaz do que todos os ansiolíticos conhecidos (...). (p. 133/134).

Os noivos também recebem uma descrição em que a classe social é claramente evidenciada, no intuito de que o leitor possa conhecer melhor a futura indignação e vingança dos cavalos da carruagem.

Rui Carlos Caposso e de Leonilde Ferreira da Silva – ele, um recém-formado em geologia e petróleo numa universidade dos Estados Unidos, e ela, finalista do curso de administração de empresas, também nos Estados Unidos, onde ambos se conheceram (...). (p. 135/136).

As diversas crianças pobres que aparecem durante a narrativa têm um papel fundamental na mudança de foco, pois são elas que instigam os cavalos a mudarem de direção.

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 custo vender a quem passava, outras simplesmente de mãos vazias, eram, vamos dizê-lo, a imagem nítida do futuro em 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. (p. 132).

Os dois cavalos da carruagem possuem um papel decisivo na narrativa, pois são eles que realizam a crítica e mostram a realidade cruel e opressiva em que vivem os habitantes dos bairros periféricos de Luanda. O autor os humaniza quando confere a estes personagens sentimentos e atitudes próprias dos seres humanos. São os cavalos os possuidores da missão de conduzir a transformação social e a vingança dos oprimidos.

O tempo da narrativa não é muito bem definido, está representado pelo passeio pelos musseques luandenses. O autor trabalha com elementos da memória do narrador, que vai contando a história através de fragmentos que considera relevantes para o desenrolar do enredo. Assim, o tempo acaba ficando em segundo plano, pois os fatos e os temas abordados ganham maior representatividade e importância.

O espaço da narrativa aparece também como uma personagem, sendo um elemento fundamental na configuração do conto e na construção das temáticas e conflitos ensejados.

Há uma descrição fiel dos espaços pertencentes à cidade de Luanda e que também caracterizam as diferenças de classe. Os espaços representativos da elite luandense são descritos com fidelidade, assim como os universos marginais.

A cidade de Luanda é retratada como um local caótico e desigual, onde os opostos convivem, mas não se tocam, não se olham, denunciando, assim, a segregação e a exclusão social em que vivem os menos favorecidos.

Vejamos a citação abaixo dos espaços periféricos urbanos que os noivos vivenciaram durante o “cortejo marginal” que foram obrigados a seguir.

Cruzaram com as piores imagens de degradação e miséria que é possível conceber, às quais os homens e mulheres só se adaptam devido á 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 esquálidos e galinhas infelizes – toda essa triste realidade lhes entrava pelos poros da pele e pelo cada vez mais temeroso coração como um autêntico pesadelo. (p. 138).

Alguns lugares luxuosos citados são: O Chafariz de Maboque, local onde tradicionalmente os noivos tiram fotografias para a posteridade; a Avenida Ho-Chi-Min; a Avenida Revolução de Outubro; o Largo da Maianga; a Ilha de Luanda; a Avenida Marginal, localizada no centro da cidade; Bairro Miramar, bairro nobre da cidade, etc.

Os musseques e mercados populares são representados pelo musseque Catambor; Cassequel do Buraco; Bairro Popular; Rua dos Congolese; Precol; Sambizanga; Tunga Ngo; Kikolo; Cazenga; Estrada do Catete; Palanca; pelos mercados como Roque Santeiro; Praça da Chapada; Beato Salú; Ajuda Marido; Tira Biquíni etc.

O cortejo estava destinado a seguir pelos bairros luxuosos de Luanda, que representam a camada social mais abastada, à qual pertencem os noivos, seus familiares e convidados, porém, num carácter vingativo e crítico dos cavalos, o cortejo segue pelos bairros mais pobres e miseráveis de Luanda, fazendo com que a burguesia experimente de perto as mazelas sociais e a opressão vivenciada pela população pobre.

A principal temática abordada pelo conto é a desigualdade social relacionada às diferenças de classe, em que a elite e os pobres são os principais protagonistas desta história. É abordada, também, a profunda alienação em que vive parcela da população em relação à situação de miséria e marginalidade em que sobrevive a maior parte da sociedade angolana.

Esse discurso do narrador traz à tona o sentido ou a ausência de sentido da vida no início do terceiro milênio para os desprovidos da propriedade, dos meios de produção e também do capital, no espaço mesmo do sistema capitalista. (MANTOLVANI, novembro/2007).

O Estado também é criticado, a partir do momento que legitima as diferenças sociais e não oferece subsídios para que as comunidades mais pobres tenham melhores condições de vida, trabalho e habitação.

A Revolução anti-colonial que trouxe a independência para o país só aumentou as desigualdades e manteve as elites no poder. A opressão e a exclusão dos menos favorecidos continuam e segue um círculo vicioso de derrotas sociais.

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 1975²³ 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. (p. 135).

A alienação das elites para com as desigualdades sociais é um tema que permeia toda a narrativa e sugere uma crítica cruel a esta parcela da sociedade que mantém a exclusão social e não luta por melhores condições para o país.

(...) 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.(p. 139).

A questão da infância também é uma constante na crítica social ensejada pelo conto. O autor observa a infância como o futuro da nação, sendo esta tratada com descaso e violência pelo Estado e pela nação.

Vemos neste texto o enorme caráter crítico e engajado do autor, que através da arte literária faz uma denúncia explícita das condições de miséria em que vivem os marginais em Luanda, bem como se coloca como defensor dos menos favorecidos, empenhado na transformação social e política do país.

²³ Ano da independência de Angola, ou seja, 11 de novembro de 1975 pelo MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) de ideais socialistas.

Temos aqui, mais uma vez, um narrador comprometido com a realidade marginal em que sobrevivem os menos favorecidos, sendo solidário com suas limitações e dificuldades.

3.2.4 - “O feto”: quem é o criminoso?

(...) 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 (...). (“O feto”, p. 146).

O conto em questão narra a trágica história de uma adolescente prostituta, deslocada de guerra e habitante de Luanda, que acaba de realizar um aborto, de uma gravidez totalmente indesejada, e se vê condenada pela sociedade pela sua atitude.

(...) 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. (p. 146).

