

Michelly Pereira

Figurações de Eros em poemas e contos

de João Melo

Michelly Pereira

**Figurações de Eros em poemas e contos
de João Melo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca.

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Belo Horizonte

2007

Michelly Pereira

Figurações de Eros em poemas e contos de João Melo

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Tânia Macedo
(USP)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart
(PUC MINAS)

Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth Soares Fonseca - Orientadora
(PUC MINAS)

Belo Horizonte, _____ de _____ de _____.

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS

DEDICATÓRIA

Este trabalho é daqueles que, no meu caminho, ensinaram-me a ter PAIXÃO CONSTANTE pela VIDA.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que transformou o MESTRADO em realidade para mim.

À minha FAMÍLIA, pelo amor incondicional, pelo apoio sempre.

À NAZARETH, a orientadora-amiga e amiga-orientadora; por me ensinar que o caminho certo a seguir é aquele em que creio; por sempre acreditar em mim (desde a graduação) e pelas lições diárias de humanidade aliadas ao ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Aos PROFESSORES da PUC, que acompanham minha caminhada com muito carinho e sempre dispostos a ensinar.

À PUC, minha segunda casa.

Enfim, a TODOS aqueles que colaboraram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho. Eles sabem quem são.

Se os seres desejam o prazer, não poderíamos pensar que é porque todos aspiram a viver? Ora, a vida é uma atividade e cada ser exerce sua atividade sobre os objetos e com as faculdades que mais aprecia; assim, o músico com a audição sobre a melodia, o intelectual com o pensamento sobre os objetos de contemplação, e assim por diante. Ora, o prazer aperfeiçoa as atividades e, portanto, a vida, que todos os seres desejam. Então, é normal que todos, de uma só vez, aspirem ao prazer; pois o prazer aperfeiçoa, para cada um, a vida, que lhe é preciosa...

(ARISTÓTELES *apud* LEBRUN, 1990, p.78)

RESUMO

Esta dissertação analisa diferentes expressões do erotismo em poemas e contos do escritor angolano João Melo, discutindo-as a partir da noção de “força vital”, tal como a entende o teórico malinês Hampaté Bâ, de “pulsão de vida”, discutida por Georges Bataille, e de pontos de vista defendidos por Freud, Francesco Alberoni, Marilena Chauí, Sobonfu Somé, Anthony Giddens, Michel Foucault, entre outros teóricos, para ressaltar as diversas vestimentas com que Eros se apresenta nos vários textos analisados.

Palavras-chave: erotismo; literatura angolana; João Melo; força vital; pulsão de vida.

ABSTRACT

This work analyses erotism's different expressions in poems and tales from Angolan writer João Melo, discussing them from the "vital power" notion as understood by Malian researcher Hambaté Bâ, from the "life drive", as discussed by Georges Bataille and from points of view defended by Freud, Francesco Alberoni, Marilena Chauí, Sobonfu Somé, Anthony Giddens, Michel Foucault among other, to highlight the several faces with which Eros present itself in the studied texts.

Keywords: erotism; Angolan literature; João Melo; vital power; life drive.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. SOBRE AS ROUPAGENS DE EROS.....	14
2.1. Eros se veste de força vital.....	14
2.2. Eros em traje feminino.....	28
2.3. Eros com roupagem política e social.....	34
3. A LINGUAGEM DO DESEJO NO CORPO DO POEMA.....	39
3.1. Eros doloroso.....	41
3.2. Eros tátil-visual.....	46
3.3. Eros na natureza.....	52
3.4. Eros cristaliza-se no corpo.....	57
4. EROS EM CONTOS.....	62
4.1. A consciência perversa de Eros.....	64
4.2. Revanche das mulheres.....	72
4.3. O macho irresistível ou o desejo de sê-lo.....	80
4.4. Eros banalizado.....	86
5. PARA TALVEZ CONCLUIR.....	94
REFERÊNCIAS.....	96

1. INTRODUÇÃO

Falar de Eros é uma tarefa prazerosa, embora nos obrigue a lidar com algumas restrições. O tema é discutido de forma mais livre em alguns lugares, dentre eles o acadêmico, mas enfrenta preconceitos e mal-entendidos quando vem à pauta fora desses espaços e tem de lidar com interdições, normas e valores histórica e culturalmente estabelecidos “para controlar o exercício da sexualidade” (CHAUÍ, 1985, p.9). Nesse sentido, é de se pensar que não há como falar de Eros, sem se defrontar com preconceitos e limitações.

Bataille, quando se propôs a publicar o livro **O erotismo** (1987), afirmou, no prefácio, que este já “deixara de ser encarado como um assunto que um ‘homem sério’ não podia tratar sem arriscar a sua reputação” (p.8). É verdade que muito já mudou em relação ao entendimento que as pessoas têm do fenômeno erótico, principalmente quando ele é estudado no campo da pintura, da escultura ou da literatura. Mas como o erotismo está sempre sob suspeita, mesmo nesses campos, pode ser estranha a postura de algumas pessoas diante de “algo suposto ser meramente biológico e meramente natural” (CHAUÍ, 1985, p.10), a sexualidade, que é intrínseca a todas as culturas, desde sempre.

Superados os percalços do caminho, este trabalho propõe discutir as manifestações do erotismo em poemas e contos do escritor angolano João Melo, procurando inovar em pelo menos dois aspectos.

O primeiro relaciona-se ao fato de que, embora a presença do erotismo em obras de autoria feminina seja comentada neste trabalho, preferimos investigar mais profundamente a visão do erotismo expressa em obras de autoria masculina. O segundo ponto é que decidimos por analisar diferentes gêneros literários, mais especificamente, contos e poemas do escritor escolhido. Justifica-se essa opção porque nos interessa observar o modo como o escritor trabalha a linguagem nesses diferentes gêneros e como neles se explicitam as manifestações eróticas.

O *corpus* escolhido para análise compõe-se, portanto, de poemas e contos do escritor angolano João Melo (Aníbal João da Silva Melo), nascido em Luanda, em 5 de setembro de 1955. O escritor estudou em sua cidade natal até o ensino secundário, tendo, posteriormente, estudado Direito em Coimbra (Portugal). No

Brasil, fez Licenciatura em Comunicação Social na Universidade Federal Fluminense, onde também fez o Mestrado em Comunicação Social e Cultura (UFRJ). Em Angola, dirigiu vários meios de comunicação estatais e privados e ocupou diversos cargos de responsabilidade em órgãos sociais. Enveredou pela carreira política, tendo sido chefe da seção de Informação Internacional do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), além de diretor da ANGOP no Brasil. Atualmente é deputado em Angola, além de diretor de uma agência de comunicação e professor em duas universidades privadas. É membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA).

Tendo em vista a diversificada formação acadêmica e profissional do autor, não é de estranhar a variedade de temas com que ele trabalha em suas obras. Por isso, é necessário salientar que o fato de privilegiarmos o tema do erotismo em seus textos não significa que outros temas não sejam abordados neles, ainda que de forma mais ligeira. Considerando a recorrência com que surge a temática erótica na obra do autor, há aqueles que cobram de João Melo uma produção literária mais comprometida com aspectos político-sociais de seu país, apoiando-se no fato de seu pai, Aníbal de Melo, ter sido um importante ativista político e o próprio escritor ser deputado pelo MPLA (Movimento pela libertação de Angola). No nosso entender, a opção do autor pelo erotismo e, principalmente, por expressá-lo de maneira irônica e por vezes crítica, indica o seu compromisso com a realidade de seu país.

Salientamos que, embora o nosso olhar se detenha mais especificamente no modo como o erotismo se manifesta nos poemas e contos do escritor, não temos a intenção de apresentar uma visão sistemática e totalizante de sua obra. Procuramos ler a manifestação do erotismo nos textos, observando suas diferentes nuances e, sobretudo, a intenção crítica que a abordagem do tema assume, por vezes de forma aguda e ferina.

Discutindo a função do erotismo na obra de João Melo, a estudiosa Tânia Macedo [1992], refere-se à marca transgressora da produção literária de João Melo dada pelo erotismo:

João Melo, ao realizar a opção por explorar o tema do erotismo em sua poesia, exerce mais uma vez a recusa ao já plenamente aceito e, nesse movimento, procura re-apresentar uma experiência primordial, humana, em contraste com convenções morais rigoristas, infringindo-as. Ocorre que essa escolha acaba por lançá-lo em caminhos pouco trilhados na literatura angolana contemporânea, contribuindo, dessa forma, para aumentar o

número de possibilidades temáticas do sistema literário em que seu texto está inscrito (...).

A escolha de poemas e contos, neste trabalho, deve-se, sobretudo, ao fato de que, após uma primeira leitura dos textos, ficam evidentes as diferentes manifestações de Eros em cada um dos gêneros selecionados. Nos poemas, encontramos um erotismo intensamente lírico, marcado por destaque dado à beleza dos corpos e pela expressão intensa de uma subjetividade. Em contrapartida, nos contos, o erotismo mostra-se, por assim dizer, “escancarado”, explicitando formas de violências, geralmente relacionadas a encontros fortuitos e ocasionais, nos quais os corpos procuram apaziguar a urgência de sexo.

A seleção dos poemas e contos foi acompanhada da leitura de textos teóricos sobre o erotismo que pudessem dar uma sustentação mais densa às análises pretendidas. Concomitantemente à leitura de textos teóricos, realizamos uma primeira análise do *corpus* selecionado. Já nessa etapa, pudemos verificar que, na poesia de João Melo, o erotismo pode ser percebido como expressão de “força vital”, no sentido que lhe dá Hampaté Bâ (1993). Esse conceito mostrou-se um eficiente operador teórico porque, ao mesmo tempo em que nos permitiu pensar o erotismo a partir de outros critérios, propiciou-nos relacioná-lo com a concepção de erotismo enquanto “pulsão de vida”, apresentada por Bataille (1987). Como força vital ou pulsão de vida, o erotismo tem seu sentido expandido e essa visão foi bastante eficaz para que pudéssemos perceber as manifestações eróticas, nos textos estudados, em seus vários sentidos.

No decorrer do trabalho, valemo-nos de outras concepções de erotismo, as quais se mostraram pertinentes ao estudo de diversas questões propostas pelos textos do autor. Em vários deles, desejo, prazer e sexualidade mostram-se como desdobramento do sentido de Eros, na medida em que o conceito de erótico que conduz as análises ora se expande, permitindo considerar que erotismo e sexualidade se assemelham (DURIGAN, 1985), ora assume delimitações mais pontuais de acordo com encaminhamentos propostos pela concepção de erotismo em Bataille (1987).

Com a intenção de dar a este estudo uma melhor organização, dividimos os textos sobre os quais trataremos em diferentes blocos temáticos, vendo-os como diferentes roupagens de Eros. Ressaltamos, todavia, que cada poema ou conto pode transgredir os blocos temáticos, já que, como procurarão demonstrar as

análises, tematizar não significa fechar os textos em significações estanques. A intenção é perceber como Eros se mostra nos vários textos estudados, assumindo sugestões elaboradas, camuflagens ou exposições mais cruas.

O primeiro capítulo aborda considerações teóricas, sem o objetivo de traçar uma linha histórica ou de fechar o fenômeno do erotismo em uma única definição. Não nos detivemos na diferenciação entre erotismo e pornografia, e sim na exposição de algumas das diversas maneiras com que o erotismo pode se manifestar nas artes em geral. Para melhor expor nossas percepções do erotismo, nesse capítulo em particular, foram comentados poemas, contos, um romance, um filme e um quadro.

No segundo capítulo, propusemos uma reflexão sobre o erotismo na poesia de João Melo. Foram selecionados poemas de três obras do autor: **Canção do nosso tempo** (1989a), **Poemas angolanos** (1989b) e **O caçador de nuvens** (1993). Como pretendemos demonstrar, essas obras contêm poemas que tratam da sexualidade de uma forma muito lírica, expressam uma valorização do elemento feminino e celebram um erotismo-paixão, para o qual o toque, o tato, tem grande importância.

No capítulo que se refere à análise dos contos do autor, foi incluído o livro mais recente do escritor, **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (2006), além dos outros dois: **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir** (1999) e **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não** (2004). Ver-se-á que o erotismo presente nos contos funciona, por vezes, como um mecanismo de desestabilização, de enfrentamento até porque se vale de termos e expressões que, denotando mais crueza, expulsam do texto a visão romântica¹ do amor. Nesse sentido, em alguns contos, homens e mulheres podem ser reduzidos a meros objetos ou assumir o instinto poderoso dos animais. Como se procurará demonstrar, a leitura dos contos deve estar sempre atenta ao uso intencional da ironia e da crítica, vendo tais recursos como elementos importantes do discurso de narradores nada dignos de confiança.

Para concluir, voltamos a ressaltar diferentes pontos que, nos poemas e nos contos, podem demonstrar os vários espaços em que Eros se apresenta. Nessa parte final, procuramos deixar claro que as conclusões não podem ser entendidas

¹ Neste trabalho, estaremos utilizando os termos romantismo e romântico (a) (s) para explicar determinados aspectos da poética de João Melo ligados ao apelo às paixões, à sensibilidade, à delicadeza, aos sonhos e ao subjetivismo.

como uma síntese definitiva das discussões que permearam o trabalho, mas como uma tentativa de apresentar algumas contribuições a posteriores discussões e incentivar novas pesquisas.

Nesse sentido, consideramos pertinentes as palavras do próprio escritor quando alude a questões que dizem respeito aos seus livros já publicados:

(...) o escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo o que quiser e da maneira que entender. (...) De resto, o autor, consoante a sua maneira de ver as coisas, o seu estilo de vida, a sua opção, a sua sensibilidade, o seu estado de espírito, de acordo com a conjuntura em que vive, pode num dado momento escrever textos de um tipo e textos de outro tipo. (...) afinal, literatura é acima de tudo linguagem. Nenhum escritor que se preze deve perder de vista este facto. (MELO, [2005])

As palavras do escritor João Melo ratificam a impressão que tivemos ao tomar contato com os seus livros: a escrita do autor pode revelar diferentes caminhos e originar um tipo de texto diverso do outro. Se os livros se mostram diferentes com relação aos temas e à abordagem privilegiada, a linguagem, instrumento capaz de construir os mundos encenados, é o que confere aos textos do escritor uma singularidade e os legitima enquanto arte. Nessa arte, o erotismo assume, como pretendemos demonstrar, diversas roupagens muito aptas a revelar os estranhos caminhos pelos quais Eros transita na literatura.

2. SOBRE AS ROUPAGENS DE EROS

A imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exibir – mascarar o objeto do prazer ou da aversão.

(BOSI, 2000, p.26)

Poderíamos começar este capítulo apresentando definições de erotismo presentes em dicionários ou realizando, de forma breve, um percurso teórico-histórico do erotismo e, conseqüentemente, também da literatura erótica. Mas tal empreitada não se justificaria aqui, pois vários autores já o fizeram de modo significativo, como Jesus Antônio Durigan em **Erotismo e literatura** (1985), Alexandrian na obra **História da literatura erótica** (1993) e Lúcia Castello Branco em seus livros **O que é erotismo** (1984) e **Eros travestido** (1985). Decidimos, então, percorrer algumas considerações teóricas que nos ajudarão a compreender melhor alguns dos “trajes” utilizados por Eros. Para isso, preferimos começar de um outro modo, abordando um sentido que não se encontra em dicionários, pelo menos de forma explícita. Mas o erótico não é isso mesmo, o velado, que aparece no jogo de mostrar-se e esconder-se, surgindo sutilmente entre fendas, como nos diz Barthes (1973)?

O lugar mais erótico do corpo não é o *ponto em que o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há <<zonas erógenas>> (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como muito bem o disse a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a camisola), entre duas margens (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa própria cintilação que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento – desaparecimento. (p.44)

2.1. Eros se veste de força vital

O conceito ao qual gostaríamos de nos referir primeiramente é o de erotismo enquanto força vital. Não encontramos um teórico que defenda esse conceito de maneira direta, mas nos valem de dois estudiosos que, cada qual a seu modo, se aproximam dessa concepção: o malinês Hampaté Bâ e o francês Georges Bataille.

Na verdade, esse sentido é muito antigo e está ligado à idéia de erotismo na concepção africana. Entretanto, essa noção vem se alterando, para não dizer se apagando, principalmente nos centros urbanos, em decorrência das transformações que as redes de contato propostas pelo mundo globalizado introduzem nas culturas ancestrais. Esse fenômeno é salientado por Mourão (1978):

A coesão da sociedade africana em torno da filosofia das forças vitais, em que estas como um todo animam os homens segundo o seu *status*, as árvores, os animais, a terra, ou melhor, os seres animados e inanimados, rompe-se ante a interveniência de fatores externos que vêm romper essa coesão da qual depende a organização desse grupo social. (p.53)

Pensamos poder valer-nos das palavras do teórico Hampaté Bâ (1993), para perceber o erotismo através do conceito de “força vital”, da força que emana de todas as coisas da natureza, integrando-se com elas e expressando-se através de suas funções. As afirmações do teórico autorizam a associação proposta:

Os elementos da forja são associados ao simbolismo sexual, que é expressão ou reflexo de um processo cósmico de criação. Assim os dois foles redondos, acionados pelo ajudante de ferreiro, se assemelham aos testículos do homem. O ar que deles escapa é a substância de vida, transmitida, através de uma espécie de tubo que representa o falo, ao forno da ferraria, que representa a matriz onde atua o fogo transformador. (p.18).

De certa maneira, Bataille (1987) se aproxima da concepção de força vital quando afirma ser o erotismo uma “pulsão de vida”, ou seja, um deslocamento potencializado de energia que impele o ser para a vida, de modo que “devemos encará-lo como o movimento do ser em nós mesmos” (p.35).

Vale ressaltar que a definição de erotismo apresentada por Bataille (1987) é bastante complexa e passa por diferentes âmbitos. O teórico revê o conceito de erotismo, alargando-o para muito além da manifestação corporal, concebendo o erotismo como força que impulsiona para a vida. O erotismo está, então, diretamente ligado à subjetividade do homem, sendo uma característica humana, e não animal. Dessa forma, ao caracterizá-lo como atividade humana, o autor não leva em conta que a natureza é extremamente erótica nem considera o fato de os animais possuírem seus rituais de acasalamento, o que possibilitaria afirmar que eles vivenciam, de algum modo, uma experiência erótica.

Em contrapartida, Hampaté Bâ (1993) considera a força vital inerente tanto a animais, como a plantas. O estudioso entende, ainda, que essa força se mantém presente no elemento que a contém mesmo depois que ele for retirado da natureza, como na madeira utilizada para fazer instrumentos. A expressão “força vital” como é concebida por Hampaté Bâ e em sociedades africanas está diretamente ligada às tradições religiosas, porque essa força é entendida também como um espírito que ajuda alguém a realizar seu propósito. Como exemplo podemos citar a força vital presente nos instrumentos do ferreiro que o ajuda a executar seu trabalho e ainda, o mantém conectado ao mundo espiritual. Nesse sentido é que podemos afirmar que a noção de força vital não se restringe ao plano abstrato, ela se materializa nos homens e nas práticas cotidianas africanas.

Por outro lado, Bataille (1987) ainda apresenta o erotismo como a ultrapassagem de limites, o exceder fronteiras. O teórico considera que o mundo do trabalho é o mundo do controle total dos impulsos excessivos e por isso é o mundo dos interditos. Porém o instinto violento sempre subsiste no homem e haverá um momento em que este sentirá necessidade de quebrar a ordem do mundo do trabalho. Diante disso, o homem transgride as regras para extravasar a violência contida enquanto trabalha. Essa atitude será denominada por Bataille de erotismo. Ao transgredir, o homem busca a liberdade primitiva, a que existia antes da criação de restrições (os interditos) que recaíram sobre a morte, a sexualidade e o trabalho. Foi através dessas restrições que o homem se livrou da animalidade inicial. Segundo Bataille (1987), “ele escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo” (p.29). Entretanto o homem jamais encontrará essa liberdade tal como a procura. Mesmo assim, é necessário que transgrida, porque através da transgressão é que ele se conhece e vence o interdito imposto por si próprio. Na visão do autor,

A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são as suas duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. (BATAILLE, 1987, p.63)

Nesse ponto, percebemos que Hampaté Bâ se distancia muito das idéias de Bataille. Isso porque o malinês, além de conceber a “força vital” numa relação fértil com a natureza, percebe essa presença muito mais próxima do sagrado e não considera, como o francês, a força dos interditos; por isso, é possível dizer que, na visão de Hampaté Bâ, o erotismo estaria disseminado no mundo, porque é inerente à noção de força vital. Poderíamos afirmar ainda que, enquanto para Bataille, a sexualidade se liga ao “mundo profano”, para Hampaté Bâ, ela é uma das manifestações vitais dos seres.

Bataille (1987) encerra suas reflexões dizendo-nos que “o sentido último do erotismo é a morte” (p.135). Nesse sentido, o desejo do homem de amar, de procriar ou de ultrapassar limites é um desejo de vencer a morte, de permanecer na vida, ou seja, o desejo do impossível.