(...) eu não queria esse canuco²⁴, seria mais um só pra me atrasar a minha vida, além disso quem é mesmo o pai dele, não sei, eu sou puta, fodo com todo o mundo, brancos, pretos, mulatos, filipinos também. (p. 141).

A história é narrada pela personagem principal, o que confere autonomia e independência, ou seja, uma maior expressividade à mesma. Mais uma vez, o autor dá voz às suas personagens marginais para que se expressem por si mesmas e realizem a crítica. O conto é narrado num tom de desabafo, lamúria, agonia e desespero.

A personagem justifica sua entrada na prostituição pela miséria causada pela guerra, que deixa seu pai desempregado, tornando-se alcoólatra. Seus irmãos encontram-se desaparecidos e a mãe, uma pobre sofredora, é agredida fisicamente todos os dias pelo marido: “ela já não agüentava mais, desde que chegamos do mato vida dela é só levar porrada do meu pai”. (p. 141).

²⁴ Criança.

Aqui, a desestruturação familiar e a violência justificam a situação de abandono e exclusão que sobrevive a personagem, sendo a prostituição a única garantia de sobrevivência, e neste caso, para a própria família.

(...) 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*²⁵, a minha mãe leva porrada todos dias. (p. 142).

A guerra faz com que a família seja obrigada a abandonar sua casa no interior do país e se refugiar na cidade, miseravelmente, sem subsídio do governo ou ajuda de outros órgãos de direitos humanos.

A miséria e a fome levam a “menina” a buscar o sustento da família através da prostituição, o que ocorre por um incentivo explícito de sua mãe. Esta atitude torna a personagem muito rancorosa e vingativa, por outro lado, também a faz compreender os motivos de sua mãe, que precisa de sua ajuda para não morrer de fome.

A carência torna a personagem solidária e cúmplice da agressividade cometida pela mãe, em que a banalização da violência é uma constante na vida e no imaginário dos socialmente desfavorecidos.

(...) mas naquele dia me pôs outra vez no colo, me falou, filha é melhor você começar arrumar tua vida, de noite começa a ir na cidade, arranja uns homens, traz algum dinheiro pra gente comer, é melhor, filha, é melhor. (p. 142).

A personagem, desprovida de nome próprio, mais uma “pingente urbana”, tem apenas treze anos quando inicia sua vida sexual forçadamente, o que a torna muito revoltada e infeliz.

(...) os homens não são homens, são bichos, as minhas chuchas são piquinhas mas eles gostam mesmo assim, apalpam, esfregam, chupam, eu sinto dor mas não digo nada, tenho de começar a arrumar a minha vida, (...) eu tinha treze anos quando entrei nesta vida, sentia dor, sentia medo (...) há dois anos que estou na rua, já fodi com muitos homens, a primeira vez doeu pra caralho, eu ainda era virgem, sangrei bué. (p. 143).

²⁵ Bêbado.

No decorrer da narrativa, a personagem vai citando vários momentos e experiências que a tornaram amargurada, revoltada, agressiva. São histórias de muita dor e angústia. A prostituição é algo odiado pela personagem, mas também é a única alternativa de diminuição da fome e da miséria de sua família. Ela tem uma grande consciência da sua missão para com a mãe, por isso, não desiste e resiste.

(...) o velho que me tinha acabado de descabaçar, um italiano que estava cá a serviço de uma organização que auxiliava as crianças abandonadas, olhos sombrios e bigode cínico, barriga ligeiramente avantajada e mãos cheias de pêlos, pôs-se a rir como um porco enquanto dizia és virgem, Dio mio, Dio mio, grazie, há muito tempo que eu queria comer uma virgenzinha negrinha, grazie, Dio mio, cabrão, ou melhor, cabrões, ele e o deus dele, tudo aquilo me assustava, a pontada que eu sentia dentro de mim, o sangue, o riso obsceno do italiano que me tirou o cabaço. (p. 144).

No trecho abaixo, a revolta em relação à sociedade luandense é explícita, promovendo a crítica social sugerida pelo autor, sendo, mais uma vez, a principal temática do conto.

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 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 gosta de ser puta. (p. 144).

Muitas vezes, durante a narrativa, a personagem esboça seu desejo e esperança em voltar para sua terra de origem, para sua casa no interior, de reencontrar os irmãos, de ver a mãe sorrir, o que é imediatamente abafado pela atual e real condição da mesma.

Notamos várias discussões e problemáticas denunciadas pelo autor, através principalmente da fala da personagem, em que o não uso ou distribuição de preservativos às prostitutas de Luanda, a falta de políticas de prevenção às DST's, a ignorância nos conhecimentos de métodos anticoncepcionais e o total descaso das autoridades no sentido de combater a prostituição infantil, são as principais causas da precariedade e da miséria humana em que sobrevivem essas garotas.

nunca gostei que me fodessem com camisinha, é a mesma coisa que comer um *rebuçado*²⁶ com papel, eu já disse que não gosto lá muito de foder, isso pra mim é uma obrigação, mas já que tenho de ser puta que seja uma puta de verdade, mas sempre tive cuidado, quando acabo de foder vou logo fazer xixi e depois lavo-me muito bem pra não apanhar doenças. (p. 146).

A crítica social também é feita em relação ao papel da mídia nas relações sociais, ao sensacionalismo que é feito na vida íntima das pessoas, a exposição do privado ao público, o papel inativo das ONG's nos processos de transformação social e política do país, também a função da igreja na construção da moral.

o feto é esse mesmo sim senhor, lhe joguei no lixo ontem mesmo de noite, não queria que me vissem, quem é que descobriu, o que é que a rádio e a televisão estão a fazer aqui se a morte de um feto não é notícia, sobretudo tratando-se de um feto angolano, pois como está a vida em Angola é melhor morrer dentro da placenta do que sobreviver e ter de sofrer como eu e a minha mãe estamos a sofrer, pergunta, que pergunta, eu não respondo a perguntas nenhuma, não explico nada (...). (p. 147).

o meu feto vai ser famoso, será que vão-me dar algum por isso, era bom, talvez eu pudesse finalmente deixar de ser uma comerciante do sexo, faria a minha mãe sorrir outra vez, construiria uma casa nova no mato para o meu pai, mandaria todos estes jornalistas e padres para a raiz mais profunda da puta que lhes pariu, assim como estes *pulas*²⁷, mas quem são eles, 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*²⁸ nos impor os seu hábitos e costumes, as suas fórmulas, os seu padrões, *tunda, tunda, tunda*²⁹. (p. 148).

Também a representatividade da polícia na repressão e na execução da lei é bastante criticada no texto: “a polícia veio me prender, mãe, a polícia veio me prender, eu não quero ser *cangada*³⁰. (p. 149).

Percebemos a imaturidade, bem como sua precocidade através de uma voz, ora infantilizada, ora envelhecida. As experiências vividas e os desejos relatados deixam clara a condição marginal em que sobrevive a personagem.

²⁶ Bala.

²⁷ Brancos.

²⁸ Bastante.

²⁹ Para fora! Expressão utilizada quando se quer pôr um indivíduo ou um animal para fora do recinto.

³⁰ Presa.

Também o uso de uma linguagem vulgar, com termos chulos, são uma constante na narração, já que a temática principal é a violência, a prostituição e a criminalidade. Para se aproximar da realidade, o autor cria estratégias discursivas extremamente comprometidas o real.

Assim, mesmo com toda a crítica social exposta e abordada de forma tão agressiva e cruel, no final da narrativa, quando a personagem está num momento de total desespero e abandono, ela clama pela mãe para que lhe proteja, lhe dê apoio, segurança, sustentação.

(...) mãe, eu só quero paz, quero sentar-me no teu colo e adormecer com antigamente quando estávamos no mato antes da guerra chegar, quero sossego e tranquilidade, quero regressar de novo para o interior da tua placenta, mãe. (p. 149).

É uma criança em desespero, carente, e o desejo de retornar a um outro momento de sua vida, assim como a busca por algo perdido no passado, afloram consideravelmente. As imagens felizes da infância são relembradas e a personagem clama para voltar ao útero da mãe, para se tornar de novo um feto e ser feliz, pois a vida e o nascimento não podem proporcionar paz e felicidade, apenas sofrimento.

Mais uma vez, a crítica social é construída num claro intuito de denunciar as situações de miséria e violência em que sobrevivem os pobres em Luanda, bem como a desigualdade social e econômica que mantém o país em condição de exclusão, à margem do progresso social e moral.

CAPÍTULO 4

UM DIÁLOGO SOBRE IDENTIDADES

4.1 – Os diálogos entre *Malhação do Judas Carioca* e *Filhos da Pátria*

*Podem me prender, podem me bater,
Podem até deixa-me sem comer,
Que eu não mudo de opinião,
Daqui do morro eu não saio não,
Se não tem água, eu furo um poço,
Se não tem carne, eu compro osso e ponho na sopa,
E deixa andar, deixa andar...*

(“Opinião” – Zé Ketí).

Neste capítulo nos dedicamos ao estudo comparado da composição estética e temática das narrativas, visualizando suas similaridades, e, principalmente, as diferenças.

Observamos, através da análise dos contos de *Malhação do Judas Carioca* e *Filhos da Pátria*, uma clara proposta dos autores em denunciar e criticar toda situação de miséria e violência que vivenciam os pobres em território brasileiro e angolano.

São as formas de subjetivação social das periferias e musseques o pano de fundo para a construção das narrativas, num compromisso imediato com a vivência marginal e oprimida dos socialmente desfavorecidos em ambos os territórios.

As personagens construídas, protagonistas das histórias e estórias, são figuras do povo, atravessadas em suas experiências de vida por um passado e um presente de exclusão e marginalização. Elas ocupam os espaços à margem das sociedades ou de prestígio social dos países, vivendo sempre numa perspectiva da falta e da carência, não só econômica, mas política, social e física.

As diferenças também são importantes na medida em que colaboram para identificarmos as necessidades de cada nação em forjarem seu discurso, através da arte literária, dentro das suas especificidades e características próprias.

Sendo *Malhação do Judas Carioca* um texto publicado em 1975 e *Filhos da Pátria* em 2001, é importante destacar a especificidade de cada momento histórico vinculado a estas publicações.

Em 1975, período importante da ditadura militar brasileira, de grande repressão e censura, a obra supra citada se faz determinante no conjunto da obra de João Antônio, pois vai ao encontro de suas necessidades de construir uma narrativa engajada na denúncia da situação ordinária em que viviam os pobres do país.

Já a obra *Filhos da Pátria* surge num contexto social de globalização e de grandes avanços tecnológicos, da modernização do país em busca de um desenvolvimento global e participativo e, é neste sentido que observamos as contradições apontadas pelo autor através de suas narrativas. Questões como desigualdade social, má distribuição da renda, miséria, fome, violência, conflitos étnicos e de classes ainda permeiam o imaginário da nação, e constituem elemento determinante do atraso cultural e social do país.

Assim, as obras participam num projeto maior dos autores em realizarem a denúncia e a defesa dos marginais sociais, em busca de uma literatura que seja verdadeiramente comprometida com a realidade e com as necessidades dos pobres, sendo ela importante elemento na busca pela formação da identidade nacional.

4.1.1 – “Mariazinha Tiro a Esmo” x “O feto”

Efetuada a análise comparada dos dois contos, podemos notar a aproximação das duas personagens em vários momentos: a questão da infância perdida pela miséria, a banalização da violência, a fome e o trabalho forçado na prostituição.

Também a desestruturação familiar permeia os destinos das personagens centrais dos contos. Claro, que os motivos são diferentes, porém, levam as personagens às mesmas condições de vida.

A falta de escola/educação é uma realidade que perpassa pelo universo das personagens, sendo o aprendizado associado às experiências reais e mundanas. Vejamos exemplo em “O feto”:

“na escola não me aceitaram, 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” (p. 141).

A diferença está no posicionamento das personagens frente às realidades e os problemas sociais. Mariazinha encara a situação com um toque de bom humor, sarcasmo, ironia, malandragem. Seu sofrimento não é tão exposto, não é tão evidente. Sua força e esperteza a tornam mais ágil, mais flexível, menos vulnerável.

Já a personagem de “O feto”, encara sua realidade de uma forma extremamente agressiva, dolorida, torturante. A vida não vale a pena, neste contexto. Sua condição não lhe traz nenhum prazer, apenas dor e ódio. Ela sente desejo de vingança, de destruição.