Marilena Chauí (1990), no texto “Laços do desejo”, apresenta um histórico do erotismo que parte de uma visão primordial muito ligada às forças da natureza, uma força cósmica ordenadora do mundo, até os dias atuais. Dessa primeira concepção, vale citar a recuperação, feita pela teórica, da visão de Abravanel:

Digo-te que o Céu, pai de todas as coisas geráveis, move-se num movimento contínuo e circular sobre o todo do globo da matéria primeira, ao mover-se e remexer todas as suas partes, germina todos os gêneros, espécies e indivíduos do mundo inferior da geração; assim como, movendo-se o macho sobre a fêmea, e movimentando-se nela, procria filhos (...). A Terra é o corpo da matéria primeira, receptáculo de todas as influências de seu macho, que é o Céu. A Água é a umidade que a nutre. O Ar é o espírito que a penetra. O Fogo é o calor natural que a tempera e vivifica (...). Todo o corpo do Céu produz com seu movimento o esperma, assim como o todo do corpo humano produz o seu. E do mesmo modo que o corpo humano é composto de membros homogêneos, quer dizer, não organizados, como ossos, veias, panículos e cartilagens, além da carne, assim o corpo do Oitavo Céu é composto de estrelas fixas de natureza diversa, além da substância do corpo diáfano que penetra entre elas (...). A geração do esperma, do homem, depende, em primeiro lugar, do coração que dá o calor, forma do esperma; em segundo lugar, do cérebro, que dá o úmido, matéria do esperma (...); em terceiro, do fígado, que tempera o esperma (...); em quarto, do baço que engrossa o esperma (...); em quinto, dos rins que o tornam pungente, quente e estimulante (...); em sexto, dos testículos, onde o esperma adquire perfeição e compleição gerativa (...). Sétimo e último, do pênis que lança o esperma (...). É assim que, no Céu, os sete planetas concorrem para a geração do esperma do mundo (...). O Sol é o coração do Céu (...) a Lua é o cérebro (...) Júpiter, o fígado (...) Saturno é o baço do Céu (...) Marte, o fel e os rins (...) Vênus, os testículos (...). Por último, Mercúrio é o pênis do Céu. (ABRAVANEL *apud* CHAUI, 1990, p.20-21)

No texto de Abravanel, vê-se que o desejo está disseminado como um todo na natureza e estabelece relações com as forças do universo. A visão da natureza apresentada é animista, embora já possua alguma racionalidade.

A reflexão presente no artigo de Chauí (1990) consiste em construir um percurso filosófico do desejo desde o século XVII, a fim de perceber que o sentido atual de erotismo não é mais o mesmo de outras épocas. O que era natural passa a ser interdito, o sentido foi transmutado após o “desencantamento do mundo”, ou seja, a chegada da modernidade, que a autora considera “idéias e práticas desenvolvidas na Europa a partir do século XVII, sob os imperativos da racionalização de todas as esferas do real (...)” (CHAUÍ, 1990, p.19).

A estudiosa nos mostra também como a concepção de corpo mudou na visão ocidental através dos tempos. Na era medieval, o corpo era o lugar da manifestação do pecado, por isso tinha que ser vigiado. Na modernidade, o corpo passou a ser máquina, e será explorado nas classes subalternas como força de trabalho. Na contemporaneidade, o corpo torna-se objeto, e por isso vazio de sentido. Porém fica claro que o corpo continua a ser controlado, mas a força desejante não. Considere-se que, como explica Chauí (1990), a ética e a retórica, em determinado período, foram os principais mecanismos de controle do desejo. Elas o mantinham em oscilação entre o movimento e a fixidez. Atualmente, esses mecanismos não funcionam da mesma maneira.

Essas significações que podem ser assumidas pelo corpo de acordo com cada momento, aparecem de maneira singular no conto “Dina” (1980), de Luiz Bernardo Honwana². O conto se desenvolve no ambiente da machamba, da plantação, revelando vários tipos de submissão. Interessa-nos discutir aqueles referentes ao corpo. Todos os personagens masculinos, com exceção do capataz, têm seus corpos utilizados para o trabalho, inclusive os idosos. Em contrapartida à visão dos corpos explorados pelo trabalho obrigatório, o conto destaca um outro tipo de exploração. Maria, a única mulher que aparece no conto, não tem poder sobre seu corpo, pois esse é desejado pelo capataz que o utiliza, não somente para satisfazer seu prazer, mas principalmente, para que o seu ato seja entendido como o poder que ele tem sobre todos os corpos:

² Nascido em 1942, o escritor moçambicano foi militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e teve seus contos traduzidos para diversas línguas.

Na confusão verde do fundo da machamba, Maria não viu o capataz imediatamente. Esbracejou com aflição, tentando libertar as pernas. Um braço rodeou-lhe os ombros duramente. (HONWANA, 1980, p.49)

Incapaz de reagir ao domínio do capataz, Maria se entrega. Nesse sentido, a reação da personagem não é resultante do prazer, mas da inconsciência de seu próprio corpo. Na cena de violência, Eros tem suas forças quase anuladas diante do poder do capataz de subjugar:

Esmagado pelo peso do homem, o peito de Maria tinha um arfar brando e compassado.
A voz do capataz chegava-lhe misturada a um longínquo rumor de vagas.
(...)
— Tu não gostaste?... — O homem pulou para o lado. — Hein?... Não gostaste? — Compôs a roupa e virou para a Maria. Hei!... Acabou!... Acorda!... (HONWANA, 1980, p.50)

Madala, pai de Maria, também tem sua energia anulada ao cumprir ordens. Podemos perceber o sofrimento da personagem quando desloca a raiva contida para a atividade que lhe foi ordenado fazer. É interessante observar que o trabalho com a terra não lhe proporciona o prazer esperado, tendo em vista a ligação intensa do homem africano com a natureza:

Madala inclinou-se para a frente e enrolou o caule de um arbusto em volta do pulso. Deu um ligeiro puxão para lhe experimentar a resistência e depois deixou o corpo pender para trás até que o arbusto se soltou da terra. Colocou-o cuidadosamente no chão, alinhando-o com o monte dos que já tinha arrancado à sua volta. (HONWANA, 1980, p.53)

Marilena Chauí (1990) encerra seu artigo com a questão: “Que é, pois, o desejo?”. Após tantas reflexões em torno de várias concepções, podemos afirmar que Chauí chega ao mesmo ponto que Bataille (1987), isto é, define o desejo como a busca de uma satisfação que nunca vai ser atingida. Além disso, ele é o esforço do sujeito de se manter distante da morte; nas palavras da autora, é “manifestação consciente do esforço individual de autoconservação na existência” (CHAUÍ, 1990, p.56).

A afirmação de Chauí (1990) se realiza de forma ambivalente no conto de Honwana (1980). Isso porque tanto ela pode ser negada quanto confirmada. Negada, na medida em que as personagens têm sua vitalidade ameaçada pelo capataz. Afirmada, quando tomamos a atitude de Maria como a única saída

possível. A personagem feminina se entrega ao capataz e, com esse ato, preserva sua existência e a de seu pai.

Procurando apontar outros detalhes das roupagens vestidas por Eros, podemos referir-nos a textos da obra de José Craveirinha³ em que o erotismo é trabalhado no sentido de força vital, com uma visão diferente da apresentada pelo conto de Honwana. No conto “Chigubo” (1996), o autor descreve o ritual da dança guerreira e a expressão corporal dos participantes. Os corpos que surgem estão plenos de vitalidade. A dança embriaga, entorpece, permite o transe e se estende à natureza:

A terra fremia, os corpos fremiam. (...) Pés, braços, vozes e tambores guiados de compasso enchiam a tarde de fundo da Munhuana, de mato e exotismo. (CRAVEIRINHA, 1996, p.33)
Os corpos delas agitavam-se em modelos de movimento. Voluptuosamente! Da cintura para baixo a vida revolta-se e freme na carne e transforma-se em ritmo. O mundo está ali agora e os olhos dos homens estão cheios de tesoiros. Elas estão sérias nas caras e os corpos são vulcões. África dança e vive o som do chigubo e as ancas são muitas histórias de luar e sombras de cajueiros em flor. África dança e o mundo está suspenso nos olhos dos homens palpitantes nas promessas latentes. (CRAVEIRINHA, 1996, p.34)

Toda a sedução dos corpos que dançam é materializada na linguagem. Na descrição da dança predomina o trânsito da força vital, que se faz presente, principalmente, na marcação erótica do ritmo.

O livro póstumo do autor, **Poemas eróticos** (2004), como o próprio nome indica, explora de forma mais intensa a temática erótica. Dele podemos citar “Louvor aos louvores”, em que se percebe também a visão do erotismo como “força vital”:

Louvada
seja
a água
que satisfaz
minha sede.
Louvado
o milho maduro
da nossa
bela farinha.
E
louvada
seja a mulher
que louva

³ Nasceu em 28 de maio de 1922. O escritor moçambicano foi desportista, treinador e jornalista, exercendo todas essas atividades com grande êxito. Além disso, ele é considerado o maior poeta de Moçambique, fato que se confirma pelo merecimento do prêmio Camões recebido em 1991. Faleceu em 7 de fevereiro de 2003.

a g nese
do seu ventre
e nos concebe bem vivos
perante o mútuo pão fresco.

E
louvados
os lábios
no mútuo beijo
e mútuo pão
da mesma fome.

(CRAVEIRINHA, 2004, p.19)

No poema, a mulher   exaltada e exaltada a sua fertilidade, representando o modo apote tico como Eros   louvado em todas as coisas, inclusive nas necessidades vitais do ser humano: sede e fome. A repeti o da conjun o aditiva “e”, juntamente com o significante “louvado” e suas varia es, enfatiza a expressividade musical do poema, aproximando-o muito de um hino de louvor, de um canto   força vital que está no “mútuo pão”, alimento “da mesma fome”.

Sobre essa rela o entre erotismo e religiosidade, Paz (1995) nos diz que o corpo   o principal instrumento em ambos os casos, porque ele “se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida” (p.185). Para o autor, o ato erótico aproxima-se muito da experiência mística-religiosa:

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo,   indizível.   uma sensa o que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentra o fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirma o do eu e sua dissolu o, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística   igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, a tensão e a distensão, a afirma o e a nega o, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada.
  natural que os poetas místicos e os eróticos usem uma linguagem parecida: não há muitas maneiras de dizer o indizível. (p.100)

Um fator a nos chamar a aten o no poema de José Craveirinha   a sua estrutura, que, para Mendonça (2004),   “uma disposi o gráfica não habitual” (p. 5) na poesia do autor. Em vez de estarem alinhados, os versos formam uma escada, explorando o recurso do *enjambement*, isto  , o sentido de um verso tem continuidade no verso seguinte. Essa disposi o d  mais movimento ao poema, um ir e vir que contribui para manter a no o de deslocamento contínuo, de anima o constante, de algo nunca est tico. Assim, teremos uma proposi o de vida, porque o movimento liga-se diretamente   idéia de erotismo na concep o africana, ou seja,

com o sentido de “força vital”, já que para Hampaté Bâ (1993), “a vida é movimento e o movimento começa com a contradição dos membros. (...) A não-contradição equivale à morte” (p.18).

Interessante observar ainda que, para Hampaté Bâ (1988), a fala é exteriorização da vida. É ela “que gera movimento e ritmo, e portanto, vida e ação” (p.185). Sobre a relação fala e vida, o teórico diz:

(...) sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma. (p.185)

Pensamos ser possível relacionar a visão do teórico com sentidos que se produzem no filme **Contos proibidos do Marquês de Sade** (KAUFMAN, 2000), no qual percebemos como a pulsão exteriorizada pela fala pode tornar-se incontrolável na mesma proporção em que é tolhida. O filme relata uma história ambientada no século XVIII em que o Marquês de Sade é perseguido tanto pela Igreja quanto pelo Estado por seus escritos eróticos. Preso em um manicômio, ele tenta expressar a sua imaginação erótica a qualquer custo: sendo-lhe tirados pena, tinta e papel, utiliza osso e vinho para escrever nos lençóis; destituído desses, usa o próprio sangue e escreve nas roupas; totalmente nu, sem nenhum objeto ao alcance, ele escreve com as próprias fezes nas paredes.

Diante da história, concluímos que a personagem Sade faz com que suas idéias cheguem aos seus leitores através da fala/escrita. Enclausurado, ele não poderia reunir ouvintes, mas insiste em disseminar o registro de sua fala, que irá circular além dos muros do manicômio.

Percebemos que o tempo todo o sujeito é proibido de escrever, mas, mesmo sendo humilhado e torturado, a força erótica fala mais alto em sua alma do que a dor da punição. O protagonista encontra na literatura erótica um caminho para satisfazer, ou pelo menos aliviar, não apenas seus pensamentos mais íntimos, mas também as ordens e valores de uma sociedade burguesa. Valores pregados e quebrados pela própria burguesia, que se vê ameaçada por uma literatura que desvela, quase na íntegra, suas mais perversas transgressões.

Desse modo, podemos afirmar que ao homem parece ser necessário, sobretudo, falar. Dizemos “falar” no sentido africano, isto é, no sentido que está em

Hampaté Bâ e é apreendido por Leite (1995) quando estudou a palavra em sociedades africanas, como o

elemento desencadeador de ações ou energias vitais. (...) É por isso que o aparelho auditivo é assemelhado aos órgãos reprodutores femininos: ambos são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital desencadeador do processo. (p.105)

A crença na força de um elemento desencadeador de energias vitais pode, com as necessárias restrições, remeter-nos às relações entre erotismo e pulsão de vida discutidas por Freud (1996) em seu texto **Além do princípio de prazer**. O autor nos apresenta a seguinte tese:

Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões *internas*, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que 'o objetivo de toda vida é a morte', e, voltando o olhar para trás, que 'as coisas inanimadas existiram antes das vivas'. (p.49)

Diante disso, os instintos de autoconservação e auto-afirmação tornam-se mais claros de se compreender, já que eles atuarão somente para que o organismo siga seu próprio caminho para a morte, que lhe é imanente. Sendo assim, "o que nos resta é o fato de que o organismo deseja morrer apenas do seu próprio modo" (FREUD, 1996, p.50).

O autor acrescenta que a libido de nossos instintos sexuais, vista como energia de vida, "coincidiria com o Eros dos poetas e filósofos, o qual mantém unidas todas as coisas vivas" (p.61). Citando Schopenhauer, Freud (1996) diz que a melhor morte é o grande objetivo da vida e "o instinto sexual é a corporificação da vontade de viver" (p.60).

Segundo Freud (1996), existem no consciente humano dois princípios que nascem da libido: o princípio de prazer e o princípio de realidade. O princípio de prazer age a fim de evitar o desprazer ou produzir prazer, exercendo uma pressão no sentido de prolongar a vida. Em contrapartida, o princípio de realidade entra em cena com o objetivo de adiar a satisfação, abandonando as possibilidades de obtê-la e instaurando uma tolerância temporária do desprazer, sem contudo, desistir de obter o prazer. É esse princípio o responsável por nos ensinar a conviver com as frustrações. Mas mesmo assim, o princípio de prazer persiste

como o método de funcionamento empregado pelos instintos sexuais, que são difíceis de 'educar', e, partindo desses instintos, ou do próprio ego, com frequência consegue vencer o princípio de realidade, em detrimento do organismo como um todo. (p.20)

Também da libido nascem duas forças antagônicas: Eros e Thánatos, o princípio de vida ou vital e o princípio de morte ou mortal, opondo-se entre si. Entretanto, Derrida afirma que a pulsão de morte representa o suplemento da vida. Thánatos é exterior a Eros e vem lhe "acrescentar o que falta, fornecer o que é preciso como excedente" (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 1999, p.178). De modo que, conforme acentua Freud,

partimos da grande oposição entre os instintos de vida e morte. Ora, o próprio amor objetual nos apresenta um segundo exemplo de polaridade semelhante: a existente entre o amor (ou afeição) e o ódio (ou agressividade). (...) Desde o início identificamos a presença de um componente sádico no instinto sexual. Como sabemos, ele pode tornar-se independente e, sob a forma de perversão dominar toda a atividade sexual de um indivíduo. (1996, p.64)

Mostrando uma outra faceta do imbricamento entre pulsão de vida e pulsão de morte, talvez seja pertinente valermos-nos de um quadro de famoso pintor moçambicano, que pode ajudar-nos a entender melhor o que até aqui temos exposto. Estamos falando do expoente máximo das artes plásticas de Moçambique, Malangatana Valente Ngwenya⁴, e do modo como ele transpõe para seus quadros a força vital, concebendo vida e morte como um ciclo e não como elementos em oposição.

⁴ Malangata nasceu em Matalana, Moçambique, em 6 de junho de 1936. Exerceu diversos ofícios até se tornar, em 1960, de fato, um artista profissional. Poeta, pintor e escultor, a expressão "artista vário" é a que melhor define seu trabalho, o qual caracteriza-se pela multidisciplinaridade. Malangatana possui reconhecimento mundial, tendo gigantescos painéis de sua autoria espalhados pelo mundo todo.



O quadro acima intitula-se “Círculo contínuo” e é reproduzido em publicação do Ministério dos Negócios Estrangeiros (1999, p.109). O título expressa uma redundância, já que círculo contém a idéia de continuidade. Percebemos ainda que não há espaços vazios na pintura, de modo que esta esboça uma totalidade rara.

O desenho combina corpos e olhares, sendo a nudez dos corpos um dos principais fatores a determinar o viés erótico. Para Bataille (1987), no erotismo

a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. (...) Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos (...). (p.17)

Ainda pensando na presença dos corpos no quadro de Malangatana, fica evidente que não podemos refletir sobre o erotismo sem falar em corpo. Do ponto de vista de Andreas-Salomé (1991), só há erotismo naquilo que se reveste de símbolos corporais. O corpo seria o causador da subversão erótica, porque a vida sexual localiza-se

no corpo e isolada das outras funções como, por exemplo, a digestão no estômago ou a respiração nos pulmões; mas em contraste com aquelas, age, a partir de seu domínio físico particular, sob a forma de uma agitação interior do ser humano no seu conjunto e que causa uma perturbação de extrema violência. (...) a vida sexual traz para primeiro plano, de modo muito mais brutal e particular, o organismo corporal. (p.85)

Ao vislumbrar a tela de Malangatana, podemos dizer que ela apresenta traços que sugerem impulso, movimento, com destaque para a imagem feminina no centro e a intenção de propor o quadro como um grande útero ou um grande seio. A idéia de gerar vida é reforçada pelo contorno escuro ao redor do mamilo de um dos seios representados. Podemos identificar ainda algumas figuras de animais compondo o círculo, fato que nos sugere a supressão da dicotomia homem x animal, já que, ambos aparecem inseridos em um mesmo círculo, quase se confundindo um com o outro.

Entretanto, nos contornos da imagem central que simboliza VIDA, surgem fragmentos de pessoas com faces e corpos desfalecidos, que podem representar a morte, como se a ameaça de morte fosse necessária para alimentar a procura do sentido vital. A fusão de elementos designando vida e morte remete-nos à completude da existência, como entendida por Bataille (1987), “para nós que somos

seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser (...)” (p.13), que, paradoxalmente se aproxima da noção de força vital tão bem expressa no quadro do pintor moçambicano.

Uma outra vestimenta de Eros está presente no poema de Luís Carlos Patraquim⁵. Em seu livro **Monção** (1980), percebemos, em alguns poemas, o registro de uma poesia que não tem comprometimento, nem preocupação social. Já a tendência erótica é marcante, revelando-nos um erotismo “polido”, desprovido de culpa, com forte realce de corpos. Vejamos um exemplo:

era a casa baloiçando em teus cabelos
e brunida ao fogo
a lança inexorável

quilha de barco ou convés
era o plâncton e a espuma
na exuberância das marés

era, meu amor, o tacto
de nós tão assim completo
tão assim exacto
que flores nasciam e se davam
na água do momento

e na epiderme desse silêncio
era sem dizer
que falava o esquecimento
(p.36)

O poema acima parece buscar a cristalização de um momento efêmero, uma experiência vivida, como podemos comprovar pelo verbo no passado: “era”. Para tal, apresenta imagens excessivas que acabam por criar uma atmosfera onírica. A imagem criada no primeiro verso remete-nos a uma desordem das coisas. As imagens que se sucedem apontam para uma conformidade, uma perfeição, algo único. Sobre a relação entre imagem e erotismo, vejamos o que nos diz Lima (1995):

A imagem (excessiva) é fruto do erotismo, é transgressão e mediação fascinante.

A imagem (erótica) é sempre a imagem de uma memória emocionada – do excesso ou da exceção (em ambos os casos pelo mesmo motivo: o arrebatamento!). (p.392)

⁵ O autor nasceu em Lourenço Marques, atual Maputo, no ano de 1953. Exercendo o ofício de jornalista, foi obrigado a exilar-se de 1973 a 1975, na Suécia. De volta ao seu país, reassume o trabalho em jornais e revistas. Desde 1986, reside em Portugal e colabora com a imprensa moçambicana e portuguesa. Além de escrever poesia, o escritor tem desenvolvido roteiros para cinema e teatro. Mas é como poeta que Patraquim ganhou o Prêmio Nacional de Poesia Moçambique, em 1995.