A crítica social abordada em “Mariazinha Tiro a Esmo” é mais sutil, menos óbvia, menos agressiva, o que acontece completamente diferente em “O feto”, que realiza uma denúncia mordaz à prostituição infantil, bem como a situação miserável dos deslocados de guerra em Luanda.

Uma outra característica importante é a questão do nome das personagens. Em “O feto”, podemos perceber que todas as personagens, inclusive a protagonista, não possuem nome próprio, o que as torna completamente descaracterizadas e comuns, sem autonomia e/ou identidade própria, podendo esta história ser atribuída a qualquer indivíduo deste universo. É uma história comum, de pessoas comuns, que atravessa a realidade de muitos, com o mesmo destino e a mesma carência.

Em “Mariazinha Tiro a Esmo” também percebemos que sua história é a de muitas meninas de sua idade e que sobrevivem dentro desta realidade e contexto social (a infância perdida, a desestruturação familiar, a miséria, a fome, a prostituição infantil), porém, a existência do nome próprio, ou mesmo, pseudônimo, apelido, nome de guerra, confere a personagem autenticidade, exclusividade. Ela é única, ou seja, ela possui, pelo menos, uma identidade própria.

O narrador em “O feto” é a própria personagem, dando à narrativa um tom de relato, denúncia. É através da voz da personagem que conhecemos a situação de sofrimento e opressão que sobrevive, sendo a própria, a agente da crítica social ensejada.

Já em “Mariazinha Tiro a Esmo” observamos um narrador em terceira pessoa, onisciente; exímio conhecedor da vida e da “arte” da personagem central, colocando-se solidário e parceiro da mesma em suas peripécias e aventuras. Este narrador se posiciona favorável à malandragem e às trampolinagens de “Mariazinha”, num profundo respeito e admiração pela sua existência de segregação, miséria e carência.

Em ambas as narrativas, o espaço representado é o da rua, apontando mais uma vez para a perspectiva do deslocamento, da perambulação, da falta de pouso. O espaço urbano dialoga com a situação marginal em que sobrevivem as personagens.

Assim como o tempo é o presente, sendo o passado apenas fragmento da memória das personagens e do narrador, ou na explicação de algum fato ou característica presente. Não há perspectiva de futuro. A sobrevivência é a única alternativa, sendo o momento atual o único tempo possível.

Do ponto de vista da linguagem empregada pelos autores, temos, em “O feto”, o uso de uma linguagem popular, agressiva e, algumas vezes, vulgar. A personagem está desesperada, furiosa, deseja vingar-se do mundo cruel em que vive, e sua fala é pertinente à violência enfrentada.

(...) eu sou puta, a minha mãe é que me escolheu esse destino pois não podia morrer à fome, já lhe basta levar porrada todos os dias do meu pai, como puta fodo com todos os homens desde que me paguem, se alguns deles não me pagarem só me resta mandar-lhes mentalmente para a puta que lhes pariu e rogar-lhe pragas terríveis (...) (p. 146).

Já em “Mariazinha Tiro a Esmo” notamos uma linguagem popular, do universo da malandragem, com o uso de gírias e expressões populares, com um toque de ironia e

comicidade. A linguagem empregada é um traço da personalidade da personagem, assim como deste narrador-entruterado, conferindo identidade própria ao texto.

Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. (p. 163).

- Sei lá como o coroa, meu pai, podia se arrumar como ferroviário. Tivesse de dirigir trem e o pessoal que queria ir pra São Paulo acabava desembarcando em Barra do Piraí. (p. 165).

Assim, os contos dialogam na medida em que denunciam a prostituição infantil, a realidade excludente e miserável que sobrevive esta parcela da sociedade, a falta de alternativas e políticas públicas no combate a este tipo de exploração. Por um outro lado, é através da representação desta realidade, que os autores ensinam sua crítica e constroem sua arte, sendo esta, mais um traço da identidade cultural dos dois países.

4.1.2 – “Galeria Alaska” x “O cortejo”

Inicialmente, não percebemos similaridades que possam aproximar ambas as narrativas, já que elas abordam situações e temáticas bastante diferentes, porém, se realizarmos a análise apurada dos elementos estéticos e ficcionais, podemos encontrar significativas comparações.

Os dois contos colocam o espaço urbano como fundamental na construção de subjetividades do universo marginal, que oprime, ao mesmo tempo, que agrega pólos diferentes.

A cidade aparece como personagem central das histórias, sendo ela sinônimo das identidades formadas por estas sociedades. A questão da miséria, da marginalidade, da pobreza, da violência, da opressão e da diferença de classes permeia estes espaços que procuram representar com fidelidade e realismo as situações vivenciadas pelas camadas populares brasileiras e angolanas.

Temos a cidade de Luanda, bem como o Rio de Janeiro como alegorias dos países, onde a parte representa o todo e as personagens aparecem como as próprias sociedades em questão.

Também a diferença de classes é um elemento que aproxima ambas as narrativas, ensejando um olhar para a realidade atual e uma crítica social mordaz às desigualdades sociais e a situação de miséria que certa camada da sociedade é submetida.

Uma outra aproximação entre as histórias é o caráter crítico e denunciador de ambos os textos, num projeto de construir uma literatura que realmente aborde a realidade vivenciada pelos marginalizados, pelos excluídos.

Apesar de João Antônio realizar uma crítica mais sutil, menos agressiva, percebemos uma intenção explícita em denunciar a realidade cruel e agressiva em que vive a população miserável do Rio de Janeiro e consequentemente, das periferias do Brasil.

Também João Melo apresenta-nos criticamente a realidade vivenciada pela camada miserável de Luanda, num tom mais agressivo e cruel, denunciando assim as mazelas e exclusões vivenciadas pela sociedade à margem em Angola.

Percebemos em “O cortejo” o caráter inventivo do autor, com tons de ironia e sarcasmo. É quase uma narrativa fantástica, em que os cavalos, personagens centrais, nutrem um ódio mortal pelos novos-ricos em Angola, sendo eles a voz do povo. Já em “Galeria Alaska”, João Antônio procura descrever e denunciar a realidade injusta e a desigualdade social na cidade do Rio de Janeiro (Copacabana), sendo sua escrita comprometida com a “verdade” e com a representação da realidade.

Assim, ambos os contos, através de suas personagens, nos mostram um mundo marginal, sofrido, de miséria e fome, de abandono e total descaso da sociedade e da justiça com os historicamente excluídos, mantendo a opressão e a humilhação. As histórias não pregam uma solução, mas, com certeza, admitem a necessidade de explorar estes universos tão comuns e tão contrastantes, no sentido de dar mais visibilidade e voz a estas figuras marginalizadas e humilhadas.

4.1.3 – “Pingentes” x “Tio, mi dá só cem”

Realizando a análise comparada dos dois contos, podemos notar a aproximação das duas narrativas em vários momentos, ou seja, na questão da violência praticada pelas personagens dos contos, a situação de miséria em que as mesmas vivem, o descaso das autoridades para com a violência sofrida pelos pobres e, principalmente, a questão da miséria e da fome.

“Pingentes” é narrado em terceira pessoa, com um narrador observador e delator do sofrimento e opressão vivenciado por seus pingentes urbanos. Mais uma vez a crítica é construída por um narrador comprometido com a realidade dos socialmente desfavorecidos.

Em “Tio, mi dá só cem”, a crítica é ambientada na realidade social da personagem, em que o autor confere voz à personagem para que realize a denúncia e a representação da realidade criticada.

A questão da “sobrevivência” também é um elemento que aproxima ambas as narrativas, pois os enredos compreendem um universo em que as pessoas lutam com dificuldades para garantirem um mínimo necessário para se viver. Questões como alegria, felicidade, amor, não fazem parte da realidade das personagens, já que seus contextos de vida apontam exclusivamente para a miséria e a carência.

Uma outra característica que aproxima os dois contos analisados é a questão do espaço urbano. Os fatos e acontecimentos apresentados são diretamente vinculados às cidades, construindo assim, uma subjetividade específica deste ambiente. Assim temas como criminalidade, prostituição, desigualdade social, atos de violência são uma constante nas narrativas.

Quando João Antônio chama seus excluídos de “pingentes urbanos”, relacionando aos cidadãos que se encontram dependurados nas cidades, não possuindo nenhum espaço de referência, nunca fixos, instáveis, marionetes do sistema, podemos estender este termo aos menores de rua, ladrões, miseráveis, refugiados de guerra (deslocados) explorados por João Melo em sua narrativa.

A personagem de “Tio, mi dá só cem” pode ser vinculada a um pingente urbano, já que também se encontra dependurado na cidade e na vida. Assim, o espaço da rua se faz solidário e companheiro da situação marginal ficcionalizada.

Um aspecto diferente na comparação dos contos é a linguagem empregada. João Melo, através de seu narrador-personagem, utiliza um discurso agressivo e violento para compor a narrativa e causar o efeito desejado nos leitores. A fala vulgar e impactante causa desconforto e ojeriza nos leitores, bem como a realidade representada.

(...) levei-a para longe do corpo morto daquele filho da puta, sacana, velho sem vergonha, fomos na praia, tirei-lhe a roupa, fodi-lhe, fodi-lhe, fodi-lhe, parece que não estava a lhe foder mas a vingar-me do mundo, ela não dizia nada, só chorava e ria (...) (p. 39).

João Antônio, na clara intenção de denunciar a situação precária dos passageiros da Central do Brasil, através do seu narrador-entruterado (terceira pessoa), pauta seu discurso na norma culta da língua portuguesa, construindo quase que um tratado científico sobre a situação de violência e opressão em que vivem os pingentes. A linguagem popular e o uso da gíria, neste texto, encontram-se na voz das personagens, que também constroem a crítica e a defesa dos pingentes.

Tudo para a Zona Sul, o lado rico da cidade. Um dado – enquanto do lado de lá do Túnel Novo, entre Copacabana e Leblon, vivem cerca de quinhentas mil pessoas, na Zona Norte e no Grande Rio estão os que restam: cerca de três milhões e quinhentas mil. Exatamente aquelas pessoas a que os escribas e intérpretes agora chamam brilhosamente de povo-meu-povo. (p. 190).

- A gente pega o trem da Central porque custa cinquenta centavos. Se eu fosse pegar o ônibus, só de Cascadura até o Passeio Público gastava oitenta. Manjou? É aquela de pobre não luta, peleja.

Assim, mais uma vez, o principal elemento comparativo de aproximação das duas narrativas é o caráter crítico e denunciador dos textos, dialogando com o projeto dos autores de construção de uma literatura que aborde a realidade vivenciada pelos pobres e excluídos das sociedades representadas, sendo este um forte traço da identidade destes povos.

4.1.4 – “Cais” x “Ngola Kiluanje”

Os contos se aproximam, pois procuram problematizar, mais uma vez, a realidade vivenciada pelos historicamente desfavorecidos num contexto marginal.

Em “Cais” vemos a situação de miséria em que vive a população, num vínculo direto e profundo a um cais de porto, em que a subjetividade e as formas de convivência são construídas a partir desse universo, também, marginal.

Já em “Ngola Kiluanje” o passado histórico de opressão é a principal temática explorada, assim como as relações étnico-raciais em Angola e o sentimento de pertencimento de seus protagonistas.

João Antônio quando ficcionaliza um espaço do cais de um porto, procura denunciar uma situação de exclusão que se dá pelas diferenças de classes. A subjetividade é construída a partir do elemento social, sendo a questão racial colocada em segundo plano.

Na narrativa de João Melo, as discussões que permeiam a história das personagens relacionam-se diretamente à diferença racial. Neste sentido, o autor procura desconstruir certos estereótipos ligados à raça e ensinar um olhar para diversidade pluriracial do país.

Em “Cais” o que confere riqueza a esta sociedade marginalizada é a própria situação de carência em que sobrevivem as personagens, em que o desdobramento das realidades transformam-se em matéria principal para a construção da identidade nacional.

Vemos também em “Ngola Kiluanje” a identidade de um povo sendo construída a partir de elementos pluriétnicos e multiculturais, onde a riqueza e o diferencial da nação estão na sua diversidade.