Aqui cabe refletir: se o erótico é movimento, vida, insinuação, excesso, luta contra a morte, velar e desvelar, podemos nos perguntar, então, se todas essas acepções não se encontram no ser feminino. Em caso afirmativo, poderíamos considerar que a mulher é o ser erótico por excelência, porque nela é gerada a vida? Do ponto de vista de Bataille (1987), que afirma ser a mulher quem se propõe ao desejo, talvez sim. Em contrapartida, na visão de Hampaté Bâ, não há particularidades. Eros está disseminado e não alocado. O impulso de vida é a força vital que está em todos os seres da natureza, não especificamente em um ser em especial.

2.2. Eros em traje feminino

Na visão geral proposta por este capítulo, convém comentar a presença do erotismo na escrita de algumas escritoras africanas. Segundo Padilha (2002, p.13), essas escritoras tiveram acesso à escrita literária muito tardiamente, sendo que a temática amorosa foi silenciada no momento da luta e também depois, “quando a construção das nações demandava outras formas de acumpliciamento temático” (PADILHA, 2002, p.14). Para Padilha (2002), só nas duas últimas décadas é que há a presença do erotismo na poética africana, tanto de autoria masculina, quanto feminina. A opinião da autora, entretanto, pode ser relativizada se considerarmos que, mesmo em obras de autoria feminina produzidas no âmbito da literatura de combate, o erotismo está presente, ainda que de forma velada, como, por exemplo, no poema “Presença africana” de Alda Lara⁶:

(...)
 Mãe forte da floresta e do deserto
 ainda sou,
 a Irmã-Mulher
 de tudo o que em ti vibra
 puro e incerto

A dos coqueiros,
 de cabeleiras verdes
 e corpos arrojados
 sobre o azul...
 A do dendém
 nascendo dos abraços das palmeira...

A do sol bom, mordendo
 o chão das Ingombotas...
 (...)
 Benguela, 1953 (Poemas, 1966)

(LARA, 1976, p.111)

Pelo trecho citado podemos perceber um corpo pulsante que vibra “puro e incerto” na natureza. Esse corpo arrojado pode ser o de uma mulher, mas também, e principalmente, o da Mãe-África sendo mordido pelo sol.

⁶ Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque, nasceu em Benguela no dia 9 de junho de 1930. Estudou nas Faculdades de Medicina de Lisboa e Coimbra. Casou-se com o escritor Orlando Albuquerque. Teve participação em algumas atividades da Casa dos Estudantes do Império, colaborou em alguns jornais e revistas e teve seus textos publicados em várias antologias. Faleceu em 30 de janeiro de 1962.

Do ponto de vista da autoria masculina temos exemplos significativos da presença de Eros na produção literária dos países africanos de Língua Portuguesa, no período do pré-independência. Em muitas obras publicadas posteriormente à independência, encontramos textos com registro de data anterior ao chamado “ano das independências”, isto é, antes de 1975. Para mencionar alguns exemplos, podemos citar o livro **Poemas eróticos** (2004) de José Craveirinha, publicado somente após a morte do poeta em 2003, mas com alguns poemas de temática erótica apresentando data de produção anterior a 1975. Também em **A cidade e a infância** (1997) de Luandino Vieira⁷, percebemos de maneira significativa o despertar da sexualidade no conto “O nascer do sol”, datado de 07/07/1955. Citemos ainda a obra, de Virgílio de Lemos⁸ e heterônimos, **Eroticus moçambicanus** (1999), em que “o corpo busca/ o seu rosto” e “o desejo luz” (p.28) nos poemas escritos entre 1944 e 1963, ou seja, Eros é motivação consistente nessa obra. Desse modo, podemos considerar que a temática erótica já se apresentava em vários textos das literaturas africanas de língua portuguesa produzidas antes de 1975, sem, no entanto, ocupar lugar de destaque. Se considerarmos ainda a idéia de transgressão presente no conceito de erotismo apresentado por Bataille (1987), podemos dizer que Eros se faz presente na produção literária do pré-independência no impulso ao rompimento com a dominação imposta pelo colonizador, na transgressão à exigência do trabalho forçado, na busca pelo prazer de viver livremente; características essas que também colocam em evidência o antagonista de Eros, isto é, a pulsão de morte.

É interessante observar como a poesia de autoria feminina produzida na época atual exhibe uma intenção erótica mais explícita. Nesse sentido, Ana Paula Tavares, Ana de Santana, Maria Alexandre Daskálos, Amélia Dalomba e Vera Duarte afirmam um “feminino liberto de toda e qualquer peia” (PADILHA, 2002, p.19) e assumem as emoções próprias de um corpo livre para ser e viver o erótico.

⁷ José Luandino Vieira nasceu em 4 de maio de 1935, em Portugal. Tornou-se cidadão angolano por sua participação no movimento de libertação nacional e pela contribuição na fundação da República Popular de Angola. Viveu sua infância e juventude em Luanda. Exerceu variados ofícios até ser preso em 1959. Em seguida seria libertado e novamente condenado. Em 1972 é transferido para Lisboa, onde cumpriria o restante de sua pena em regime de residência vigiada. Então, iniciou a publicação de sua obra, grande parte escrita nas prisões. Em 1992, saiu da cela pública para dedicar-se exclusivamente à literatura.

⁸ Virgílio de Lemos nasceu em 1929 na Ilha de Ibo, costa norte moçambicana. Em 1952, junto com outros colegas, ele fundou a revista Msaho que propunha principalmente uma ruptura em relação ao cânone português que ditava os paradigmas literários vigentes em Moçambique naquele momento.

Dentre as autoras citadas, destaquemos Ana Paula Ribeiro Tavares⁹, cujo trabalho celebra os rituais e tradições de sua região, Huíla, sul de Angola. Em seu livro **Ritos de passagem** (1985), o erotismo é marcado pela visão feminina de rituais de iniciação e deslocado para a descrição de frutos típicos africanos, em uma visão muito próxima à de força vital:

O mamão

Frágil vagina semeada
pronta, útil semanal
Nela se alargam as sedes

no meio
cresce
insondável

o vazio...

(TAVARES, 1985, p.15)

O poema citado explicita bem como, na poesia de Tavares (1985), a sexualidade está metaforizada na natureza, principalmente nos frutos. Se estabelecermos relações entre o título e o conteúdo do poema, notaremos como os frutos com seus aromas, seus sabores e suas texturas podem servir de metáfora para partes erógenas do corpo. Vejamos outro poema da autora:

A Manga

Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele

dúctil
como, se, de mantos
se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio

ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.

(TAVARES, 1985, p.16)

⁹ Nasceu em 30 de outubro de 1952. A autora é formada em História, mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa e membro da União dos Escritores Angolanos. Atualmente, tem atuado em diversas atividades ligadas à literatura e à história africana e ocupa o cargo de funcionária da Secretaria de Estado da Cultura.

Nesse outro poema de Tavares, a sexualidade expressa-se pela exploração de vários recursos sinestésicos, que vão desde a sugestão do instinto dos animais à descrição do fruto como um corpo de mulher que exala sensualidade, e no qual “o cheiro permanece/ para que a encontrem/ (...) pelo faro”. É feito um apelo aos sentidos, principalmente ao olfato, o que nos remete à condição animal no cio, da fêmea emana o cheiro que atrai os machos. Nas palavras de Fonseca (2002), ao analisar os poemas de **Ritos de passagem** (1985):

As cores e o sabor dos frutos – o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspira, o mamão – são também imagens de um corpo que transcende em cheiros, em tessitura macia e em forte sensualidade. (p.41)

Outra poetisa que trabalha o erotismo muito ligado à natureza é Amélia Dalomba¹⁰. Em um de seus poemas, que tem como tema um fato corriqueiro, envolvendo os elementos da natureza, o vento e a poeira são, metaforicamente, os protagonistas de uma paixão tórrida:

O vento

Envolve-se com a poeira
apaixona-se perdidamente
para desagrado dos pais, de amigos, das suas
gentes

Pelas ruelas pobres dos bairros
pelas avenidas de poeira rara
até pelos túneis, pelas estações dos comboios
as carícias entre os dois
eram tão extrovertidas, tão insinuantes

Homens, mulheres e crianças da terra
levavam as mãos aos olhos, aos chapéus e aos
cabelos
rubros de tanta indecência

(DALOMBA, 2004, p.85)

A ventania é focalizada com suas conseqüências naturais: as pessoas fecham os olhos e seguram chapéus, cabelos e saias para não se descomporem. A

¹⁰ A escritora angolana nasceu em Cabinda, em 23 de novembro de 1961. Além de ter exercido atividades profissionais em diversas áreas do jornalismo, também publicou poemas e artigos no Jornal de Angola. Atualmente, prossegue os estudos superiores de Psicologia e é membro da União dos Escritores Angolanos.

autora se vale, porém, do incômodo físico causado pela ação do vento e da poeira para remeter ao incômodo moral causado pelas paixões tórridas ou pelo erotismo insinuante.

Em seu poema “Parto”, as metáforas escolhidas para expressar a sexualidade da mulher são associações ao termo “vulcão”, mostrando que o fato de ser mãe não impede ao ser feminino viver Eros de um modo vulcânico:

E na minúcia de um toque estremece ardente
meus lábios.
Arde
vulcão, espasmos, convulsões libertinas
entre uma ou duas guinadas
escorre suas larvas ao contorno mais próximo
da primeira curva
destino longínquo de 9 meses embalam o meu
ventre e meus pés
(...)
viram a sombra do meu seio erecto a cobrir
a boca metamorfoseada da larva.
estendo a mão e sinto sinto um
coração que bate pequeno, uma boca sem
dentes, uns olhos,
(...)
simples poesia de entrelaçar braços e... nascer

(DALOMBA, 2004, p.71)

Já no poema “Meretriz”, da mesma autora, percebemos como o erotismo assume outro matiz:

Caminha matinal invadida de estrelas flores
negras
no escuro, corpo dilacerado de musgo
marcas chicotes nas coxas, olhos negros
(...)
páginas traçadas por letras de suor
rosto flagelado um nada de existir um pedaço
de ser
este todo de mulher meretriz da noite a cada
luz do dia

(DALOMBA, 2004, p.79)

O poema possui forte tom de denúncia. O léxico utilizado está muito ligado a dor: dilacerado, flagelado, chicotes. Aqui a mulher tem sua sexualidade vivida a

favor do outro, seus próprios desejos não importam. As conseqüências são um corpo torturado e a anulação dessa mulher: “um nada de existir um pedaço/ de ser”.

Saindo dos domínios poéticos e passando ao romance, podemos citar **Niketché**: uma história de poligamia (2004), de Paulina Chiziane¹¹. O livro, que tem o nome de uma dança sensual do centro/norte de Moçambique, conta a história de uma personagem que vive com suas cinco mulheres e não respeita os direitos delas na sociedade tradicional.

A princípio, as cinco mulheres são submissas e passivas. A partir de certo momento, resolvem agir para mudar suas próprias vidas. A atitude dessas mulheres representa a transgressão dos valores, das normas impostas pelo marido (Tony). Elas não chegam a romper radicalmente com o masculino, mas subvertem-no, contestando as atitudes de Tony. Nessa sociedade, as mulheres vivem sua sexualidade a favor do desejo masculino. Todavia, o erotismo é liberado aos poucos, com a cumplicidade que se estabelece entre elas: as personagens começam a viver seus desejos, até que todas se libertam, uma a uma, declaradamente diante da sociedade. Nas palavras de Lobo (2004), no romance de Chiziane:

privilegia-se a paródia, o derrubar dos alicerces das convicções colectivas mais arreigadas, a des-sacralização para instituir um entre-lugar que não seja nem a aceitação cômoda de uma tradição secular, nem a submissão aos ditames de uma modernidade asfixiante e modelizadora. (p.39)

Poderíamos dizer que essa visão de erotismo coincide com a de Alberoni (1988). Para esse autor, o erotismo é um assunto que deve ser discutido pensando-se nas relações de gênero, isto é, o erotismo não é o mesmo para homens e mulheres. Melhor dizendo, ele se manifesta de um modo no ser feminino e de outro, nos seres masculinos. Segundo o autor, “(...) o erotismo masculino é mais visual, mais genital. O feminino, mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato” (p.10). O que eles têm em comum é que, ambos, homens e mulheres, “com freqüência, imaginam o outro como na realidade ele não é, e esperam dele coisas que ele não pode dar. O erotismo se apresenta, então, sob o signo do equívoco e da contradição” (ALBERONI, 1988, p.12). Essa visão está presente de forma, por vezes, bastante conflitante nos contos de João Melo.

¹¹ A escritora nasceu em 4 de junho de 1955, em Manjacaze, sul de Moçambique. Destaca-se por ser a primeira mulher moçambicana a publicar um romance.

Considerando, então, a incompatibilidade de desejos dos seres masculino e feminino, é preciso que haja um meio de estes se encontrarem. Isso só se realiza em um processo dialético, um processo de alteridade, no qual um se coloca no lugar do outro, busca compreendê-lo e faz das fantasias do ser amado as suas. No entanto Alberoni não quer dizer que, após o encontro pleno, as coisas estejam resolvidas. Ele nos diz que o erotismo sem domínio, sem exclusividade sexual, sem culpa, sem nojo ou rejeição, sem cansaço, sem problemas com sentimentos profundos é “uma utopia” (ALBERONI, 1988, p.98).

Em **Niketche**, o encontro do erotismo masculino e feminino ocorre já no final da história. Antes disso, as personagens passam por diversas situações em que as mulheres cedem, mas também, e principalmente, contestam, porque “o amor é conquista, porém, ao mesmo tempo, submissão” (ALBERONI, 1988, p.123). Desse modo, a presença da voz autoral se faz sentir na fala do narrador, em função da característica mais reflexiva do texto.

2.3. Eros com roupagem política e social

No campo explicitamente teórico, temos as reflexões de Giddens (1993) que focam o erotismo sexual, ou seja, o modo como a sociedade, através dos tempos, tem lidado com o sexo. O autor informa que não há pretensão, nem desejo, de se escrever uma “história da sexualidade”. Ele levanta uma série de fatos históricos apontando a função relevante de cada um para as transformações na vida íntima.

Giddens, comentando a obra de Foucault, diz que este estuda a sexualidade do ponto de vista da repressão e da sua relação com a civilização, mostrando que todos os benefícios das sociedades modernas têm um preço para os homens. Esses pagam com a disciplina, que se reflete principalmente na repressão dos instintos, pois é preciso criar “corpos dóceis” que sejam (supostamente) controlados, razão pela qual o corpo, por sua exposição e reflexividade, torna-se foco do poder disciplinar.

Essa teoria de Foucault (*apud* Giddens, 1993), pode ser mais bem compreendida se retomarmos o conto de Luiz Bernardo Honwana, que já comentamos anteriormente. Sob essa ótica, o capataz pode ser visto como o poder

disciplinar que atua reprimindo a força vital presente nos corpos, e as demais personagens representariam os “corpos dóceis”, cujos movimentos corporais dependem da autoridade do capataz:

Dobrado sobre o ventre e com as mãos pendentes para o chão. Madala ouviu a última das doze badaladas do meio-dia. Erguendo a cabeça, divisou por entre os pés de milho a brancura esverdeada das calças do capataz (...). Não ousou endireitar-se mais porque sabia que apenas devia largar o trabalho quando ouvisse a ordem traduzida num berro. (...).
O sol estava mesmo em cima do seu dorso nu, mas convinha suportar um pouco mais. (...) Alongando a vista, viu a mancha escura do corpo de Filimone, igualmente dobrado sob a superfície das folhas mais altas dos pés de milho, aguardando a ordem de largar o trabalho.
(HONWANA, 1980, p.40)

Giddens (1993) nos apresenta uma nova concepção de sexualidade, a chamada sexualidade plástica, aquela que existe sem a necessidade de reprodução e

tem as suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina. (p.10)

Para o autor, o fato de a sexualidade ser libertada do poder falocêntrico, ou seja, de as mulheres conquistarem a liberdade sexual, é um dos motivos pelo qual o erotismo masculino tem assumido um caráter violento. Diante das conquistas das mulheres, os homens não se sentem mais no controle das relações sexuais, mas agem violentamente numa busca inconsciente de reencontrar o antigo poder. Nesse mesmo sentido, o caráter sexual compulsivo masculino também é colocado em evidência, já que, aumentando o número de tentativas, aumentam as chances de se conseguir reencontrar o poder.

Para concluir, o autor compara teorias de Marcuse, Foucault e Reich, observando que os três estudiosos concordam em um ponto: “a permissividade da época atual é um fenômeno do poder, e não um caminho para a emancipação” (p.186). Isto porque, segundo ele, a sexualidade tornou-se mercadoria, e o erotismo, “ligado à apreciação estética” (p.184), foi quase totalmente eliminado, sendo sua retomada o único meio para ocorrer “uma mudança revolucionária futura” (p.184).

Compartilhando das idéias de Giddens, Chauí, em seu livro **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida (1985), questiona: será que os relacionamentos modernos, que possuem uma “nova moral sexual” (p.152), não estão substituindo a repressão por outra, ainda invisível, em vez de diminuí-la? A resposta para essa pergunta, com certeza, só nos será possível quando a civilização passar por novas transformações e criar outro tipo de relacionamento diferente do chamado “moderno”. Ou seja, qualquer assertiva é impossível no momento. Apenas quando o que vivemos já não existir mais, pelo menos na forma em que se encontra, é que talvez consigamos chegar a alguma conclusão.

Para Marcuse (1978), “hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta *política*” (p.23). A partir dessa afirmação, o autor reflete sobre a posição de Freud, que vê a repressão como condição para a civilização. Ressalte-se que consideraremos aqui repressão na concepção apresentada por Chauí (1985), como já dito anteriormente, sendo valores e normas estabelecidos histórica e culturalmente a fim de controlar a sexualidade.

Marcuse (1978) designa como cultura o sacrifício do instinto erótico e sua sujeição às atividades sociais. Para ele,

O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato deles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como fim em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado. (p.33)

O teórico nos apresenta um quadro de oposições para demonstrar a transformação dos valores na sociedade:

<u>de:</u>	<u>para:</u>
satisfação imediata	satisfação adiada
prazer	restrição do prazer
júbilo (atividade lúdica)	esforço (trabalho)
receptividade	produtividade
ausência de repressão	segurança

(p.34)

A sublimação da energia erótica explicitada no quadro de Marcuse encontra-se muito bem sublinhada no conto “Hamina ‘faz hara-quiri’ nos templos da Rua Araújo” (1996) de José Craveirinha, escritor já mencionado anteriormente. Nesse

conto, as personagens Hamina e Daíco têm o seu desejo sempre adiado em favor da satisfação dos outros. O apelo erótico, no conto, apresenta-se de maneira ambígua, porque o impulso que habita os corpos dos freqüentadores do “templo” da Rua Araújo mostra-se reprimido em Hamina, ainda que ela seja prostituta, e em Daíco, o músico. Os dois deslocam a energia erótica para o trabalho sempre cobrado pelos freqüentadores do clube: “Hamina come here! Hamina anda cá!” (1996, p.21). Ambos, Hamina e Daíco, vendem o seu corpo-trabalho para que possam ter sua sobrevivência garantida. O trecho que se segue focaliza o descompasso entre as necessidades de Daíco e o dinheiro que ele ganha, além de demonstrar que ele se exaure na profissão movido pela necessidade de sobrevivência e não pelo prazer; aliás, esse é sempre adiado como se pode perceber no final da citação:

E Daíco mexe os dedos. Cada movimento é uma côdea de pão. Cem movimentos um prato de arroz. Quinhentos movimentos uma coisa chamada bife com outras coisas chamadas batatas. Duzentos e cinqüenta mil movimentos é o tecto de zinco e as quatro paredes onde pendura o casaco, as calças e a boina das manhãs de cacimba. Daíco todos os dias morre um bocadinho ali, vendo a paisagem tornar-se mais bela como um rosto de mulher sem pintura a estender-lhe a boca para um beijo. Cabelo de Daíco ficou branco a pensar naquele beijo. Ainda há de vir? A tal mulher onde está? (CRAVEIRINHA, 1996, p.22)

A referencia ao conto de José Craveirinha e as deduções permitidas pela reflexão de Marcuse (1978), nos levam a considerar que a sociedade age perversamente no sentido econômico, pois desvia a energia sexual para o trabalho, garantindo assim que cada um de seus membros, particularmente os que são mal remunerados, se extenuem para conseguir sobreviver.

O texto erótico, isto é, a expressão erótica na arte, pode ser tomado então como esse espaço em que a repressão sexual existente na sociedade é transgredida, na medida em que considera as manifestações do desejo.

Assim, o erotismo, seja como movimento, busca de prazer, manifestação estética, denúncia, contestação, ou celebração da vida representa sempre a ultrapassagem de limites (BATAILLE, 1987).

Podemos concluir que o fenômeno erótico existente em todas as culturas pode se manifestar de maneiras infinitas. E que o erotismo pode revelar um desejo, ou mesmo uma obsessão sexual. Todavia, ele simboliza o caráter quase irresistível das pulsões vitais, expressando-as de forma mais crua, ou em manifestações mais

íntimas e espiritualizadas. É nesse sentido que investigamos concepções e manifestações do erotismo presentes na obra do escritor angolano João Melo, procurando demonstrar qual a roupagem usada por Eros nos contos e poemas produzidos pelo escritor.