Assim, o elemento aproximativo entre as histórias é a luta por inclusão e visibilidade do universo marginal. Em “Cais” a questão social, ou seja, a diferença de classes, é muito mais evidente como elemento fundamental para a marginalização e exclusão.

A questão racial não permeia o imaginário joãoantoniano, talvez por acreditar na superação brasileira dos conflitos étnicos. Vemos em João Antônio a mestiçagem como um tema bem resolvido, sendo ela mais um traço de nossa identidade.

Sarará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe (...).(p.212).
Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglesa, dorme (às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um homem(...).(p. 212).

Em “Ngola Kiluanje” o desejo de inclusão também perpassa o universo social, porém, o tema principal é o conflito étnico. A questão da pureza racial e da miscigenação é uma constante nos diálogos entre as personagens e em todo o enredo da narrativa.

(...) é igualmente verdade, por outro lado, que a maioria do povo não nos aceita como autênticos angolanos e ainda acredita que todos os brancos são colonos, mesmo que tenha havido alguns que, inclusivamente, lutaram de armas na mão contra o colonialismo (...).
(p. 97).

Neste conto, João Melo, através dos diversos narradores apresentados, constrói sua crítica e sua defesa em busca de uma Angola mestiça, pluriracial, como elemento fundamental na construção de um país mais justo e igualitário. É através da superação do racismo que o país pode realmente se desenvolver como uma nação livre e democrática.

CONCLUSÃO

Get up, stand up, stand up for your rights,
Get up, stand up, don't give up the fight,
Get up, stand up, life is your rights,
Don't give up the fight.

("Get up, stand up" – Bob Marley)

Em João Antônio, temos os malandros, os jogadores de sinuca, as prostitutas, os menores abandonados, os operários e proletários, ou seja, os pingentes urbanos, como atores principais de seus contos. Toda sorte de indivíduos que habitam um universo marginal invisível para a sociedade burguesa, porém, para o autor, verdadeiro elemento cultural brasileiro, que através de sua "maneira de ser" representa a identidade nacional.

Para João Melo, as personagens principais de sua obra são também representantes do povo, os marginais sociais, porém, inclui em suas narrativas outros indivíduos que vivenciam e sofrem com os conflitos vinculados à problemática da tradição e da modernidade, das diferenças de classes, da noção de pertencimento étnico e da dominação histórica política, social e cultural em Angola.

São personagens construídas a partir da exposição de seus conflitos e contradições, na luta por inclusão social e (re) construção da identidade nacional, sendo ela híbrida, pluriétnica e multicultural. As personagens, numa situação de deslocamento (como os pingentes urbanos), buscam se reconhecerem como protagonistas de suas próprias histórias, forjando uma cultura voltada para as necessidades da nação.

Para a realização da denúncia e da crítica social ensejadas pelos autores em suas obras, além da construção de personagens que representam os socialmente desfavorecidos em terras brasileiras e angolanas, vemos a formulação de um modo de narrar específico, através da criação de narradores comprometidos com a situação dos oprimidos sociais e engajados na transformação social.

O narrador em João Antônio e João Melo se coloca como elemento fundamental em nossa análise, já que é através de sua voz (também, das personagens) que entendemos o posicionamento dos autores frente às situações representadas, bem como o comprometimento com seus projetos literários.

Na obra joãoantoniana, temos um narrador completamente engajado na luta diária vivenciada pelas personagens, ou seja, uma luta por sobrevivência e visibilidade social. Seu discurso é baseado na defesa destas figuras marginais, colocando-se sempre solidário às dificuldades enfrentadas por elas. Este narrador-entruterado critica e realiza a denúncia, pois compreende a opressão, participa dela, como um profundo conhecedor, pertencente a este universo marginal e excludente.

(...) Que, ao escrever, dê a mesma porrada, como repórter, escritor, etc., que o bandido, o jogador, o traficante, o bicheiro e, especialmente e isso tudo – herói – dão para sobreviver. Assim, uma literatura de murro e porrada. Um corpo-a-corpo com a vida. (ANTÔNIO, 1987, p. 321).

Em João Melo, observamos um narrador também comprometido com a crítica e a denúncia, porém, é marcadamente incisivo quando apresenta o autor implícito, quando cede voz às personagens, também quando deseja travar um diálogo com o leitor.

Na obra do autor angolano, o narrador tem muitas facetas. Ora o vemos como um mero observador da realidade representada, ora se coloca como um ensaísta e o próprio autor das narrativas, ora é solidário ao discurso das personagens. Temos também um narrador que deseja imparcialidade, quando dialoga com o leitor, deixando a critério dos mesmos o posicionamento e a escolha ideológica a seguir.

Os leitores têm, portanto, o direito de conhecer o discurso do pai do António, pois só assim poderão entender a sua relutância inicial em aceitar a decisão do filho de regressar a Angola, quinze anos depois de a ter deixado, ainda adolescente. (p. 105).

Assim, os narradores dos contos analisados, dialogam em seus planos estéticos, quando assumem uma postura militante e de resistência frente às mazelas históricas e sociais sofridas pelas personagens marginais, sendo um traço de extrema importância para a concretização dos projetos literários dos autores na representação da realidade e no desejo de igualdade social.

Um outro elemento importância nas obras estudadas é a representação do espaço. Temos como pano de fundo para a construção do enredo e das problemáticas ensejadas, a cidade do Rio de Janeiro em *Malhação do Judas Carioca* e Luanda, em *Filhos da Pátria*.

Estes espaços urbanos são fundamentais para compreendermos a subjetividade das personagens, bem como as principais temáticas exploradas. O espaço acaba condicionando

certos comportamentos e atitudes, sendo mais um elemento na formação da identidade nacional.

É no espaço da rua, das favelas, dos morros, da periferia, dos musseques que os autores forjam seu discurso na intenção de dar visibilidade à pobreza e a miséria, bem como expor toda uma cultura criada a partir deste contexto.

O ambiente marginal representado pelos autores em suas narrativas possui uma importância crucial para o desenrolar das histórias/estórias: ele é mais uma personagem nas narrativas.

João Antônio ficcionaliza espaços reais para conferir veracidade e efeito de real aos seus textos. Nos contos analisados acima, vemos a importância do espaço na perambulação das personagens, na formação do enredo (vejamos “Galeria Alaska” e “Pingentes”), na crítica social empregada.

Também em João Melo, o espaço urbano nos é apresentado num profundo comprometimento com o real, bem como num desejo de construir quase que uma radiografia da cidade e seus deslocados sociais (vejamos o conto “O cortejo”).

Sendo assim, a escolha pelo espaço urbano, muitas vezes, dos musseques e periferias, tanto em João Antônio quanto em João Melo, é talvez o elemento que mais aproxima as duas coleções de contos estudadas. O diálogo se realiza quando o espaço ficcionalizado se torna fundamental para a compreensão do enredo, e para concretização do projeto de crítica e representação desta realidade às margens.

Sobre o tempo das narrativas, temos, em *Malhação do Judas Carioca*, a narração na maioria das vezes contada num presente ficcional. Quando se menciona o passado, este aparece como fragmentos da memória das personagens, apenas para explicar algum acontecimento do agora. O futuro também não atravessa o imaginário das personagens, sendo a realidade do momento atual o único tempo vivido.

Em *Filhos da Pátria* acontece algo similar, porém o tempo passado adquire uma importância bastante relevante na composição dos contos. É através do conhecimento dos fatos históricos do país, geralmente narrados pelo narrador-autor, que entendemos certas situações de violência e desigualdade que vivenciam as personagens. O conhecimento da história de dominação e opressão que viveu o país é fundamental para que os leitores compreendam os “porquês” das injustiças sociais e, principalmente, dos conflitos étnicos (grande temática explorada).

Assim, na obra de João Melo, o passado dialoga com o presente, podendo idealizar mudanças e novas perspectivas para um futuro mais justo e igualitário, o que não observamos nas narrativas de João Antônio.

Em João Antônio, as personagens não problematizam uma perspectiva de mudança em sua condição marginal. Elas apenas sobrevivem. Já em João Melo, um “futuro melhor” está sempre povoando o imaginário das personagens, apesar da não concretização no desenrolar das histórias. Vemos, em algum momento da narração, os narradores de *Filhos da Pátria* esboçando um desejo de transformação social, de igualdade, de esperança num futuro.

Outro elemento comparativo importante para nossa pesquisa, é o uso da linguagem popular como expressão fundamental na construção de uma literatura nacional.

João Antônio, na construção de uma arte nacional, utiliza em seus textos um código linguístico específico do universo marginal. É através de toda uma fala da malandragem e da picardia, com o uso de gírias e expressões populares, que entramos em contato com todo conhecimento e subjetividade dos excluídos sociais.

Assim também o faz João Melo, porém representando a fala popular nas diversas palavras e expressões das várias línguas faladas em território angolano.

Uma diferença importante está no fato de que a fala do narrador em João Antônio se aproxima das personagens, na medida em que se coloca como um profundo conhecedor do “dialeto” social utilizado por seus protagonistas.

Para forjar seu discurso em defesa dos marginais sociais, João Antônio carrega o uso das gírias e da fala popular para um universo culto e normativo, passeando por ambas as linguagens.

É através do conhecimento destes dois mundos (central e periférico), que o narrador joãoantoniano constrói sua denúncia, dando visibilidade à riqueza cultural nascida no contexto marginal.

Em João Melo, o narrador em terceira pessoa se distancia das personagens em sua forma de narrar, utilizando o código normativo da língua portuguesa para forjar seu discurso.

Temos, do ponto de vista da linguagem, um autor (João Antônio) que constrói um narrador que deseja se aproximar das personagens, para desenvolver seu projeto de crítica e formação de uma literatura engajada e identitária; e outro (João Melo), que se distancia da personagem, utilizando a “desculpa” da imparcialidade, também, no intuito de dar visibilidade a uma realidade marginal que pretende representar e denunciar.

Assim, as formas de contar são diferentes, porém, observamos que o efeito que se deseja atingir nos leitores e, também, na busca por uma forma própria de construir sua arte, dialoga e se relaciona, no engajamento e na estratégia de resistência social e política.

A questão da temática marginal, bem como do comprometimento, foram determinantes para nossa escolha do estudo comparado entre as obras *Malhação do Judas Carioca* e *Filhos da Pátria*.

As principais temáticas exploradas pelos textos denunciam a miséria e a violência, as desigualdades sociais, a luta de classes, o descaso das autoridades para com os socialmente desfavorecidos, os conflitos étnicos, a prostituição infantil e a criminalidade.

Em João Antônio, a crítica é construída com base nas diferenças de classes e no papel de subordinação em que sobrevivem suas personagens marginais. Porém, é a partir da consciência da invisibilidade desta condição marginal, que as personagens tentam subverter sua realidade para forjarem seu discurso e sua identidade.

Na obra de João Melo, a temática principal explorada é o conflito étnico, que ainda gera em território angolano, segregação e violência. Para o autor a pluralidade racial e a mestiçagem são os traços mais importantes e ricos da identidade angolana.

Desta forma, observamos em ambos os autores um desejo explícito de que sua arte seja transformadora, libertária e resistente. A literatura engajada pode influenciar, bem como denunciar e criticar a condição miserável e excludente que sobrevive grande parte das populações, tanto no Brasil, quanto em Angola.

Os autores apresentam, de forma alegórica, a realidade de opressão que vivenciam as camadas pobres dos países, num claro intuito de colocar no “centro das atenções” esta subjetividade marginal, como sinônimo da cultura nacional, em busca da formação da identidade dos países, sendo esta, multicultural e pluriétnica.

Sendo assim, as obras escolhidas com corpus da pesquisa possuem similaridades cruciais para nosso estudo quando aproxima o discurso dos narradores, quando representam a realidade periférica dos países, quando ensinam um olhar para as desigualdades sociais e raciais, quando observam no popular a verdadeira identidade nacional.

Os contos lidos e analisados demonstram o quanto a história de opressão e dominação dos países de experiência colonial foram determinantes para a formação da literatura, tornando-se ela, não raro, uma arma de denúncia e defesa dos sentimentos nacionalistas.