3. A LINGUAGEM DO DESEJO NO CORPO DO POEMA

A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.

(BOSI, 2000, p.227)

Se perguntássemos como é o corpo do poema ou de que esse corpo se faz, a primeira resposta de qualquer leitor seria que o corpo do poema é um só porque se faz de palavras, mas também é vário, porque se faz com muitas e diferentes palavras. João Melo nos responderia que não, o leitor se engana, porque “o poema tece-se de carne:/ tem de doer/ ou fazer gozar”¹² (1989a, p.9).

Os três pequenos versos citados nos permitem dizer que a poesia, como a concebe João Melo, está necessariamente relacionada aos sentimentos de prazer ou dor; para isso, ela tem que ser de carne, porque é esta que possibilita o sentir. Muito próximo da concepção poética de João Melo é o sentido de erotismo apresentado por Alexandrian (1993), tendo em vista que, para o teórico, “o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável (...)” (p.8). Faz-se necessária, entretanto, a ressalva: para João Melo, a poesia não proporciona apenas prazer, mas também dor.

No livro **Poemas angolanos** (1989b), de João Melo, encontramos divisões e, entre elas, uma que o autor nomeia de “lições de carne”. É dessa parte que retiramos alguns dos poemas a serem analisados. A expressão “lições de carne” remete-nos a algo quase didático ou, mais especificamente, a um aprendizado do prazer ou da dor, se retomamos os versos já citados.

Todos os poemas recolhidos desse livro se intitulam “Lírica”, o que nos autoriza afirmar que o erotismo disseminado no corpo desses textos encarna uma concepção de poesia lírica, presente nos estudos de Cara (1988), na qual os poemas são expressos em primeira pessoa ou em primeira voz. De acordo com a autora, através dos tempos, a poesia lírica foi identificada por diferentes formas, podendo ser considerada como a que dará destaque à produção, à reflexão estética

¹² A partir desse capítulo, todas as vezes que nos referirmos à obra do autor em estudo, mencionaremos apenas o ano seguido do número da página.

e à função emotiva da linguagem ou como aquela em que predomina a consciência de uma subjetividade relativa. No nosso caminhar pela obra de João Melo, investigaremos como o erotismo pode transitar por todas essas acepções de “lírica” ao se manifestar nos poemas.

No livro **Canção do nosso tempo** (1989a), a temática volta-se para o trabalho de construir o mundo e o poema com a ajuda de Eros. O sentido lírico, então, reflete a preocupação estética. Essa obra é chamada de “livro-síntese” pelo autor [2005] porque aborda três questões que lhe são caras. A primeira é a arte poética; a segunda, a relação entre literatura, poesia, meio social, história, política, etc; e a terceira, que está no escopo desse estudo, a relação íntima, o amor entre homens e mulheres.

O livro **O caçador de nuvens** (1993) apresenta alguns poemas experimentais e exercícios formais em que, a partir da linguagem popular, cria-se a poesia. Esse livro também é dividido em partes. Os poemas que escolhemos foram retirados daquela que se nomeia “Assim te amo” o que nos faz pensar que os poemas que aí se encontram descreverão maneiras de amar.

Nos três livros de João Melo - **Poemas angolanos** (1989b), **Canção do nosso tempo** (1989a), **O caçador de nuvens** (1993) - a disposição gráfica dos poemas é curiosa. Predomina um distanciamento entre poema e título. Os títulos, em geral, encontram-se na margem superior da página, enquanto o corpo do poema fica mais próximo da margem inferior. Raramente encontraremos um poema que comece no alto da página, logo após o título. Se o poema é pequeno, ele ocupa apenas a parte inferior da página. Esse tipo de ocupação da folha de papel sugere um espaço a ser preenchido pelo leitor, contando principalmente com a imaginação deste, que, primeiro, visualiza o título e, enquanto reflete sobre ele, percorre a página em busca do poema, que vai confirmar ou frustrar as impressões criadas a partir do título. Para Padilha (2004), esse modo de apropriação da folha de papel, tão utilizado por João Melo, “incorporando os longos silêncios do branco”, permite ao poeta “encontrar outros e surpreendentes sentidos e efeitos poéticos” (p.6). Talvez fosse interessante considerar ainda que o espaço em branco, situado entre o título e o corpo do poema, possa ser interpretado como um convite feito ao leitor instigando-o à construção de sentidos sugeridos pelo título. Neste caso, os espaços em branco, considerados na instância da recepção, e não apenas na da produção, constituiriam

uma parceria capaz de propiciar “surpreendentes sentidos e efeitos poéticos” para autor e leitor.

Outro ponto comum entre os três livros que merece ser comentado é o uso da interjeição, que aparece com frequência nos poemas de João Melo. Ela representa uma expressão de satisfação, de prazer, ou, às vezes, de angústia. E ainda, enfatiza o sentimento expresso nos poemas, exteriorizando a dor ou o gozo.

3.1. Eros doloroso

Os poemas do autor, de maneira geral, possuem um léxico muito ligado a imagens e a sentidos relacionados com a guerra, expressos em termos como sucumbir, lutar, destrua, lança, arco, atinge, guerreiro, etc. Essas palavras nos remetem a uma luta travada pelo eu-lírico para satisfazer o desejo ou mesmo para vencê-lo. Apesar da aparente ligação com o contexto de guerras, que assolaram o país natal do escritor por mais de trinta anos, não podemos dizer que essa violência esteja presente nos poemas, uma vez que neles percebe-se apenas uma expressão simbólica do poder e dos efeitos devastadores de Eros.

Considerando os poemas a serem analisados neste trabalho, arriscamo-nos a dizer que, na maioria deles, há uma forte tendência a determinar um único interlocutor: a mulher. A voz lírica personifica o amante que reivindica como ouvinte o ser feminino. Esses poemas vão de encontro às teorias de Alberoni (1988), porque a dor do sentimento de abandono aqui, é do ser masculino. Parece-nos que o eu-lírico masculino busca a continuidade no erotismo, o que, segundo Alberoni (1988), é característico da mulher. No poema “Lírica VI”, o eu-poético reclama a atenção da mulher amada e sofre com a dúvida sobre um possível reencontro:

São inacessíveis os mistérios do amor?
Ainda ontem te amei
deitados no molhado e doce
rente capim da margem do rio
Hoje desconheces meu olhar
foges para junto das outras raparigas
Mas eu não posso,
oh, eu não posso lutar contra ti!
Minha lança apenas
fere a ágil onça

Levar-te-ão para longe
os caminhos que agora segues?

(1989b, p.30)

O eu-lírico do poema convive com a lembrança de um determinado momento, em que teve nos braços o ser amado. A lembrança da experiência vivida se mantém constante porque, pensando com Bosi (2000), “tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência” (p.22). O motivo de tal dor sentida pelo eu-lírico é, ainda recorrendo às palavras de Bosi (2000), o fato de a imagem do ser desejado ser “um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (p.19). De maneira que, dificilmente, o indivíduo pode libertar-se da dor.

Podemos refletir sobre o termo “lança” presente no poema e assumi-lo em diferentes formas simbólicas: como símbolo fálico ou mesmo como flecha do cupido, que apenas fere, mas não é certeira. Os dois sentidos aludem ao sentimento do eu-lírico, mais forte que ele mesmo, já que não pode lutar contra o desejo de possuir o ser amado e não consegue “acertá-lo”. Dito de outro modo, o eu-lírico não pode ser objeto de desejo do ser desejado. Em um cenário edênico, a mulher é comparada, no poema, à onça, animal esperto, arisco e ágil. Talvez isso explique a menção à lança, que faz do indivíduo que deseja um caçador.

Em um outro poema, a ansiedade do eu-lírico de possuir o ser amado também se faz presente, só que acompanhada de algum conforto:

Lírica XII

Hoje quero te amar toda
Até às últimas chanas!
Sem uma palavra
Sem uma explicação
Centro do círculo tremente,
vivo, que a fogo
tracerei neste areal!
Ah o negro ventre brilhante
obsessivo
Pronta a ferir
minha afiada lança
Sucumbirás, querida,
tu sucumbirás!

(1989b, p.33)

Nesse poema percebemos o sentimento angustiante da voz poética, entretanto encontramos marcas do poder masculino de inverter a situação, apontando para o fato de que a mulher não resistirá ao desejo: “Sucumbirás, querida,/ tu sucumbirás!”.

O uso da palavra “chanas” intriga o leitor. Por que não usar “chamas”? Entretanto, se pensarmos no sentido da palavra “chanas” (do quimbundo “xanas”, que significa “planície savânica das regiões orientais e centrais de Angola”), poderemos dizer que o erotismo, presente no poema, se estende para o espaço físico e anuncia a ausência de fronteiras: “Até às últimas chanas”. A imagem demonstra, mais uma vez, a força vital que não pode ser contida em um ambiente e que ultrapassa todos os limites.

Se passarmos a outros poemas, perceberemos que a urgência masculina de possuir a mulher e, assim, satisfazer o seu desejo, permanece. Para Alberoni (1988), “somente aquilo que foi desejado, desesperadamente, inúmeras vezes, torna-se um objeto de amor estável. Ele não é apenas o resultado da sua capacidade de nos dar prazer, mas da nossa vontade e da nossa paixão” (p.148). Talvez aí esteja a explicação para a busca de um erotismo contínuo pelo homem. Ele só buscará o erotismo do modo como o quer o ser feminino, quando, além de desejar desesperadamente, estiver tomado por um sentimento de paixão.

No poema “Canção do amor impossível”, pode-se perceber, através do desabafo do eu-lírico, a recusa feminina como forma de adiar o encontro erótico:

Como deixar de amar-te, se quando dizes não,
logo o arrependimento assoma teus lábios cerrados?
Como deixar de amar-te, se quando preservas teus seios,
sinto-os arder, trêmulos e frágeis?
Como deixar de amar-te, se quando escondes teu ventre,
escondes também a chama que nele se oculta?
Como deixar de amar-te, se quando me foges,
uma estranha sombra reluz no teu olhar?
Como deixar de amar-te, se ao beijar-te de longe,
iluminam-se as tuas faces como dois sóis?
Ah, querida, como deixar de amar-te, se apesar
de não me queres amar, me fazes feliz?

(1993, p.48)

A mulher se nega, mas o seu corpo a contradiz. O ser feminino quer e deseja como sinaliza seu corpo, entretanto se nega através das palavras. De maneira ambígua, a linguagem da fala não corresponde à linguagem do corpo. Bataille

(1987) afirma que a mulher se propõe ao desejo, mas também pode se negar a permitir a satisfação do homem:

Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. (...) em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as.
 (...) Frequentemente, o objeto que se oferece à busca do homem se esquiva.
 (p. 122-123)
 (...) a proposição — é acompanhada pelo fingimento de sua negação. (p.124)

Então, como o homem pode resistir? No poema, o eu-lírico afirma ser feliz no desejo pela amada, mas o que se depreende dos versos é que o desejo se mantém porque, ainda que o ser amado diga não, cerre os lábios ou fuja, há fortes indícios de que a paixão continua acesa.

Segundo Chauí (1985), “desejar é desejar alguma coisa ou alguém. É sentir carência, falta. É buscar preenchimento, satisfação. Onde o vínculo interior entre desejo e prazer” (p.159). Nesse poema, o eu-lírico busca, então, a satisfação de seu desejo. A pergunta que se repete insistentemente — “Como deixar de amar-te, se (...)” — reflete a persistência do ser desejante em não desistir do ser desejado, porque há ainda um “se” que alimenta a esperança de haver correspondência.

O poema “Lírica XI” expressa a distância entre amante e ser amado, já apontada em outros poemas:

Gastos de impaciência, meus dedos
 tocam teu nome
 Ele é duro e ensimesmado
 Grave, sequer estremece,
 permanece sem um movimento
 Grossa casca de imbondeiro!,
 forte pele de boi!
 Meu arco tenso te aponta
 Mas não te atinge
 MAS NÃO TE ATINGE

(1989b, p.32)

Observando que o nome pode ser considerado a metonímia da pessoa, podemos afirmar que o eu-lírico dificilmente encontrará a correspondência do ser amado, porque este se encontra “duro e ensimesmado/ Grave, sequer estremece,/ permanece sem um movimento”, ou seja, não reage com sensibilidade aos dedos “gastos de impaciência”.

É interessante observar dois aspectos do poema. O primeiro é o recurso utilizado pelo poeta no último verso, que é a repetição do penúltimo, mas escrito com letras em caixa alta. Talvez esse recurso tenha sido usado para enfatizar o desespero do eu-lírico de forma a fazer com que o último verso nos pareça um grito.

Um outro aspecto a ser considerado é a evocação do contexto cultural angolano, através da referência a uma árvore, o imbondeiro, importante na tradição do país. Na gíria popular angolana, imbondeiro significa o homem que tem pênis grande, devido a associação feita com o tronco grosso da árvore. O imbondeiro, considerado o “elefante do reino vegetal”, é, para os angolanos, uma árvore sagrada, protegida, muito ligada a sentimentos religiosos, representando o intermediário entre os deuses e os homens. Ela possui dois tipos de folhas conforme a idade, por isso ouve-se dizer que o imbondeiro só dá fruto quando muda de roupa. Além disso, ela pode ser usada de diversas formas. As crateras no interior do seu tronco podem servir para armazenar água, cereais ou até como sepulturas. Das raízes é possível produzir corante vermelho. Da entrecasca pode-se confeccionar tecidos. Da polpa do fruto consegue-se uma farinha de sabor agradável, rica em vitaminas e usada também como remédio. O ácido da polpa é utilizado como coagulante da borracha. Na culinária, as folhas são usadas depois de cozidas em sopas. Tudo isso nos mostra quão importante é essa árvore para as sociedades angolanas, o que vem reafirmar algumas marcas da nacionalidade já anunciada no título do livro: **Poemas angolanos** (1989b).

O espaço cultural angolano é evocado em outros poemas como, por exemplo, em “Lírica XVI”:

Sou o melhor guerreiro da aldeia
 A minha lança é temida
 por sua infalível pontaria
 A carne mais fresca e saborosa
 eu a trago pela manhã
 sobre a minha cabeça
 coroada de sol
 Os inimigos respeitam a minha fama,
 os amigos a propagam
 Mas tantos poderes
 — apaixonado e fraco
 eu os derramo a teus pés

(1989b, p.35)

O erotismo está circulando nos espaços invocados pelos poemas. Aqui, através da referência ao valor do guerreiro, o melhor, admirado pelos outros por suas habilidades. A lança surge mais uma vez como símbolo fálico, podendo tanto encarnar o poder masculino, quanto ser entendida em sua conotação sexual. Desse modo, fortalece-se a masculinidade, mas também se acentua a fragilidade do homem apaixonado, que deposita aos pés da amada o que tem de mais valioso: a lança, a carne mais fresca e saborosa, a sua fama e poder.

Mais uma vez temos a angústia do homem que deseja, visto que Eros é prazer, mas também pode ser dor. A respeito da paixão, diz Barthes (1981): “o sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta — sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*” (p.22). Por isso, dizemos que Eros também pode ser doloroso, na medida em que está associado a outros sentimentos que incomodam. Nesse sentido, vale considerar a relação estabelecida no penúltimo verso do poema entre os termos “apaixonado” e “fraco”.

3.2. Eros tátil-visual

Se considerássemos um sujeito masculino que se expressa nos poemas de João Melo e tomássemos a recorrência com que as mãos neles são mencionadas, talvez pensássemos que a teoria de Alberoni (1988) não nos serviria. Dizemos isso porque a frequência com que as mãos surgem nos poemas do autor caracteriza e enfatiza um erotismo muito tátil, que, segundo Alberoni (1988), é característico do gênero feminino. Essa característica está presente no poema “Ode às mãos”, do qual nos interessa apenas a primeira parte, porque ela estabelece relações entre mãos e erotismo:

|
Mãos, doces
mãos,
boas
para o amor,
para
a espantosa descoberta
da carne,

mãos trémulas, in-
filtrando-se
pelas húmidas fendas
do corpo,
até
tocarem
o fruto supremo
e
romperem
o frágil casulo
da alegria.
(...)

(1989a, p.23)

O corpo, metaforizado, relaciona-se com a natureza, como se vê na expressão “fruto supremo”. As mãos, aqui, têm uma conotação tátil, não constituindo metáfora do trabalho, como aparece de modo recorrente nas literaturas de países que, como Angola, conviveram com a opressão ligada ao trabalho forçado. O poema é um elogio às mãos, sendo a primeira estrofe uma alusão clara ao poder das mãos de proporcionar prazer. Eros encontra-se nos recônditos do corpo, é um mistério, mas pode ser despertado pelo toque das mãos, que agem a fim de seduzir o objeto desejado. Através da mistura dos sentidos — “Mãos, doces” — ocorre a descoberta do prazer.

Também no poema “Táctil” as mãos, anunciadas no título, autorizam-nos dizer que o erotismo que se seguirá nos versos é marcado pela recorrência ao toque:

Percorro a tua carne de terra:
as faces crispadas,
os seios maduros,
as coxas de seda,
o ventre expectante

Avalio a textura da pele,
descubro as profundas enseadas
marítimas,
interrogo os sinais inesperados
e misteriosos

Liberto os temores
ocultos dos espíritos,
provoco tempestades,
faço explodir a alegria
do corpo reencontrado

— com os dedos,
antes de mais nada.

(1993, p.41)

A primeira estrofe descreve o transitar pelo corpo feminino através de um único sentido: o tato. Após avaliar a textura do corpo desejado, o eu-lírico afirma libertar “os temores”, fazendo-nos pensar que Eros encontrava-se reprimido, guardado, preso ou escondido e que, através do toque, o erotismo despertará o “corpo reencontrado”.

Segundo Freud (1973), “todos conhecem a fonte de prazer de um lado e o influxo de nova excitação de outro que são proporcionados pelas sensações tácteis da pele do objeto sexual” (p.47). Não se pode deixar de considerar que as mãos, para Freud (1973), representam o instinto de domínio. Esse instinto pode ser percebido nos poemas de João Melo como expressão do desejo de possuir o ser amado, de obter prazer e dar prazer, que se mostra na arte de explorar “os sinais inesperados/ e misteriosos” do corpo.

A possibilidade de prazer proporcionado pelas mãos é levada ao extremo no poema “Do corpo e do espírito”:

As minhas mãos, cegas, erram pelo teu corpo.
O que buscam?
— a pele profunda
do teu espírito.

(1993, p.42)

Aqui, o prazer de olhar, presente em outros poemas, não é explorado, já que as mãos são “cegas” e vagam sem caminho certo. Entretanto, Chevalier e Gheerbrant (2005) apontam que, na psicanálise, a mão pode ser “comparada com o olho: ela vê” (p.592). Dessa forma, as mãos fazem-se olhos e o eu-lírico vê através do tato, com a possibilidade de enxergar o corpo da amada pelo toque.

No poema “Do corpo e do espírito”, mais do que proporcionar prazer carnal, Eros busca ir além do corpo, atingir a alma, o êxtase, a transcendência. O erotismo habita tanto o corpo, quanto a alma. De acordo com os ensinamentos ancestrais africanos, apresentados por Sobonfu Somé (2003),

quando povos tribais falam de espírito, estão, basicamente, referindo-se à força vital que há em tudo. Podemos, por exemplo, citar o espírito de um animal, ou seja, a força vital daquele animal que nos ajuda a realizar o propósito de nossa vida e a manter nossa conexão com o mundo espiritual. (p.26)

Assim, o relacionamento erótico é produto da força vital, porque se constitui a partir da união de dois espíritos para criar um terceiro, o espírito do relacionamento.

Mas o prazer proporcionado pelo tato também pode estar aliado ao prazer de olhar. No poema, o eu-lírico, que supomos masculino, detém o olhar sobre o corpo feminino o que, de certa forma, vai ao encontro das palavras de Droggett (2001) quando diz ser “no olhar (metáfora contemporânea por excelência)” que “encontra-se o outro” (p.36). Desse modo, o olhar é o lugar de encontro com o ser desejado, possibilidade de uma realização erótica.

No poema “As cores do teu corpo”, percebemos como Eros pode manifestar-se através dos sentidos da visão e do tato intensa e simultaneamente:

As cores do teu corpo:
matizes selvagens rebentando nos meus olhos

As mil cores do teu corpo:
verde negro amarelo vermelho

Ah a festa doida das mãos
mergulhando nelas...

(1989a, p.34)

Temos, no poema, a indicação do prazer proporcionado pela “festa doida das mãos”. Eros está indicado pelo toque, mas também pelo olhar ao ser expresso pelas cores. Nesse sentido, cada uma das cores, a seu modo, assume uma simbologia que converge para o sentido erótico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), o amarelo “é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores” (p.40), enquanto o vermelho é uma cor masculina e o verde, feminina (p.939). Diante disso, podemos dizer que o anúncio da voz lírica, logo no segundo verso — “matizes selvagens” — representa a fusão das cores em um todo, cada cor representando um elemento que compõe a cena erótica perfeita.