Segundo nossa perspectiva, o “complexo colonial de vida e pensamento”, a que se refere Alfredo Bosi (1992), acabou por engendrar uma violência que não cessou com as

independências, conforme muito bem assinala Fanon. Nesse sentido, pensamos que os produtores culturais, ao tematizarem essa violência, buscam, ao expô-la em suas obras, quebrar o círculo que se estabeleceu entre vida nas cidades e vida submetida à violência. Ou seja, a arte assumiria, mais uma vez, um papel de denúncia.

Assim, podemos concluir que a escolha da temática, ou seja, a questão da formação da identidade nacional através da literatura, leva-nos a refletir em todo o contexto histórico-social em que estão inseridos estes povos de passado colonial e também no motivo pelo qual este tipo de literatura é tão importante para a manutenção da identidade cultural e nacional, no desenvolvimento de uma arte literária engajada e na força política que a literatura exerce sobre os pensamentos nacionais. A literatura torna-se, sob esse aspecto, uma arma de defesa e de denúncia contra a opressão e as dominações.

Os contos, através de suas personagens, nos mostram um mundo marginal, sofrido, de miséria e fome, de abandono e total descaso da sociedade e da justiça com os historicamente excluídos, mantendo a opressão e a humilhação. As narrativas não pregam uma solução, mas com certeza, admitem a necessidade de explorar estes universos tão comuns e tão contrastantes, no sentido de dar mais visibilidade e voz a estas figuras marginalizadas e humilhadas.

Neste sentido, percebe-se o verdadeiro engajamento dos autores em construir narrativas que identifiquem o povo brasileiro e angolano, através da luta pela liberdade e por inclusão social, numa busca pela formação da identidade nacional.

Vale ressaltar, a crença na construção de um país mais justo e igualitário, onde as vozes que ditam ordem em território brasileiro e angolano sejam as do povo, as das massas, que não cessam de gritar por igualdade, liberdade e melhores condições de vida. Percebe-se que a arte de João Antônio e João Melo pode, de alguma forma, criar expectativas de mudança e de melhoria nas condições políticas, econômicas e sociais dos países.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Corpus* da pesquisa

ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

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

2. Geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidade plurais – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Série Livre Pensar, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S/A, 1986.

ANTÔNIO, João. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro*. Vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento. São Paulo: Atual Editora, 1993.

ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ANTÔNIO, João. *Sete vezes rua*. São Paulo: Editora Scipione, 1996.

ANTÔNIO, João. *Patulêia*. Gentes de rua. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

BELLUCCO, Hugo Alexandre de Lemos. *Radiografias brasileiras: experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cutrix, 1997.

BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades”. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRUNEL, P. et aliii. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva/EDUSP; Curitiba: Editora da UFPR, 1990.

BUENO, A. L. L. A literatura e a vida na cidade: os sentidos da imaginação. In *Limiares críticos*. Belo Horizonte : Autêntica, 1999, p. 243-253.

BUENO RIBEIRO, Eliana. Violência e prática literária. *Perspectivas*. Departamento de Ciência da literatura UFRJ. Rio de Janeiro: v.1, p.59 - 75, 1984.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 164.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ática, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARNEIRO, Caio Porfírio. *Perfis de memoráveis*. Autores brasileiros que não alcançaram o terceiro milênio. São Paulo: RG Editores, 2002.

CARVALHAL, Tânia F. & COUTINHO, Eduardo Faria (org). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CHAVES, Rita *A formação do romance angolano*. Entre intenção e gestos. São Paulo: e EDUSP, Via Atlântica, 1999.

CHAVES, Rita. *Pepetela: romance e utopia na história de Angola*. Revista Via Atlântica. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHIAPPINI, Ligia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes”. In. *Brasil, país do passado*. São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000.

CORRÊA, Luciana Cristina. *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*. Tese de doutorado. Assis: Unesp, 2006.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DURIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a ciranda da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FANON, F. *Os condenados da terra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FERREIRA, Cássia Alves. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*. Dissertação de mestrado. Assis: Unesp, 2003.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

HAMILTON, Russel G. “A influência e percepção do Brasil nas literaturas africanas de língua portuguesa”. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia Poética*. Org. José Carlos Sebe Bom Meihy. Rev. Armando Freitas Filhos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1985.

LEÃO, Angela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACÊDO, Tania Celestino. *Angola e Brasil, estudos comparados*. São Paulo: Via Atlântica, Arte & ciência, 2002.

MAGRI, Ieda. “No lugar de literatura, leia-se carne”. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA, Telma Maciel da. (orgs). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL-Assis-Unesp-Publicações, 2008.

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. “A pátria de João Melo: um estado multicultural”. *Revista Crioula*. São Paulo: USP, v. 2, n.2, p. 1-10, novembro/2007.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

MATA, I. *Literatura angolana*. Silêncios e falas de uma voz inquieta. Luanda: Kilombelombe, 2001.

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. R. Corbisier e M. P. Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Etnicidade, violência e direitos humanos em África*. Niterói : EDUFF, 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA, Telma Maciel da (orgs). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL-Assis – Unesp – Publicações, 2008.

ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PADILHA, L. C. *Novos pactos, outras ficções*. Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EIDUPUCRS, 2002.

PEPETELA, *Mayombe*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

PEREIRA, Jane Cristina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Dissertação de mestrado. Assis: Unesp, 2001.

PIRES, Roberta Pereira. *Vida e literatura: estudo da fortuna crítica de João Antônio de 1996 a 2006*. Dissertação de mestrado. Assis: Unesp, 2007.

POLINÉSIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

RUI, Manuel. *Um anel na areia*. Estória de amor. Luanda: Editorial Nzila, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas*. História e antologia. São Paulo: Ática, 1985 (Fundamentos)

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. *Kasakas & Cardeais*. Três estórias. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

SAÚTE, Nelson. *Rio dos bons sinais*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Neize Ribeiro da. *Organização e estudo da fortuna crítica sobre João Antônio: periódicos, 1990-1996*. Dissertação de mestrado. Assis: Unesp, 2007.

TRIGO, Salvato. *Literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s.d.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P. H. Britto. 1^a reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

ZIÉGLER, J. *O poder africano*. Elementos para uma sociologia política da África Negra e de sua diáspora nas Américas. Trad. H. de L. Dantas. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1972.