Por outro lado, para Ernest Schachtel (*apud* MARCUSE, 1978), a visão de algo belo suscitaria mais um prazer mental, cerebral, ou até intelectual, no caso das obras de arte:

O prazer de cheirar e saborear é de uma natureza muito mais corporal, mais física, logo também muito mais aparentado ao prazer sexual do que o prazer mais sublime suscitado por um som ou ao menos corporal de todos os prazeres, a visão de algo belo. (p.54)

Considerando, dessa maneira, o poema uma expressão artística, poderíamos ainda supor uma outra interpretação para “As cores do teu corpo”. Em uma perspectiva metalingüística, o poema desvelaria a relação artista/obra de arte, de modo que o prazer expresso seria do contato entre o pintor e sua obra.

Em outro poema, a presença das cores poderia também remeter-nos à beleza de um quadro, considerando que, na visão do eu-lírico, o corpo desejado parece se apresentar como uma pintura:

Lírica IX

Um enorme fogo irrompe
de teu corpo quedo
Rubro? Tem milhões de cores
Nelas ineroxavelmente
eu consumo meus olhos
pouco a pouco eu os consumo
Ah tu não me destruas, querida,
tu não me destruas!

(1989b, p.31)

Como no poema “Lírica XI”, ocorre aqui a repetição do penúltimo verso no último, enfatizando certo desespero, um desejo incontrollável. Sentir o desejo faz com que o indivíduo se destrua, se consuma. O erotismo é expresso, no poema, pela exploração de recursos visuais. Poderíamos dizer que o eu-lírico se assemelha ao *voyeur*. Todavia, na visão de Freud, essa não seria a denominação mais adequada. Para o teórico (1973), *voyeurs* são pessoas anormais que têm fixação nas funções excretórias. Nesses indivíduos, o olhar sobre os órgãos genitais está associado à anulação da repugnância. Conseqüentemente, em vez de se constituir como preliminar para o objetivo sexual, esse olhar o suplanta. Diferentemente do que afirma Freud, o *voyeur*, no poema, embriaga-se na contemplação do corpo da mulher amada e do fogo que dele irrompe.

No poema “Vício” de João Melo, todos os sentidos são conclamados para a composição de uma grande festa, eles passeiam pelo corpo:

Beber os teus cheiros terrestres
sorver os teus seios
pequenos e doces como laranjas
afagar-te as nádegas frescas
como o primeiro pão da manhã
escutar o tambor íntimo
dos teus quadris retesados

e prestes a explodir
mergulhar no teu ventre aceso
como se fosse sempre
a vez derradeira

(1993, p.44)

Eros é visto, no poema, como indício de um “vício” em seu sentido positivo, como uma força de vida. Cada encontro amoroso proporciona um prazer único, “como se fosse sempre/ a vez derradeira”.

É importante salientar a menção ao tambor feita pelo poema. Esse instrumento nos remete ao contexto angolano, já que ele tem grande importância nessas culturas, podendo seu som representar o pedido de fertilidade para a mulher, a iniciação de jovens, entre outras coisas. Diante da importância de tal instrumento, não poderíamos deixar de citar o seguinte trecho de um autor africano, que bem aponta a relação do tambor com o sentido de “força vital”:

Instrumento africano por excelência, (...) o tambor é, no sentido pleno da palavra, o **Logos** da nossa cultura, que se identifica à condição humana da qual é uma expressão; ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, jovem em idade de iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o **ritmo vital de sua alma**, com todas as voltas do seu destino. Ele se identifica à condição da mulher, e acompanha a marcha do seu destino. Assim, não é de se espantar que, em certas funções especiais, o tambor nasça com o homem e morra com ele. (MVENG *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.862)

No poema “Vício”, o tambor está presente tanto para metaforizar o corpo feminino, quanto para anunciar a presença exuberante de Eros. Através de seu som, o tambor evidencia a existência da força vital circulante em cada pequena parte da vida: os “cheiros terrestres”, as “laranjas” e “o primeiro pão da manhã”.

Nesse poema, o apelo aos sentidos — audição, tato e paladar — indica o chamado para se entrar em ação e possibilita que o corpo sinta as delícias de viver o prazer intensamente. A referência aos “cheiros terrestres” que emanam do corpo, aos “seios/ pequenos e doces como laranjas”, ao “tambor íntimo” dos “quadris retesados”, aludem à “festa dos sentidos”, conseqüentemente, à vivência do prazer sem limites. Para Bataille (1987), essa ultrapassagem dos limites é uma transgressão que ocorre em diferentes graus e, “de grau em grau, o caráter de transgressão se acentua” (p.101).

Diante disso, fica evidente que o erotismo pode manifestar-se em um único sentido, ou apropriar-se de vários ao mesmo tempo; ser a expressão do prazer carnal, mas também, do intelectual.

3.3. Eros na natureza

Nos poemas de João Melo, independentemente de se tratar do corpo feminino ou masculino, este sempre é percebido de maneira valorativa. Por isso, os poemas apresentam corpos que despertam para a sexualidade, para a vivência sexual. Corpos vigorosos, pulsantes, ardendo em erotismo e, em geral, metaforizados por aspectos e/ ou elementos da natureza, como no poema que se segue:

Lírica XIV

Como uma árvore aberta
 teu corpo sob o meu
 Veio com a enxurrada,
 toda a virtude intacta
 A noite te trouxe,
 a noite medonha!
 Entro em ti como quem
 Raivosamente renasce
 E em ti ó purificadora
 eu reconstituo
 nossa ciência exacta

(1989b, p.34)

Já no primeiro verso, estabelece-se uma comparação do corpo com um elemento da natureza — a árvore. Para Chevalier e Gheerbrant (2005), a árvore simboliza o ciclo vital: “morte e regeneração” (p.84). Possuir o corpo, no plano simbólico referido pelos estudiosos, poderia significar passar pela morte, mas também assumir a regeneração. Tal simbologia nos remete à experiência do erotismo que representa exatamente a renovação proposta no ciclo vital, expresso nos poemas de João Melo. Dessa maneira, o corpo, assim como a árvore, é elemento marcado pela força vital.

Por outro lado, os versos desse poema retomam a água com seu poder de lavar e purificar, através da metaforização do corpo feminino, que é visto em comparação com a abundância de água, a “enxurrada”. O verso “toda a virtude intacta” sugere a pureza da mulher, que se faz pura e “purificadora”. Já “raivosamente renasce” remete-nos à fusão momentânea dos seres, e a união sexual assume, como já foi mencionado, o sentido de renascimento, o que implica morrer e novamente nascer. Assim, a dupla face do erotismo — as pulsões de vida e morte — se encontrariam, coexistindo, como acredita Bataille (1987).

A natureza também pode influenciar as relações amorosas, determinando o tempo certo de cada ato:

Lírica XVII

Amada amada
 porque suplicaste
 que eu lançasse o meu esperma
 contra o negro capim?
 Avisaste-me é certo
 que apenas te poderias dar
 quando a lua furtiva se ocultasse
 atrás das montanhas
 Mas por um instante
 imaginei loucamente
 que fosse um acesso de romantismo

(1989b, p.36)

Ao ser jogado fora, o esperma — símbolo de vida e energia — transgride uma função que, sendo biológica, é também ritualística. O ato erótico assemelha-se ao de semear/plantar, marcado pelos ciclos da natureza em culturas ancestrais africanas. Por isso, lançar o esperma “contra o negro capim” simboliza uma transgressão à ordem natural da sementeira. A mulher amada, vista como a mantenedora dessa ordem, avisa ao homem que não está no momento de ser fecundada.

Como se percebe, nesse poema, o ato erótico adquire conotações ritualísticas, muito próprias das culturas ancestrais angolanas. Lembremo-nos de que, nessa sociedade, a relação erótica “passa a ser bem mais que um meio de se obter prazer” (SOMÉ, 2003, p.95), pois é um ato sagrado. Homem e mulher devem seguir rigorosamente os rituais, caso contrário, as conseqüências serão drásticas para ambos.

A natureza pode ainda evidenciar claramente o erotismo no sentido de força vital, referido em grande parte do capítulo anterior. Vejamos como essa força irrompe no poema “Canto vital”:

Em dois ou três minutos
derrama-se
 em cascatas ardentes
o esperma inicial

A mulher constrói o fruto solar
no seu coração mais íntimo
 len-ta-men-te
como quem tece
 o mundo

Morremos de espanto
 diariamente
incapazes de perscrutar o mar
 e o colérico canto
dos tambores

Mas penosamente
 reiniciamos o ciclo

(1989a, p.12)

O título do poema anuncia um canto de celebração da vida, e a seqüência dos versos descreve os ciclos da fecundação, gestação, vida, morte e retomada do ciclo. A ausência de pontuação, principalmente do ponto final, reforça a idéia de circularidade da vida. Essa é corroborada pelo recurso do *enjambement* utilizado nos versos, que, como já mencionamos anteriormente, autoriza-nos pensar em movimento contínuo, pela estrutura de ir e vir que se desenha nos versos.

Curiosamente, no verso “len-ta-men-te”, a linguagem reproduz o sentido. Isso é possível porque o autor utiliza o recurso da separação de sílabas, obrigando o leitor a ler devagar, pronunciando cada sílaba “len-ta-men-te”.

Na segunda estrofe, percebemos metáforas que aludem à gestação: “a mulher constrói o fruto solar”. Já na terceira estrofe, temos a constatação de que nos maravilhamos (ou pelo menos deveríamos) todos os dias com a vida, diante de seus mistérios. O erotismo está disseminado na natureza e na vida como um todo. O mar, que pode simbolizar ao mesmo tempo a vida e a morte, contém o desconhecido em suas profundezas. O canto do tambor, “o eco sonoro da existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.862), ecoa magicamente de modo inexplicável, o que nos leva a concluir que somos impotentes diante do mistério da vida.

Vale ressaltar que a presença da natureza nos poemas está ligada ao animismo, próprio da cultura ancestral africana, que, ao longo dos poemas, irá pontuar a noção de Eros como “impulso de vida”.

Por outro lado, em “Elementos para um poema”, a força vital africana surge através de vários elementos, que não só os da natureza. Ela manifesta-se através da enumeração de temas que podem servir ao autor como motivo de criação:

A poesia me chama
 Sangue de coca-cola
 lembrança de coxas abertas
 aveludadas
 Guerra guerra
 espreitando atrás da nuca
 Duas crianças de
 olhos vivos esperançosos
 — minhas filhas tão doces
 Promessas delirantes de amor
 O meu amor ama
 o meu falo
 Eu amo os meus amores
 todos
 Amigos — onde
 é a farra?
 Carcamanos filhos
 da puta
 Um país enorme exangue
 (Ah mas hei de senti-lo pulsar
 nos campos e nas estradas)
 Agora a poesia me chama
 — e sem saber pra onde
 eu vou

(1989a, p.11)

As palavras no poema são misturadas, como se fossem lançadas na sua forma bruta, sem lapidação. O apelo erótico está expresso por termos como sangue, revolta, guerra, amigos, filhas, amor, país. Tudo se mistura, porque tudo é vida, tudo faz gozar ou doer. Os versos “O meu amor ama/ o meu falo” sugerem uma visão falocêntrica que, entretanto, conclama visões outras expressas por alusões à guerra e a uma sociedade já invadida por significantes herdados de outras culturas,

utilizados para compor o quadro erótico que mistura “Sangue de coca-cola” com “lembranças de coxas (...) aveludadas”.

Já os versos: “Eu amo os meus amores/ todos” indicam o compartilhamento do amor, um amor que se estende aos filhos, aos amigos e ao país: “(Ah mas hei de senti-lo pulsar/ nos campos e nas estradas)”. O erotismo encontra-se, então, disseminado pelos espaços e pelas pessoas, estende-se a tudo o que o eu-lírico ama. É a força vital africana que pulsa nas pequenas coisas.

De um modo geral, o poema sugere que os motivos ou temáticas estão no dia-a-dia. A poesia é que manda, porque ela determina o tema ou a direção. O eu-lírico se entrega, apenas vai. Para Padilha (2004), “realmente ele vai, com segurança cada vez maior, trilhando o caminho das palavras, perseguindo-lhes o gosto fugidio, procurando, enfim, engravidar o branco da folha de papel com o sêmen da sua escrita” (p.2).

Todavia, em alguns poemas, a natureza pode surgir apenas como cenário, pano de fundo para o relacionamento compartilhado. Essa visão pode ser percebida no poema “Crime perfeito”:

O dia morrendo tranqüilo
sem testemunhas
O mar
nada além
que o mar
e seu vai-vém
despreocupado
Um sol temerário
incendiando o crepúsculo
Um corpo deitado
Eu entro em ti bravamente
como um corsário
e tu sucumbes sem dor
de repente

(1989a, p.35)

O cenário é natural, tranqüilo, “sem testemunhas”. Mas há uma quebra da tranqüilidade apresentada nos versos iniciais, a partir de “eu entro em ti bravamente”. Nos versos seguintes, percebemos a instantaneidade do gozo, porque tudo acontece “de repente”. O título “Crime perfeito” remete-nos à visão do homem como o “corsário”, aquele que rouba a tranqüilidade da cena com a impulsividade de seu desejo, e também invade o corpo da mulher. Sem dúvida, o homem é o pirata dos mares e do desejo.

3.4. Eros cristaliza-se no corpo

No poema “Assim te amo”, a natureza é invocada para compor o cenário em que, novamente, a posse da mulher pelo homem se realiza:

Chego condevagar no teu corpo
 bebo o maruvo adocicado dos lábios
 queimo os dedos na raiz da pele
 mergulho na noite luminosa do ventre
 como se quisesse romper
 o invólucro do tempo que o protege

— e capto o teu grito terrível
 com a minha boca espantada

(1993, p.43)

O título sugere a descrição de um modo de amar, como já dissemos anteriormente, e, conforme salientado por Macedo [1992], pode revelar “uma espécie de filosofia da volúpia” que percorre os textos do poeta. A relação sexual é descrita com a lentidão necessária para que se cumpram as táticas preliminares descritas em minúcias, visando à apreciação do corpo desejado e também a proporcionar prazer a este. Sutilmente se desenha o diálogo amoroso entre os corpos. No entanto, toda a tranqüilidade da primeira estrofe é quebrada na segunda com o “grito terrível” e a “boca espantada”.

Recorrendo às palavras de Alberoni (1988), percebemos que o impulso erótico “passa através do corpo, o próprio e o da outra pessoa, e busca no corpo o prazer para si, para o outro, até transbordar, até buscar o prazer para os outros” (p.215). Dessa forma, o poema aponta para um modo de amar em que o impulso erótico dos corpos age a fim de encontrar o prazer próprio e, depois, dar prazer ao outro.

Esse transbordamento de prazer pode ser percebido no poema “Contemplação poética da amada”. Nesse, o prazer sexual e o da escrita poética são vistos como duas faces de uma mesma metáfora:

Estás nua como um verso moderno:
 és rosto, seios, pernas e sexo
 — e a poesia brilha à tua volta
 como uma luz translúcida.

(1993, p.40)

A menção ao verso moderno nos remete à caracterização de uma poesia mais livre, ou seja, a uma poesia que, como a mulher amada, seja “rosto, seios, pernas e sexo”, enfim, nus. Conforme dissemos no capítulo anterior, reiteramos que, segundo Bataille (1987), a nudez é a ação decisiva do erotismo, através dela, os corpos se entregam à continuidade. Nesse sentido, no poema, busca-se uma continuidade, relação corpo feminino/poesia. Assim, corpo e poesia se misturam: a poesia está no corpo da mulher, e desse corpo emana a poesia. Sobre essa relação entre erotismo e poesia, Paz (1995) afirma:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. (...) A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (p.12)

Assim como o erotismo, a poesia destina-se a provocar prazer no mundo, no seu exterior. Ambos destinam-se aos mesmos fins, contudo utilizam-se de meios diferentes. O erotismo se realiza através do corpo, já a poesia o faz por meio do verbo.

Nos poemas de João Melo, os corpos podem aparecer também de maneira passiva, em estado de repouso, como percebemos no poema “Interrogação”:

Por que será que o teu olhar me lembra o mar?
 Por que espera o teu corpo em repouso,
 como um navio ancorado no porto,
 antes de partir para uma viagem sem retorno?
 E por que será que estes pássaros terríveis
 gritam sem parar quando entro em ti,
 como se fosse ao encontro dos deuses?

(1993, p.45)

A realização erótica é comparada com algo único, “uma viagem sem retorno”, e também com uma possibilidade de transcendência, ir “ao encontro dos deuses”. Todo o campo semântico e lexical de mar é evocado para metaforizar o erotismo, e o corpo é comparado a um navio: “Por que espera o teu corpo em repouso/ como um navio ancorado no porto”. Segundo Macedo [1992], esse jogo metafórico utilizado por João Melo para aludir ao corpo feminino, busca, entre vários sentidos, aquele que possibilitará a “libertação da linguagem das amarras da pudicícia” e, conseqüentemente, libertará também Eros.

A comparação do corpo com o navio realiza-se de modo ambíguo em outro poema, “O marinheiro”:

Navego à vontade no teu dongo
 aliso-lhe como se fosse uma mulher
 primeiro o dorso as curvas
 perfeitas da embarcação
 por fim as pernas balançando
 nervosas como palmeiras
 ah amada o azul terrível do mar
 está todo nos teus olhos negros
 eu oiço o grito da kianda
 e ximbico sem parar sem parar

(1993, p.46)

Nesse poema, o corpo da mulher serve de metáfora para o barco, e a relação amorosa confunde-se com o ato de navegar, ou de impulsionar o barco que o marinheiro maneja. Uma aproximação semântica nos autoriza associar o prazer erótico com o prazer encontrado no trabalho, nesse caso, o prazer de manejar o barco.

A imagem do barco pode, ainda, ser associada à idéia de transporte, como o espírito que possibilita a vivência erótica, no sentido ancestral africano, se pensarmos nas palavras de Somé (2003):

Expressamos o conceito de sexo como uma viagem com alguém. A pessoa não quer fazer sexo com outra; ela quer ir a algum lugar. (...) Os espíritos convocados tornam-se os cavalos que os levarão nessa viagem. Levá-los-ão a um local determinado, para que tenham o aprendizado ou a visão que sempre vêm no contexto da intimidade. Em uma situação íntima genuína, o horizonte visual e espiritual aumenta. Não há uma sensação de confinamento. (p.98)

Desse modo é que percebemos que o erotismo não se fixa somente nos corpos, pois ele se transfere para o ambiente em que os amantes se encontram. Talvez seja essa a representação da criação do terceiro espírito a que se refere Somé (2003), explorada no poema “Densidade”:

Fecho os olhos: a tua respiração criminosa
 fere-me os membros lassos
 como uma dor insuportável
 Exangue, não penso:
 apenas sinto
 — a tua presença inerte e vivida
 O ar não encontra a saída do quarto:

move-se espessamente
como um silêncio cego

— a densidade elementar dos corpos
imobiliza-o de espanto

(1993, p.47)

A atmosfera descrita no poema sugere um trânsito de Eros fluindo dos corpos e misturando-se ao ambiente. A “respiração criminosa”, acelerada, denuncia a presença potente de Eros, da qual o ar mais pesado, mais denso e espesso é expressão pulsante.

Percebemos pelo exposto que, nos poemas de João Melo, a natureza liga-se a Eros tanto para lhe servir de “vestimenta”, quanto para compor o ambiente em que ele atua, ou ainda para metaforizar os corpos erotizados. Mas o ponto máximo dessa parceria (Eros e natureza) é a representação da força vital, sentido tão caro às sociedades africanas.

Na tentativa de demonstrar como Eros se faz presente na poesia de João Melo, poderíamos dizer que os poemas:

- 1) caracterizam-se com um erotismo que dá destaque aos corpos vigorosos e cheios de paixão;
- 2) apresentam tato e visão como principais ferramentas para as ações de Eros;
- 3) têm marcas intensas do erotismo circulando em elementos característicos de espaços culturais angolanos;
- 4) presentificam a concepção de “força vital” proposta pelos ancestrais;
- 5) buscam, sobretudo, descrever o deleite erótico.

Diante das características apresentadas, podemos afirmar que, concordando com a estudiosa Tânia Macedo [1992], a poesia de João Melo rompe com uma tradição literária, principalmente com a cultivada nos tempos sombrios das guerras, na medida em que transgride através do pacto que realiza com seus leitores:

Ora, a poesia, força que se quer liberta e libertadora em um mundo de tantos cativos, rechaça o interdito, na medida em que escolhe a representação de uma das formas da experiência humana que ao longo do tempo mais tem estado sujeita a numerosas regras e proibições — a erótica. Nesse aspecto, permite a presentificação e partilha dessa experiência por um círculo mais amplo, o dos leitores, realizando a transgressão.

Por um outro ponto de vista, os poemas mostram que o erotismo é uma realidade pela qual “vale a pena lutar” (BOSI, 2000, p.227) e nos quais Eros se faz sempre presente. Fato é que eles provocam dor ou gozo, mas, certamente, não da mesma maneira que os contos do escritor.

4. EROS EM CONTOS

A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão.

(BOSI, 2000, p.20)

Se os poemas de João Melo permitem ao leitor perceber o erotismo visto em relação com a força vital, expandindo-se, pois, do corpo para a natureza, o mesmo não acontece com os seus contos. Os contos eróticos do escritor angolano caminham numa direção oposta. Talvez haja alguns pontos comuns entre os dois gêneros, mas qualquer afirmativa a esse respeito só será possível após uma investigação mais criteriosa dos contos. É o que pretendemos apresentar neste capítulo.

O primeiro livro de contos do autor, **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir** (1999), que teve como primeira opção de título “Amores desencontrados”, reflete angústias e frustrações dos seres humanos, tendo a mulher como figura central. Essa se apresenta em imagens positivas, ainda que em meio às dificuldades. Segundo o autor¹³, o livro é uma tentativa de descrever as mulheres, sem a pretensão de conhecê-las a fundo, porque isso ele acredita ser impossível. João Melo afirma que o tema escolhido para esse livro é a relação amorosa entre homens e mulheres. O que podemos deduzir do título do livro é que todos os contos, de algum modo, problematizarão os relacionamentos entre casais que buscam um convívio a distância, assim como Sartre e Simone de Beauvoir, “que viviam em apartamentos separados e foram muito felizes” (1999, p.85).

The serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não (2004) foi identificado como “romance”, em vez de “conto”, conforme se lê na capa e na folha de rosto do livro. Para João Melo [2005], ele difere de seus outros livros de contos por não apresentar unidade temática. Reúne várias histórias, que abordam diferentes assuntos em cenários muito diversos e oferece ao leitor um retrato bem-humorado da sociedade luandense, explorando temas que são caros a esse escritor: carreirismo, vida fácil, corrupção, exibicionismo, novos ricos.

¹³ Declarações feitas em entrevista constante do site: <[http:// www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=505](http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=505)> Acesso em: 14 dez. 2005.

O livro mais recente do autor, **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (18 estórias quase pós-modernas) (2006)¹⁴, apresenta já no seu título indícios do humor que estará presente em todas as narrativas. Além disso, os contos explicitam claramente a crítica social através da ironia, perspectiva que se mantém nessa obra do escritor, e que está presente também em outros livros de contos de João Melo. A influência de termos próprios do mundo globalizado é outra característica a se ressaltar nessa obra, em que aparecem vários termos em inglês e em francês: *tout court*, *jeans*, *softwares*, *best seller*, *inputs*, *fait divers*, *last but not least*, *brainstorming*, *puzzle*, entre outros. A influência estrangeira, inclusive a norte-americana, pode ser percebida, de antemão, no título do livro. Como desdobramento dessa presença, encontraremos ainda, persistentemente, temas ligados à “pós-modernidade” e à globalização cultural. Nesse sentido é que o apelo ao erotismo, nos três livros de contos de João Melo, ultrapassa as fronteiras angolanas, através da caracterização das personagens ou da composição dos lugares e da utilização da intertextualidade que neles se faz presente.

O autor demonstra erudição através do vocabulário escolhido, de que fazem parte termos como: homofobia, misógino, homocêntrico, anódinas, inócuo, ignóbil, improfícuo, lídimas. Também as citações de lugares, fatos e, principalmente, de personalidades como Engels, Freud, Marx, Barthes, Reich, Mao Tse-Tung, Bakhtin, entre outros, definem o tipo de contrato que os textos pretendem estabelecer com seus leitores.

Aspecto interessante de se salientar é a caracterização dos narradores nos contos de João Melo. Eles não são seres dotados de imparcialidade; pelo contrário, emitem juízo de valor sobre a história e sobre as personagens, além de reforçar a todo o momento a incerteza sobre o que dizem. Todos esses narradores (de primeira ou terceira pessoa) parecem tecer uma narrativa de enganos, já que mais confundem o leitor do que o ajudam. Tudo contribui para que o leitor duvide sempre. A ironia e o humor marcam a intenção dos narradores em lidar sempre com incertezas, com falsas pistas, com indecisões. Esse é um outro aspecto que vale ressaltar nas narrativas. Durante a leitura, é possível fazer algumas previsões acerca do que acontecerá. Entretanto, as pistas são sempre falsas, porque os finais são sempre surpreendentes. Segundo Laranjeira (1999), nos contos de João Melo,

¹⁴ A análise dos contos não seguirá a ordem de publicação dos livros. Por isso, após o título do conto, indicar-se-á, entre parênteses, a data de publicação do livro a que ele pertence.

“um final imprevisto, geralmente, tem como causa o desejo de crítica e como consequência a ironia benevolente, o sarcasmo impiedoso ou, então, a lição trágica da vida adversa, dada em atmosfera de choque e surpresa (...)” (p.12).

Desse modo, João Melo fisga toda a atenção de seu leitor logo nas primeiras linhas do conto. O leitor, então, se prende em cada um dos fios da narrativa e, ao fim de cada conto, tem uma surpresa. Inesperadamente, como em um passe de mágica, os fios desaparecem, ou mudam de cor. Às vezes, são dados tantos nós, que o leitor não sabe como desatá-los.

4.1. A consciência perversa de Eros

Em alguns contos, a culpa, a dúvida e a incerteza serão os principais inimigos das personagens, de modo que o erotismo será vivenciado conflituosamente, porque a consciência o colocará a todo o momento em xeque.

No conto “Sexo e violência” (1999), título que mais parece nome de filme, anuncia-se desde o início a violência do ato sexual. Sobre esse título, Laranjeira (1999) afirma que ele pode ser entendido de três formas:

sugestão holywoodesca, seca e cortante, do sexo aliado à violência, ou, de outro modo, a leitura de Bataille do amor/pulsão de morte, ou ainda — quem sabe? —, a outra leitura, a reichiana, da subjugação da libido e da classe (grupo social), que, desinibida(s), irrompe(m) em força libertadora e mesmo em violência revolucionária? (p.17)

No conto, a personagem masculina tem que se resolver com sua consciência: ela sente culpa não apenas com relação à esposa, mas também com relação aos outros homens que fazem parte do “quadrado amoroso”, “ou pentágono” (1999, p.75).

O narrador-personagem, casado, envolve-se com Manuela, que é casada com Simão e que, além disso, tem outro amante, Fernando. Na viagem que faz com ela para a quinta que possui, o narrador anônimo está disposto a deixar a esposa e pedir a amante em casamento. Entretanto, ele sofre a perseguição dos dois outros homens: o marido e o outro amante de Manuela.

É interessante observar que a amante do narrador também tem problemas de consciência, haja vista a dificuldade que teve para falar ao narrador de seu envolvimento com o cubano Fernando. Quando lhe fez essa revelação, olhou-o “nitidamente receosa, de repente, de um gesto violento” (1999, p.74). Apesar de este reagir serenamente, ela inicia algumas “prosaicas” considerações, tentando justificar-se e dando explicações desnecessárias:

“O que é que tu queres?”, (...) no intuito claro de me preparar para as pesadas verdades que se seguiriam. “Tu nunca tens tempo para mim!... Estás sempre com medo da tua mulher, sempre com pressa... Praticamente só nos vemos de mês a mês! Não vejo nenhuma diferença entre os nossos encontros e as vindas a Luanda do meu marido...”, discorreu ela. Daí que (adivinharam): “Quando o Fernando quis dormir comigo, eu aceitei! E não tenho que te dar satisfações!...” (1999, p.74-75)

Com a revelação da existência de um terceiro homem no jogo amoroso de Manuela, o narrador-personagem passa a enfrentar a culpa por estar enganando a outros dois homens, além da que sente em relação à própria esposa, que, no conto, não tem papel tão considerável. Isso fica evidente nas citações que se seguem:

(...) devido à desafiadora confissão que ela me acabara de fazer, (...) minha cabeça foi acometida por sentimentos cada vez mais confusos e contraditórios (...).
 (...) se antes disso eu jamais me tinha preocupado com o Simão (...), passei a experimentar em relação a ele um duplo sentimento de pena e culpa; pena por ele estar longe, na frente de combate, enquanto a sua querida esposa, em Luanda, disparava em leque, (...) (no fundo comecei a considerar o Simão o mais desgraçado de todos os participantes naquele jogo); e culpa por ele estar justamente na frente de combate, arriscando a vida para que nós (...) lhe pudéssemos comer a mulher à vontade (em diversos momentos, cheguei a perguntar-me se a minha atitude não seria contra-revolucionária?). (1999, p.75)

O protagonista-narrador desse conto mostra-se avesso ao romantismo, como podemos perceber pelas escolhas lexicais que ele faz: “Quando fizéssemos amor (na altura, como podem deduzir, utilizei outras palavras, menos anódinas) (...)” (1999, p. 73). Por ser avesso ao romantismo, as descrições do ato sexual feitas pelo narrador serão também muito distantes do lirismo:

(...) a Manuela ficava totalmente transfigurada. (...) dizendo coisas que eu não entendia, (...), uma paixão quase à beira da violência, tal o ardor que ela punha naqueles berros fantasmagóricos, a veemência com que me abraçava, o descontrolo (...) com que remexia o corpo em cima do meu (ela gostava de

sentar-se sobre o meu pênis e torturar-me, digamos assim, metódica e cientificamente, o que, confesso, eu não desgostava...).

(...) nos nossos momentos máximos de delírio, quando as pernas e os braços ficam tão retesados que parecem partir-se aos pedaços, o quarto começa a rodar sem cessar, os olhos se fecham e a boca se abre infinitamente, adquirindo formas dantescas. “Dá-me!” gritava ela (...) “Eu preciso duma piça angolana!...” (1999, p.73-74)

O final do conto é curioso. Quando o narrador e sua amante chegam à quinta, desesperadamente, começam a se despír para se entregarem ao ato, por ele definido como “animalesco”. Então, os rostos dos outros dois homens começam a se interpor entre o casal e, estranhamente, o narrador confessa: “eu não conhecia nenhum deles, mas, contudo, tinha a certeza absoluta de que eram eles e que estavam dispostos a tudo...” (1999, p.77). A personagem entra em pânico e sai correndo. No auge da perseguição, ele é acordado pela esposa. Era tudo um sonho! Ao acordar, ele olha para a porta verificando se seus inimigos não irão entrar. A princípio, podemos pensar que ele ainda se encontra meio aturdido pelo pesadelo e que a traição nunca aconteceu, a não ser em seu sonho. Entretanto, se recorrermos a Freud (1976), podemos admitir serem os sonhos manifestações do nosso inconsciente, e também a tentativa ou realização dos desejos. Tais indicações permitem-nos ler o conto recolhendo as pistas que nele se mostram: a esposa confirma que eles possuem uma quinta e que irão passar o dia lá. Depois o próprio narrador revela ao leitor: “Enquanto eu me ria da minha própria história, com um travo meio amargo na boca, alguém, na platéia imaginária, levantou-se e: — Isso cheira-me a moralismo cristão, misturado com complexo de culpa revolucionário...” (1999, p.78). O trecho citado sugere que a “platéia imaginária” seria a sua própria consciência cobrando-lhe pelo que ele, talvez, viva no dia-a-dia. Não se pode, todavia, desconsiderar que as reflexões do narrador são sempre uma estratégia de simulação e precisam ser compreendidas no seu duplo sentido.

Esse aparente conflito de consciência é também encontrado no conto “Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir” (1999), no qual a personagem masculina, Pedro, sofre com a cobrança da mulher, Ana, e de seu próprio inconsciente. A narrativa descreve as brigas do casal, já separado, e os muitos argumentos de Pedro para tentar justificar o fato de um homem poder ter várias mulheres.

O conto inicia-se com a exploração de várias nuances do erotismo:

Pernas de imbondeiro, pernas de imbondeiro. Na verdade (recordo), comecei por ver o teu sorriso alarvemente belo, imenso como um enorme sol pecaminoso, alegria despudorada e, no entanto, ingénua, puro desejo, elucidado pelo húmido frescor dos teus dentes emoldurando a boca vermelha, de onde brotava, como uma violenta explosão, a gargalhada libidinosa; contudo, o que, antes de mais nada, as minhas mãos se viram compelidas a tocar, movidas por um impulso talvez mágico, talvez atávico, sei lá, foram as tuas pernas: lisas como um sonho, mas compactas (o que me causou uma sensação angustiante de abundância). Mais lembranças: como se fosse um deus, enfiei as mãos debaixo do teu vestido, acariciei-te demoradamente as coxas fortes e grossas, apalpei-as, belisquei-as, até perder a noção do tempo; com a mesma comoção com que, em ocasiões posteriores, te chamei minha putinha ou minha vaquinha, murmurei: pernas de imbondeiro, pernas de imbondeiro (triumfante, sorriste, antes de abrires completamente as pernas, para facilitares a operação; eu podia sentir as mãos mergulhando atônitas nas tuas raízes). (1999, p.81-82)

Como podemos perceber, nesse trecho há a mistura de uma visão lírica, romântica, com o apelo a expressões mais grosseiras, chulas até. A linguagem utilizada pelo autor no conto nos sugere o comportamento do casal, nem tão violento quanto outros, mas nem tão romântico.

Algumas descrições de Ana são feitas de forma mais lírica — “como se saísse do interior do poema de Jorge de Lima. (...) Estás bela, querida, criminosamente bela” (1999, p.83) —, apontando o encaminhamento da narrativa para um desfecho mais harmonioso.

Conforme as avaliações da própria personagem Pedro, também narrador do conto, as respostas que dava à mulher eram bem cínicas. A partir das perguntas que a mulher faz, a personagem masculina tece uma série de considerações usando argumentos variados — políticos, históricos, sociais, culturais — para justificar o seu comportamento, bem como para, ironicamente, aludir a costumes típicos do meio social em que vive.

(...) sabes que o próprio Marx comia todas as empregadas domésticas que lhe apareciam pela frente?... (1999, p.82)

Tanto eu como tu somos dois animais urbanos, temos uma formação europeizada (maldito colonialismo), as nossas raízes estão mergulhadas num limbo sombrio qualquer (...). (1999, p.82)

Mas, depois da independência, uma doença estranha assolou a cidade: os homens começaram a arranjar muitas mulheres (digo publicamente) e atribuem isso à influência irrevogável da tradição (...). (1999, p.83)

Tenho um amigo que diz: a monogamia é a coisa mais antinatural que existe. Talvez, penso. Tenho viajado um pouco e vejo: é raro o homem que não tenha mais do que uma mulher (...). (1999, p.83)

A rotina, o grande inimigo dos casais é a rotina, procurava eu ensinar. (1999, p.85)

Todavia, todos os argumentos servem apenas para prolongar a discussão, que inevitavelmente termina em sexo, pois não convencem ninguém, como o narrador diz: “Enfim, talvez todas essas recordações, associações e elucubrações não passem da busca desesperada de uma boa desculpa para explicar a mim próprio por que estou aqui e por tudo aquilo que — eu sei —vai acontecer a seguir” (1999, p.83). Desse modo, o ambiente erótico cria-se a partir das discussões, já que é após as brigas que eles se entregam um ao outro, isto é, o jogo da sedução surge em meio às desavenças do casal, e esses desentendimentos são desfeitos na relação erótica.

O ponto final, e também inicial da discussão, é sempre o exemplo dado por Sartre e Simone de Beauvoir. Pedro, dissimuladamente imparcial, contava a história do casal francês, afirmando que os dois eram muito felizes. Depois de se amarem, quando ela pede a ele que volte para casa, mesmo indeciso, Pedro recorre ao exemplo de Sartre:

Volta para casa, meu amor, eu já não agüento mais, pedes. (...) mas eu sinto uma estranha agonia no peito, não sei se quero ficar ou partir, apenas tenho uma vontade enorme de chorar. O que achas da minha idéia?, pergunto. Qual idéia? Aquela de imitarmos o Sartre e a Simone de... Quem começa a chorar és tu. (1999, p.86)

Apesar de todo o discurso ardiloso, construído para defender o fato de os homens terem muitas mulheres, em um diálogo com um amigo, Pedro demonstra ainda ter algumas dúvidas em relação aos direitos das mulheres, quando questiona se elas também teriam direito à poligamia:

O Zé tem razão, portanto: a monogamia não é natural. Só que o gajo nunca me responde quando lhe pergunto: porra, pá, e se a tua mulher quiser ter vários homens? Problema angustiante: a poligamia confunde-se, pelo menos na nossa época, com o machismo — por isso é injusta. (1999, p.84)

O posicionamento contraditório da personagem diante da questão “relacionamento amoroso” fica patente quando, embora considere a monogamia antinatural, Pedro demonstra não gostar de imaginar que Ana tenha outro(s), o que podemos depreender da pergunta extremamente desnecessária que ele dirige a ela, tendo em vista a situação atual em que se encontram: “já dormiste com alguém desde que nos separámos?” (1999, p.84). O diálogo que se segue também corrobora a interpretação de que Pedro se sente incomodado com o fato de a

mulher ter um outro alguém, respondendo com um “talvez” à pergunta que ela lhe direciona: “O que é que tu achas?, concordas que também preciso de afecto?” (1999, p.84). Para Laranjeira (1999), tal relação demonstra a “manifestação de um comportamento machista, por parte de quem não pode admitir que as mulheres procedam consigo do mesmo modo que procede com elas” (p.24).

O encerramento do conto é ambíguo, porque em uma primeira leitura, pode ser interpretado como a separação definitiva do casal ou apenas como uma atitude irreverente de Pedro, que sai e reclama do sol, como se já tivesse esquecido toda a discussão com Ana:

Não me disseste nada, mas eu sei; esta foi a última vez que fizemos amor. Por isso, antes de sair, resolvo (como se discursasse para ti) guardar para sempre o sabor da tua pele em todas as minhas extremidades. Na rua, o calor é insuportável. O sol de Luanda, em Abril, é uma coisa fodida. (1999, p.86)

Em uma segunda leitura, se retomarmos os trechos do conto em que é citado o hábito de se “dar às mulheres designações caricatas, como *Luanda Um, Luanda Dois*, etc” (1999, p.83) e nos valermos da citação de Barthes, “a moda é uma coisa fodida” (1999, p.83), deslocando-a para o costume de se ter mais de uma mulher (como é apresentado no conto), ou se ainda observarmos o lirismo expresso na antepenúltima frase, “guardar para sempre o sabor da tua pele em todas as minhas extremidades” (1999, p.86), podemos deduzir que o casal se ama novamente, e que a referência ao sol poderia aludir ao calor dos corpos. Tal leitura privilegia a visão de que é impossível resistir a Eros.

Já no conto “Crime e castigo” (1999), a situação mostra-se um pouco mais complicada. A personagem principal tem duas mulheres, e o triângulo amoroso se anuncia nas primeiras linhas da narração: “Freud disse: em todo acto sexual, há sempre duas pessoas a mais (cito de memória)” (1999, p.45). Pedro Domingos João ocupa importantes cargos no governo, após ter lutado pela independência. Ele convive com dilemas que envolvem a vida que tem, até que ocorre a morte de uma de suas mulheres.

O narrador apresenta a personagem com a designação de “o camarada Tiro Infalível” (1999, p.45). Considerando a ambigüidade do nome, o leitor poderá assumi-lo tanto a partir das conotações políticas, quanto sexuais. Como a narração segue descrevendo o triângulo amoroso, a interpretação primeira que se faz é a de

que a designação vem ressaltar a vitalidade sexual da personagem. No segundo parágrafo, o narrador, embora negue qualquer ligação entre o nome da personagem e o sentido sexual, acaba por reforçar essa ligação ao referir-se à “comentada vitalidade sexual” da personagem:

Antes de avançarmos, convém fazer alguns esclarecimentos: o pseudónimo de Pedro Domingos João era um autêntico nome de guerra e nada tinha a ver com o sentido pecaminoso que se atribui, no português angolano, à expressão “dar um tiro”. Todos lhe tratavam, portanto, por Tiro Infalível, não por causa da sua comentada vitalidade sexual, (...). (1999, p.45)

A ligação entre Eros e alma é desconstruída no conto, como podemos deduzir da observação feita, entre parênteses, pelo narrador no seguinte trecho: “(...) cedendo ao apelo irremediável do sangue, festejavam a ligação física dos seus corpos (no exemplo aqui vertido, a alma desempenhava um papel rigorosamente inócuo)” (1999, p.45). Nesse sentido, podemos afirmar que, no relacionamento amoroso apresentado pelo conto, o corpo “se contenta em sacrificar ao acasalamento uma partícula de si, não se envolvendo nisso a não ser através de uma função estritamente delimitada, preservando em seu ser todo o resto” (p.105), conforme salienta Lou Andreas-Salomé (1991, p.105). Na opinião da teórica, o simples acasalamento gera relacionamentos superficiais, sem envolvimento sentimental.

No conto, a personagem envolve-se com outra mulher, ao buscar o exótico: as mulheres da cidade. A outra mulher é Rita, “uma mulata que usava cinco perucas e ia à praia de salto alto” (1999, p.47). Percebemos, inclusive, que o exótico terá, no conto, a função de alimentar o desejo erótico, o que nos permite aludir à seguinte afirmação de Freud (1996): “a novidade é sempre a condição do deleite” (p.46). A fala do narrador parece confirmar a visão de Freud: “ela recebia-o sempre com a peruca roxa, além de outras loucuras impublicáveis” (1999, p.47).

O único problema para Pedro Domingos João era trocar as imagens de suas mulheres, enquanto tinha relações sexuais com elas. A sua consciência era apaziguada de duas formas. A primeira era a justificativa de que “dava-lhes tudo” (1999, p.48) e, por isso, não acreditava estar em falta com nenhuma delas. Como era um homem de grande poder aquisitivo, tinha condições de manter as duas. A segunda forma de se desculpar era afirmando para si mesmo: “que culpa tenho eu, se elas gostam de mim?” (1999, p.48).

A narrativa atinge seu clímax no ponto em que a personagem recebe a notícia da morte da esposa, resolvendo o dilema em que se encontrava ao ser nomeado embaixador, questão que “trazia ao bojo uma maka muito complicada: qual das suas duas mulheres ele levaria?, qual delas, afinal de contas, merecia ser a embaixatriz?” (1999, p.48). Justificando o posicionamento de Tiro Infalível com dados de situações reais vividas em Angola, a teórica Inocência Mata (1999), em análise do conto, nos convida a pensar nas mulheres companheiras de guerrilha, que, além de enfrentarem o exílio, “se viram ofuscadas com o glamour” das mulheres residentes na cidade. Tal consideração coloca de um lado Lemba, a esposa companheira de guerrilha, e de outro a amante Rita, sofisticada e, por isso, merecedora do título de embaixatriz.

Retomando o título do conto, podemos estabelecer associações entre a personagem criada por João Melo e a de Dostoievski, no romance **Crime e castigo**, embora, no conto do escritor angolano, a culpa tenha uma explicação menos existencial e mais irônica. Tiro Infalível convive com a culpa que pode ser a de ter duas esposas, a de ter assumido bons cargos no pós-independência, ou talvez, até a culpa por ter matado a mulher, como fica sugerido de alguma forma no conto. Assim, é para apaziguar sua consciência que ele justifica seus atos e se redime de todas as suas culpas. Talvez a banalização da culpa no conto de João Melo é que tenha levado Inocência Mata a considerar a intertextualidade realizada com o escritor russo como “falsa intertextualidade dostoievskiana”. Embora a culpa seja vivida de modo diferente pelas duas personagens, há efetivamente uma intertextualidade, na medida em que João Melo retoma a situação vivida pela personagem de Dostoievski, dando a ela uma versão irônica.

O real motivo da morte de Lemba não fica claro. Dizemos isso porque ela foi encontrada morta “na casa de banho, com a corda no pescoço” (1999, p.48), mas, em momento algum, o narrador afirma que ela tenha se matado. Por outro lado, o narrador apresenta ao leitor algumas pistas que podem incriminar Tiro Infalível. A primeira é quando a personagem “numa espécie de acto falho, cobriu o corpo de Rita com o lençol e saiu” (1999, p.48). Rita não era a morta e o “ato falho”, como proposto por Freud (1976), que inclusive já fora mencionado no conto, representa a ocultação da verdadeira vontade e também o desvio da atenção de algo importante para algo banal. Pode ser possível que Pedro Domingos João tenha matado a mulher e, naquele momento, encenava inconscientemente os reflexos de seus atos.

Juntem-se a isso as declarações do narrador: “Apesar de tudo, estava contente” (1999, p.48) e “(...) ouvimos, com espantosa nitidez, o suspiro de satisfação que ele soltou do fundo do seu ser: eu sou mesmo infalível...” (1999, p.49). Essas falas sugerem que a personagem, de modo perverso, ou “execrável”, nos dizeres de Mata (1999), estava feliz com a morte da esposa, comportamento que induz Eros a assumir o seu inverso, e também suplementar, Thánatos, a pulsão de morte.

4.2. Revanche das mulheres

Também em “O criador e a criatura” (1999), Eros se manifesta assumindo o seu antagonista, a pulsão de morte. O narrador brinca com o leitor quando diz: “Todos já sabem como esta história vai terminar” (1999, p.53). Entretanto, dificilmente alguém saberia, porque o final é surpreendente, a ponto de quase nenhum leitor poder imaginá-lo.

O conto é uma narrativa fragmentada, técnica que faz a literatura produzida por João Melo dialogar com outras linguagens, como a do teatro e do cinema. Cada parte numerada e nomeada de *flash back* coloca em evidência alguma atitude de Carlos no pretérito, representando um retorno ao passado. As partes nomeadas, que se intercalam às outras, aparecem como respostas de Noémia, no tempo presente. Por exemplo: no primeiro *flash back*, Carlos berra com Noémia; a parte que se segue nomeia-se “Noémia grita pela primeira vez na vida”.

O casal Carlos e Noémia vivia muito bem até o dia em que a esposa, submissa, revolta-se contra a prepotência do marido. A história representa uma “revolução” a partir do momento em que se narra o protesto de uma mulher em uma sociedade de tradição extremamente machista.

A esposa, caracterizada pelo narrador como romântica e sonhadora, como aquela que ama e confia, escreve poemas e, conforme palavras do narrador, sonha com os gas, dado importantíssimo para se compreender o conto: “Quem poderia adivinhar que ela escrevia poemas secretamente, quase em desespero, e que também costumava sonhar?, com nuvens, anjos, viagens e canções. E os gas” (1999, p.57).

Em contrapartida, a imagem que temos do marido é de “Grande Sedutor”, “um filho da puta”, “mabeco sarnento” (1999, p.54). Através das designações atribuídas à personagem, podemos dizer que o narrador “toma partido” de Noémia ao caracterizar Carlos negativamente, salientando exacerbadamente a sexualidade deste, de modo grotesco, chulo e até animalesco. Semelhante à personagem de outro conto, o camarada Tiro Infalível, Carlos se defende dos protestos da esposa alegando não deixar lhe faltar nada: “Onde foi que eu errei? Quando nos casámos, disse-lhe: eu tenho as minhas aventuras aí fora, mas não te preocupes, tu és a minha mulher, nada te faltará...” (1999, p.55).

Em outro momento, Carlos se afirma como aquele responsável pela aprendizagem de prazer de Noémia:

(...) jamais vais conhecer um homem como eu... sim, ninguém te há-de foder como eu... Eu ensinei-te a ter prazer, a falar quando temos relações, a soltar palavrões quando gozas... Tu foste criada por mim, ouviste?, tu não passas de uma criação minha... Liberdade, é isso o que queres? A tua liberdade está aqui, entre as minhas pernas!... (1999, p.57)

Nesse sentido, as osgas — lagartixas — cheias de pêlos, com as quais Noémia costumava sonhar e das quais também tinha medo, podem ser interpretadas como símbolo da própria sexualidade, já que, por causa dos pais “extremamente zelosos” (1999, p.54), Noémia tinha uma visão romântica do amor e do sexo. No final da história, quando vence a prepotência do marido, diz “— Já não tenho mais medo! Já não tenho mais medo!” e escreve em seu diário que não tinha “mais medo das osgas” (1999, p.58).

O protesto de Noémia consiste, a princípio, em recusar-se a “fazer amor com o marido, contrariando uma prática (uma tradição) de mais de dez anos” (1999, p.53). Assim ela o atinge a ponto de incomodá-lo e faz com que ele lhe dê atenção. O erotismo faz-se estratégia para reclamar seus direitos e demonstrar sua insatisfação. Com palavras duras, Noémia ofende Carlos, atingindo-o no que é mais caro aos homens, no que eles mais prezam como símbolo da sua virilidade: “Atrasado e inútil, como esse pedaço de carne mole que tens entre as pernas...” (1999, p.55).

Em alguns momentos, Noémia se apropria da linguagem utilizada por Carlos e diz para o marido: “Vai lá foder com as tuas amantes...” (1999, p.56). Essa

apropriação é um dos primeiros sinais de que, como o título do conto sugere, à moda do criador, a criatura torna-se violenta, porque foi violentada de várias formas.

Além disso, podemos interpretar o título também a partir da relação que se estabelece, na literatura, do escritor como criador e da personagem como sua criatura. Considerando o conto como metáfora dessa relação, podemos dizer que o escritor é responsável pelas personagens até o momento em que as cria e as coloca no papel. A partir de então, é a leitura de cada leitor que determinará as feições da personagem, podendo fazer dela algo até oposto ao que pretendia o criador.

Outra leitura possível diz respeito à intertextualidade com o mito Pigmaleão. O mito grego é a história de um excêntrico escultor que, de tão exigente com as mulheres, esculpiu em mármore o modelo ideal do ser feminino. Tal era a perfeição da estátua que ele chegou a tratá-la como se fosse real, cobrindo-a de galanteios constantes. A pedido de Pigmaleão, a deusa Afrodite torna a sua escultura uma mulher real, de carne e osso. Do mesmo modo que Pigmaleão esculpiu a mulher ideal que desejava, Carlos — a personagem do conto de João Melo — considerava-se o criador de Noémia, transformando-a na mulher modelo, o que, segundo ele, nenhum outro homem poderia fazer.

O modo como Carlos tratava a esposa pode ser apreendido da narrativa, sobretudo em seu clímax, quando o erotismo aparece totalmente desvinculado de qualquer sentimento e é vivenciado como arma:

O homem perseguiu-a (...) apontando para o próprio pênis, que lhe emergia da púbis não com um sintoma de paixão, mas apenas como o sombrio instrumento de um crime premeditado, um flagelo pronto a abater-se sobre o mundo, enfim, uma coisa vil. Gritava:
— Sem isso não és nada!... Sem isso não és nada!... (1999, p.58)

Diante da submissão, Eros abandona o corpo e a alma de Noémia: “Estou árida, por dentro e por fora. O cacimbo cobre totalmente os meus olhos. Os meus seios não vibram mais. O meu ventre é um deserto revestido de pêlos obscuros” (1999, p.56). A partir de então, podemos dizer que o conto expõe a sexualidade desvirtuada, separada do prazer. A pulsão de vida encontra-se totalmente anulada.

Mas Noémia responde à dominação que sofre pelo marido. A atitude final dela de repúdio ao marido representa a morte de um poder simbolizado por um órgão, é o extremo da rejeição (FOUCAULT, 1985). O falo como arma representa o poder

criador, a autoridade e a sabedoria masculina, mas tem sua morte estampada, como em um espetáculo. É assim que a pulsão de morte predomina sobre Eros.

Por outro lado, o conto “Vêm aí as portuguesas” (2004) aponta para uma saída diferente, sugerindo que as mulheres, nos contos de João Melo, podem responder ao poder masculino de muitas formas.

No conto, o português Joaquim Manuel da Silva, após ouvir uma notícia um tanto sensacionalista na RTP Internacional, canal da TV portuguesa, que anuncia o encaminhamento de várias portuguesas para Angola a fim de resgatar os maridos, teme que sua esposa, Maria das Dores, vá buscá-lo e impeça seu envolvimento com a jovem angolana Zinga Cristina. Como não obtém mais nenhuma informação relacionada à notícia, sem ter certeza de nada, decide abandonar a namorada angolana e ir a Portugal averiguar a veracidade da notícia. Brincalhão, o narrador salienta que, “como se costuma dizer, isso era a última coisa que ele deveria ter feito” (2004, p.103) e afirma ser um risco que Joaquim Manuel da Silva resolve correr por sua própria conta, advertindo para a inverossimilhança do noticiário, que pode muito bem ter dado uma falsa notícia: as novelas da Globo “são menos fantasiosas do que o noticiário da imprensa lusitana acerca de Angola” (2004, p.100).

A notícia ouvida por Joaquim veicula a imagem que as portuguesas têm das angolanas, negras e mulatas de “garras pecaminosas” (2004, p.97). Além de temerem o forte poder de sedução das angolanas, as portuguesas acreditam que podem perder os maridos também pela selvageria das concorrentes, o que levaria ao extermínio da raça “portuguesa”. É importante destacar o modo irônico como o narrador avalia a visão das mulheres portuguesas sobre as angolanas:

Embora oficialmente o canibalismo já tenha sido abolido do continente africano, não era também de descartar totalmente a hipótese de as pérfidas angolanas os terem comido, literal e não metaforicamente, (...) O que se passava em Angola com os seus maridos (ou ex-maridos, quem poderia, entretanto, sabê-lo?) era um autêntico genocídio, que tinha de ser parado imediatamente. (2004, p.97-98)

Segundo o narrador, a imagem construída sobre as angolanas, vistas como ameaça nacional, justifica-se pela experiência das portuguesas com as brasileiras, “espúrias e sem-vergonha” (2004, p.98), que invadiram Bragança com o único objetivo de “roubarem os maridos às lúdimas e castas cidadãs portuguesas” (2004,

p.98). A visão irônica do narrador apresenta o erotismo como uma ameaça à ordem e aos bons costumes.

A mulher, angolana ou brasileira, representa o pecado a ser combatido, já que as portuguesas, pelo menos segundo a notícia da RTPi, defendem a experiência erótica somente dentro da tradição cristã. Se os maridos são seduzidos por mulheres “sem-vergonha”, eles abandonam a sagrada lei cristã que os proíbe de deixar a esposa legítima.

Considerando que, no conto, as mulheres portuguesas são responsáveis pela legalidade lusitana, elas são vistas como “herdeiras legítimas da Padeira de Aljubarrota” (2004, p.98). Esta, segundo a lenda, é uma heróina portuguesa cujo nome está associado à vitória de Portugal sobre os espanhóis, na batalha de Aljubarrota, em 1385. Sua imagem, entretanto, vincula-se à da “Maria rapaz”, devido ao destaque de sua força e músculos. Com a sua pá de padeira, ela teria matado alguns castelhanos que se esconderam em seu forno durante a batalha.

A idéia de moralismo e ordem se mantém também através do nome da cidade de Joaquim Manuel da Silva: Montemor-o-Novo. Na realidade, trata-se de uma cidade pouco conhecida de Portugal, que se destaca pela tradição ancestral religiosa e pela nobreza agrária. A cidade possui casarões setecentistas e inúmeros conventos e igrejas em estilo manuelino e barroco. Não é necessário mais que isso para se instaurar a imagem de uma comunidade rigorosamente puritana e cristã.

Em contrapartida ao puritanismo português expresso no conto, há a exaltação da mulher negra e das qualidades que, conforme diz o narrador, deixariam os portugueses “completamente tropicalizados” (p.99):

Olhou para o lado, onde estava, esplendorosamente nua, Zinga Cristina, uma belíssima negra angolana que ele tinha acabado de descobrir no Clube Paradise, 18 anos feitos recentemente, os olhos profundos contendo toda a sabedoria do mundo, os seios agressivos levantados para o céu, as coxas totalmente expostas, a pele escura lisa como veludo (...). (2004, p.99-100)

Essa imagem da angolana vista como a expressão de Eros mágico, é reforçada, no conto, por imagens e alusões. O trecho: “(...) as angolanas possuem um segredo que, para usar a expressão delas, enfeitiça todos os brancos que conseguem levar para a cama” (2004, p.102), alude à imagem estereotipada da mulher negra insistindo em sua vigorosa sexualidade. Por outro lado, o nome da

angolana lembra o da rainha Nzinga Mbandi (FERNANDES, 2007)¹⁵ do reino de Matamba que, entre 1626 e 1640, empreendeu uma guerra contra os portugueses e fez, já aos 82 anos de vida, com que o Papa Alexandre VII reconhecesse Angola como seu reino.

A ironia, como se vem afirmando, está muito presente no conto. O uso do advérbio “apenas” em determinado trecho, intensifica a insignificância, para as portuguesas, dos grandes problemas nacionais de Angola, os quais são oriundos “apenas” da incompetência dos cidadãos angolanos. As mulheres portuguesas acreditavam ainda que os maridos iam a Angola em missão civilizatória:

Não se tratava apenas dos efeitos da guerra, do atraso económico, do avanço galopante da Sida ou da generalizada corrupção dos seus dirigentes. Se fosse apenas isso, eles, os angolanos que se virassem.
(...) os maridos portugueses que iam para lá ajudar o país a resolver os problemas que os próprios nativos não conseguiam solucionar estavam a ser alvo de bem urdidas conspirações, para nunca mais porem os pés em Portugal. (2004, p.99)

Para uma portuguesa, o maior problema é seu marido passar por um processo de assimilação, que aqui pode ser visto como uma desconstrução do antigo modelo português para fins de dominação angolana. O erotismo, nesse caso, envolve o processo de assimilação inverso:

A operação começava logo no aeroporto de Luanda, onde eles eram aguardados por batalhões de negras e mulatas, que os levavam para local desconhecido. Quando reaparecessem, deixariam de cheirar a chulé, passariam a lavar os dentes todos os dias e, como se isso não fosse suficiente, passariam a dançar o semba, o kizomba, o kuduro e a tarrachinha. Estariam, pois, completamente tropicalizados. (2004, p.99)

Ironicamente, no processo representado no conto, os portugueses, logo que chegam ao país africano, são levados a assimilar valores e costumes angolanos. Dessa forma, eles passam por processos de higienização e também aprendem danças consideradas extremamente sensuais em Angola, como a tarrachinha, “dança sensual, em que o par se mantém agarrado, movimentando-se com extrema lentidão e erotismo” (2004, p.119). Nesse sentido, quem tem o domínio, então, são as angolanas, não o cidadão português. Podemos dizer que o erotismo presente no conto faz-se estratégia para ironizar questões históricas e culturais, isto é, o processo de assimilação e o imaginário colonizador- colonizado.

¹⁵ Informações disponíveis em: <www.ritosdeangola.com.br/Historico/343_anos2.htm>

Após ouvir a notícia, Joaquim Manuel da Silva é tomado pelos sentimentos de medo e culpa. Medo de que a mulher vá a Angola buscá-lo e culpa, por estar vivendo um relacionamento que não segue as leis cristãs. Por isso, ele não procura mais a angolana Zinga Cristina.

O final do conto demonstra a força de Eros e, forçosamente, desconstrói a imagem das mulheres portuguesas até então reforçada:

Quando chegou a Montemor-o-Novo, sem avisar ninguém, já era noite. Só ele, portanto, pode ser culpado pelo facto de, após ter entrado em casa o mais silenciosamente que podia, para não despertar a Maria das Dores, usando as chaves que o acompanhavam para todo o lado, ter encontrado o compadre Antero em cima dela, ambos grunhindo e resfolegando como dois porcos. (2004, p.103)

Os sentimentos de culpa e medo vividos por Joaquim Manuel logo se transformam em raiva, que o faz comparar Antero e Maria das Dores com animais sujos, “dois porcos”. Ironicamente, o narrador adverte que, mesmo sendo o português um “tipo pacífico” (2004, p.103), “se esta estória terminar em sangue, a culpa não é minha” (2004, p.103).

A mulher, nos contos de João Melo, pode simplesmente assumir o controle da relação amorosa para se livrar do jugo masculino, jogando o jogo da dominação a seu modo, em vez de ter reações violentas ou encontrar um amante.

No conto “O mulaticida” (2004), ressurge o poder extraordinário da mulher angolana, em especial, as mulatas. Elas representam a última esperança do comandante Tigre para vencer a guerra. Segundo a personagem masculina, as mulatas “*podem ser, quando o quiserem (sic), verdadeiras armas de destruição maciça...*” (2004, p.111). Ainda segundo essa personagem, o mulaticida, o poder destruidor das mulatas tem dois efeitos, causar mortes, ou desmoralizar: “*Já imaginaste se as mulatas de Benguela conseguem infiltrar-se no recinto? Aquilo tudo tinha-se transformado numa pouca-vergonha!... Ou então — quem sabe? — numa carnificina...*” (2004, p.112).

O marido de Maria Luísa tem aversão aos mulatos em geral, ele os vê como grandes inimigos. Em consequência dessa visão, a personagem cria uma série de pressupostos, como: “o poder em Angola é controlado pelos mulatos” (2004, p.113); “os mulatos são os mais ricos do país” (2004, p.113); “os bancos só concediam empréstimos aos brancos e mulatos” (2004, p.114).

No que diz respeito às mulatas, então, ele atinge “literalmente o delírio” (2004, p.114). Segundo o mulaticida, elas são as piores, pois podem acabar com a vida de um homem, levando-o “à falência e até mesmo ao suicídio, por causa das suas manias de grandeza e outros defeitos supostamente congénitos” (2004, p.114). Jocosamente, ele também afirma o contrário quando diz que: “no Huambo um mudo tinha começado a falar ao ver uma mulata na rua” (2004, p.114).

Curiosamente, a mulher prefere manter a “fobia” do marido, visto que, do contrário, é ela quem se sente ameaçada em seu relacionamento. Isso porque o marido tem atitudes extremamente opostas, ou alimenta a sua aversão, ou então passa a sentir-se seduzido pelas mulatas. Ao começar a freqüentar o “Mulatão Point” (2004, p.115) para conhecer melhor os mulatos a fim de combatê-los, o marido de Maria Luísa, contraditoriamente, começa a gostar deles e a aceitá-los. É a partir desse ponto que Maria Luísa demonstra ter total controle do relacionamento amoroso, já que usa uma série de ardis para fazer com que o marido pense da maneira que lhe é mais conveniente.

O leitor se confunde quando o narrador revela que a mulher, Maria Luísa, é uma mulata. Entretanto, fica claro que, “a retórica racial do marido não chega a molestá-la” (2004, p.112). Como pode alguém que tem aversão a mulatas casar-se com uma? O comportamento da personagem parece-nos ambíguo, ele repugna aquilo que deseja.

Assim, podemos entender que o título do conto assume pelo menos duas possíveis conotações. A primeira diz respeito ao sentido presumível, embora o termo não seja dicionarizado, de que o mulaticida é quem comete “mulaticídio”, isto é, aquele que mata mulatos. A segunda associação possível está ligada à utilização do termo “matar” na obra de João Melo. Pelo menos em **The serial Killer e outros contos risíveis ou talvez não** (2004), a palavra tem a ver com o sentido sexual, referindo-se àquele que tem relações sexuais com mulatas. Nesse livro, a escolha de um léxico ligado a sentidos de morte, como matar, *serial killer*, tumor, matadouro, evidencia que o erotismo está sempre relacionado com a pulsão de morte, seu sentido antagônico.

Ao fim do conto, comprova-se que a denominação mulaticida, dada ao marido pela esposa, associa-se à aversão que a personagem tem a mulatos e também, contraditoriamente, ao seu desejo pelo diferente.

4.3. O macho irresistível ou o desejo de sê-lo

Em vários contos de João Melo, o homem detém total controle sobre o desejo da mulher, ele é que tem o poder de seduzir e, conseqüentemente, sempre possui a mulher desejada.

Em “*The serial killer*” (2004), um suposto criminoso é entrevistado por uma escritora. A personagem responde a todas as perguntas de maneira esquivada, evitando respostas objetivas e diretas. Esse artifício geralmente é usado por quem está sob julgamento, pela lei ou pelo outro: agindo assim, nada do que disser poderá ser usado contra ele. O diálogo, permeado por não ditos, realça o caráter cômico do conto.

Dizemos “suposto” criminoso, porque em todo o diálogo que constitui a narrativa, não há menção alguma a um crime que a personagem tenha cometido. Pelo contrário, ela declara não ter problemas com instituição alguma. Como poderia, então, tratar-se de um criminoso? Essa sugestão está contida no título, que se refere a um assassino em série. Ao longo do conto é que vamos descobrir a verdadeira identidade da personagem anônima.

A primeira pista que temos é dada pela teoria que a entrevistadora formulou: “(...) quando os países estão em crise, a libido dos povos aumenta, podendo mesmo ficar completamente descontrolada” (2004, p.12). Segundo a escritora, o entrevistado é o exemplo disso.

A segunda pista é a afirmação da entrevistadora: “—Ora, segundo me disseram, o senhor é um exemplo desse, digamos assim, 'acirramento sexual' típico das situações de crise” (2004, p.12). A partir de então, a maioria das perguntas que se seguem tem relação direta com a vida sexual do entrevistado.

O entrevistado responde cinicamente: “—Faço o que posso, faço o que posso...” (2004, p.12). Nesse ponto, a personagem confirma sua exacerbada sexualidade, detalhe que faz questão de salientar a todo momento como motivo de orgulho. A estratégia posta em prática no conto permite ao leitor deduzir que “*the serial killer*” se refere a um matador em série, porém no sentido sexual do termo.

Em alguns pontos, o entrevistado responde à pergunta com outra ou desconstrói a afirmação feita pela escritora:

- Alguém lhe chamou, uma vez, porco machista...
- Isso é um slogan. Não é um nome.
- (...)
- Descreva-me a sua família.
- A extensa ou a restrita? (2004, p.12)

O diálogo se desenvolve de forma estranhamente incoerente até que a entrevistadora não faz mais perguntas e, no momento em que o entrevistado dá à escritora uma boa intriga para contar aos seus leitores, delinea-se um final muito sugestivo:

- *
- Mata-me! Mata-me!
- *
- Quer mesmo saber o meu nome?
- Hum...
- Chamam-me *The Serial Killer*. Acha apropriado? (2004, p.13)

Os espaços separados por asteriscos sugerem partes da narrativa que o leitor deve preencher. Entretanto, considerando a comentada “atividade sexual” da personagem *serial killer*, a primeira leitura que se faz é de que ocorreu o ato sexual entre a entrevistadora e o entrevistado. Nesse sentido, o diálogo que consideramos incoerente, foi também, de certa forma, um recurso eficiente do *serial killer* para seduzir a entrevistadora. O erotismo faz-se, portanto, forte estratégia com poder de sedução. A resposta dela em apenas um murmúrio, sem palavras, demonstra que ela não tem mais perguntas a fazer, sugerindo que a atitude do entrevistado satisfaz a todas suas perguntas.

No conto “O livro da deambulação” (2004), a personagem masculina, também anônima, cita artes de sedução, como se realizasse um ensaio para escrita de um livro, apesar de negar ser escritor. Todas as considerações tecidas por essa personagem levam o leitor a crer que se trata de um conquistador, um grande sedutor. Entretanto, ao final do conto, essa idéia é dissipada por um fim trágico: o narrador encontra-se preso em uma cadeira de rodas desde que nasceu:

Por outro lado, a minha mulher acaba de entrar no quarto e jamais ela poderá descobrir que eu tenho esta vida dupla. (...) Tenho, pois, de interromper estes meus pensamentos perversos. É hora do meu banho da tarde e ela vem ajudar-me a sair da cadeira de rodas para entrar na banheira. Na verdade, eu vivo nesta cadeira de rodas desde criança e — confesso — não sei o que seria da minha vida sem a única mulher que realmente conheci. (2004, p.48)

O título do conto nos remete à idéia de deambulação concebida como valor, componente fundamental para o Surrealismo, signo da disposição de recomeçar a vida a cada dia. Nesse movimento artístico, acreditava-se que o caminhar pela rua proporcionaria o eventual, o elemento de que o artista precisaria. Assim como o narrador-personagem de João Melo acredita que a rua é o lugar de se viver o erotismo.

Além dessa característica, o conto em análise tem em comum com o Surrealismo a valorização da imaginação. O primeiro manifesto surrealista é um elogio à imaginação e afirma que só a imaginação suspende por instantes os interditos terríveis, devendo o artista se entregar a ela sem medo de se enganar. No conto, a imaginação terá o mesmo papel para a personagem que convive com vários interditos por estar em uma cadeira de rodas: só ela proporciona a vivência de um prazer sexual, que se realiza na deambulação, no caminhar livre pela fantasia erótica. Nesse sentido é que a fantasia tem presença forte na narrativa, e através dela o erotismo se constitui.

O narrador-personagem inicia sua estória dizendo que irá partilhar confidências com seu interlocutor. Essas confidências dizem respeito à vida sexual desregrada que, segundo ele, vive sem que sua mulher saiba. Em seguida, ele comenta o fato de o erotismo, nos dias atuais, ser liberado totalmente, tanto para homens, quanto para mulheres. Ele se explica dizendo que, por não ser uma pessoa pública, como um escritor por exemplo, não se compromete levando uma vida desregrada, não precisa ter culpas por denegrir a moral nacional. De certa forma, a personagem esboça o retrato do escritor que pode viver todos os seus desejos, ilusões e até mesmo perversões, através de sua escrita.

A personagem anônima apresenta-se como um simples cidadão e não como um reproduzidor no sentido sexual do termo. Essa função mostra-se deslocada para um aparelho,

um reproduzidor de CDs que deixa todas as gajas malucas só de ouvirem o som que dele se exala, doce ou agressivamente, conforme a preferência de cada uma delas (têm de conhecer o meu reproduzidor de CDs, para saberem como o verbo *exalar* corresponde, literalmente, à qualidade do respectivo som). (2004, p.44)

A personagem exalta a potencialidade de sedução do aparelho toca CDs de seu carro, já que não pode dizer o mesmo de si. No trecho citado, utiliza-se do recurso da sinestesia, a mistura dos sentidos e sensações, para descrever o som sedutor que exala como um cheiro que pode, ainda, ser doce ou agressivo.

Ironicamente, a personagem justifica o fato de não escrever uma “teoria da deambulação” no momento, dizendo que está muito ocupado com a prática, “ou seja, com o acto de deambular em si mesmo, que a teoria pode perfeitamente ficar para depois, quando me aposentar e o kinjango, desgraçadamente, deixar de me obedecer” (2004, p.46).

Em um outro momento do conto, o narrador-personagem exalta sua “intensa sexualidade” como um favor às mulheres:

Não é para me gabar, mas a verdade é que, de tanto deambular pela cidade, posso orgulhar-me de ser um dos seus profundos conhecedores, inclusive dos seus segredos mais escabrosos e impúblicáveis. Se pensaram naquilo, acertaram. (...) não deixa também de ser, digamos assim, uma espécie de merecida compensação ao vasto contingente de mulheres mal amadas ou mesmo não-amadas que todos os dias circula pela cidade. (2004, p.44)

Ao caracterizar as mulheres como “presas fáceis”, a personagem se coloca no papel de caçador. Todavia, essas aproximações semânticas não adquirem o lirismo dos poemas, que se voltam para um ser feminino em especial: a mulher amada. No conto em referência, as mulheres são caracterizadas de modo irônico quando comparadas a um objeto disponível, cuja oferta é farta e variada. Segundo o narrador, há um infindável número de mulheres carentes, necessitadas e interesseiras à espera de

homens autênticos, daqueles com boa lábia, que estão sempre prontos a enfiar o seu órgão sexual dentro de qualquer mulher (...). Portanto, se o leitor pertencer a essa categoria, pode começar a praticar o exercício da deambulação, que a caçada é, à partida, garantida. (2004, p.44-45)

As mulheres são vistas, pelo narrador, sob dois aspectos. Um deles é a sua desvalorização, o que faz com que elas se tornem objetos descartáveis. Outro modo diz respeito a uma visão tola, romântica: as mulheres sonham com príncipes encantados e se entregam “à fase do aniquilamento” (2004, p.48) quando julgam tê-lo encontrado:

(...) enorme quantidade de mulheres que anda pelas ruas da cidade, a fim de levá-las a abrir livremente as pernas, pensando terem encontrado, finalmente, o seu príncipe encantado ou, no mínimo, alguém disposto a patrociná-las, como se diz agora, em troca de alguns favores sexuais (...). (2004, p.45)

Vê-se que, na fantasia sexual da personagem, o erotismo configura-se como um jogo, uma caçada, em que os envolvidos podem ser reduzidos a objetos ou a animais. Observe que, em sua fantasia, ele se coloca no lugar do predador, daquele que em sua deambulação possui a “enorme quantidade de mulheres que anda pelas ruas da cidade” (2004, p.45). Observe-se, também, a referência ao poder da literatura de transpor as barreiras do real. Quando o narrador afirma que “todos os grandes escritores são misóginos” (2004, p.48), ele alude ao poder de, em sua fantasia, a caçada às mulheres ser possível. Considere-se ainda, no conto, a diluição das fronteiras, tanto no que se refere a imagem do escritor, quanto às possibilidades de a criação literária fazer de um paralítico, preso em uma cadeira de rodas, aquele que consegue possuir todas as mulheres.

O homem com valores misóginos reaparece no conto “O canalha” (2006, p.145). Esse conto apresenta a estória de um homem que é um “canalha sexual”, segundo a classificação do narrador. A narrativa assume aspectos ensaísticos na medida em que o narrador cria categorias para classificar o canalha, explicitando características e situações em que cada um pode atuar de acordo com a sua especialidade.

Para enveredar-se pelo caminho da sedução, fazer da vivência erótica um trabalho, segundo o narrador, o canalha sexual tem que sê-lo em tempo integral, caracterizando um erotismo sem limites, ou que, como força vital, ultrapassa todos os limites.

Para tal, o narrador afirma que a linguagem é um importante instrumento de sedução, porque todo homem que aspira seduzir utiliza “a chamada 'lábria', 'conversa' ou 'papo’” (2006, p.147) que “constitui a principal ferramenta de trabalho dos canalhas sexuais, pelo menos na fase da abordagem” (2006, p. 147). Por isso, como meio de ressaltar sua intensa vitalidade sexual, e também sua opção sexual, o canalha sempre se apresentava acrescentando ao seu nome o “aposto ou continuado” (2006, p.148): heterossexual.

Ao mesmo tempo em que o narrador apresenta características que condenam o canalha, também aponta atenuantes para ele. Por exemplo, quando o narrador

expõe ao leitor as “canalhices sexuais” do outro, em seguida afirma que ele podia ser assim, mas canalha social não era, porque não era casado. Desse modo, percebemos que o narrador avalia as ações do canalha julgando-as incorretas, mas também demonstra certa simpatia por ele, o que denota um comportamento contraditório em relação ao outro.

Confirmando a posição contraditória do narrador, é ele mesmo quem diz:

Estes são dois exemplos, mais ou menos publicáveis, das canalhices em que ele se tinha especializado. Quando penso nelas, sinto um profundo mal-estar, para não dizer raiva, ressentimento ou até mesmo ódio, em relação a ele. Será, simplesmente, a velhinha e prosaica inveja? Deixo isso ao critério dos leitores. (2006, p.152)

As falas do narrador sugerem que ele, apesar de condenar, gostaria de estar no lugar do outro. Por outro lado, o narrador parece estar envolvido com o canalha, talvez, até seduzido por ele, já que se sente impossibilitado de qualquer ação:

Eu ia perdendo as estribeiras. Este canalha deveria ser severamente punido, pelo menos literariamente.
O que me impede, entretanto, de fazê-lo? (2006, p.153)

As descrições do jogo sexual que o canalha empreendia com as mulheres que seduzia desconstrói o adjetivo “íntima”, que supomos intrínseco ao relacionamento sexual. Diferentemente da personagem anônima do conto “O livro da deambulação” (2004), o canalha faz questão de contar em detalhes “os pormenores mais íntimos dos seus múltiplos envolvimentos amorosos” (2006, p.151). Enquanto um relata suas técnicas de aproximação, mas se exime dos detalhes íntimos, o outro faz questão de expor tudo, não há mais intimidade. Claro, que tal atitude aponta, no conto, para a alusão a tendências do mundo atual, já que vivemos no mundo dos *reality shows*, em que não há mais reservas, tudo deve ser exibido ao público.

Em determinado momento da narrativa, mais perto do desfecho, o narrador caracteriza o canalha:

Há dias, depois de muito tempo sem vê-lo, reencontrei-o ocasionalmente, numa rua qualquer. Estava na mesma, não só física, mas também psicologicamente. Misógino como sempre. A mutação andrógina pós-moderna, digamos assim, não chegou a afectá-lo. Mas, de algum modo, pareceu-me mais maduro. Refinado? (2006, p.152)

Parece-nos que o canalha, do mesmo modo que a personagem anônima de “O livro da deambulação” (2004), revela ser misógino, machista. O que pode ser comprovado pelas suas atitudes em relação às mulheres, ou seja, ele as usa como objeto, depreza o ser feminino.

Além disso, no trecho citado, a temática do pós-moderno aparece nas falas do narrador. Sugere-se que Eros não tem face na pós-modernidade, mas que o canalha não se tornou um ser de aspecto andrógino, isto é, ele continua muito macho. Se retornamos ao mito do andrógino, mencionado por Platão em **O Banquete**, no qual os seres andróginos são completos, metade masculina, metade feminina, poderíamos interpretar os dizeres do narrador como uma insinuação de que os indivíduos pós-modernos não precisam do outro, porque se completam por si mesmos.

4.4. Eros banalizado

A perspectiva do erotismo, vivenciado em sociedades pós-modernas, mantém-se nos contos mais recentes do autor. Neles, Eros se apresenta “*quase pós-moderno*”, designação que o próprio autor utiliza na folha de rosto do seu último livro. Todavia, devemos salientar que, para não termos problemas com nomenclaturas que aqui não nos interessam, preferimos dizer que o erotismo presente nos contos aqui discutidos é aquele vivenciado nas relações atuais.

No conto “O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida” (2006), um jovem rapaz deixa-se tomar pelo sentimento de desejo por uma mulher que, inexplicavelmente, o provoca e depois se esquiva. Ambos cresceram juntos e foram prometidos um ao outro em conversa das mães, que eram muito amigas. Todas as personagens são anônimas, o que sugere certa universalidade da situação expressa no conto.

A narrativa inicia-se com o depoimento do narrador-personagem masculino repugnando-se a si mesmo por não conseguir ter a mulher tão desejada em seus braços. Isso porque o homem que não consegue uma mulher tão desejada, principalmente uma que se propõe ao seu desejo, sente-se envergonhado perante a sociedade, como se houvesse algum problema com ele:

Quando tento lembrar, tenho vontade de chorar, de rebolar no chão, de quebrar a cabeça contra as paredes. Um tumor na memória.
Uma palavra explode dentro de mim: buelo. De repente, sinto-me coberto de pus. (2006, p.95)

Ainda pequenos, ele é ridicularizado por ela no que é mais caro à sexualidade masculina, o tamanho do pênis tido como maior prova de macheza: “Brincámos de papá e mamã. Nesse dia, lhe mostrei a minha pila. Ela disse: — *lh, tão pequenina!*” (2006, p.96).

Contraditoriamente, ela provoca e busca o prazer no toque dele, mas depois recua:

No dia em que fez nove anos, em plena festa, ela me chamou para o quarto dela. Estranhos caroços lhe brotavam ultimamente no peito. O que seria aquilo? Levantou a blusa, pegou minhas mãos, pediu que eu tocasse. Minha cabeça ficou escura, a boca seca, as pernas sem forças, a barriga ardia como fogo. Abracei-lhe. Mas a boca dela estava fechada quando, desajeitado, lhe procurei. No meu coração, raiva e gozo. (2006, p.96-97)

Segue-se a adolescência, não muito diferente da infância. Ela continua a provocar e, em seguida, resistir, humilhando-o ou desmoralizando-o. Em certo momento da narrativa, ele resolve investir em outros relacionamentos — que não dão certo — esquecendo-se da tão desejada. No desabafo, chama-a de Cleópatra, remetendo-nos à rainha egípcia que tinha vários amantes. A referência à personagem histórica remete a uma estratégia que será explorada no conto desde o título.

A idade da personagem apresenta-se como um problema quando ele faz a constatação de que ainda é virgem: “Vinte e três anos, até quando continuaria virgem?” (2006, p.100). Como alternativa, ele encontra solução na masturbação. O prazer passa a ser vivido na evocação da imagem, na fantasia:

Não tinha outra alternativa: virei manudependente sexual.
Todas as noites, meu visgo desperdiçado na pia. Imagem dela, de calcinha florida, na minha frente. Cheguei a masturbar-me três vezes seguidas. (2006, p.100)

Para seduzir de vez a mulher tão desejada, ele recorre a todas as crenças, mas apenas “um padre, também meio feiticeiro” (2006, p.100) é que resolveu o problema de imediato. Ao chegar em casa, lá estava a mulher à sua espera.

A partir de então, a personagem masculina muda de imagem, passando de cão dócil, “cão cabíri”, a outros tipos mais violentos, “pastor alemão. Bulldog. Pitbull” (2006, p.100), tornando-se assim, um predador.

Entretanto, em vez de buscar imediatamente a realização sexual tão desejada, a personagem decide vingar-se. A cena final do conto é uma descrição pormenorizada, sem metáforas, mas com alguma delicadeza, das preliminares sexuais. Contrariando um aspecto relevante das relações atuais, que abandonam os rituais em favor da velocidade, já que as pessoas sempre têm muita pressa, as preliminares do ato sexual fazem-se com lentidão. Essa lentidão faz parte do plano de vingança da personagem, sugerida ao leitor pela fala: “Beijei-lhe a boca. Gozo e raiva. Mordi-lhe” (2006, p.101). De forma irônica, o conto desconstrói a intenção sugerida pela fala da personagem masculina: “— *Tira as calças, garina. Hoje vou comer o teu segundo cabaço!*” (2006, p.101). É interessante observar como essa desconstrução do desejo erótico será sugerida pela alusão a um fetiche que, de certa forma, tanto explica o inesperado desfecho, quanto intensifica os sentidos dados pelo título:

Ela usava uma cueca amarela, toda rendada.
Ah, garina, onde as calcinhas floridas da nossa infância?
O meu kinjango murchou. Repentina e irrevogavelmente. (2006, p.101)

Todo o desejo se sustentava no fetiche das calcinhas floridas vislumbradas na candura da infância. Após a frustração ou não manutenção do fetiche, o desejo se esvai.

Pensando na relação da narrativa com o título, poderíamos dizer que as duas personagens principais se assemelham às personagens anunciadas, isto é, ele corresponderia ao Pato Donald e ela, à Margarida. Desse modo, além de ironizar as duas personagens criadas por Walt Disney, as de João Melo também assumem características correspondentes. Assim, poderíamos dizer que a personagem masculina se identifica com o Pato Donald na medida em que, como o outro, marcado pela teimosia, só arruma confusão e é sempre trapaceado por todos, inclusive, no jogo do amor. A personagem feminina representaria a correspondência da Margarida, que é muito esperta, sempre desejada pelo Pato Donald, mas nunca de fato seduzida.

Curiosamente e de modo um tanto contraditório, a personagem de Walt Disney é um pato que usa apenas uma camisa e um quepe, sem calças. Entretanto, quando sai do banho, Donald aparece enrolado em uma toalha que cobre somente a parte de baixo, que sempre está à mostra pelo fato de ele usar apenas camisa. Essas reservas em relação ao corpo da personagem nos levam a considerar também a relação assexuada que se estabelece entre as personagens de Walt Disney. Nessa relação os contatos sexuais sequer são sugeridos. É necessário, entretanto, comentar que Walt Disney tornou-se uma lenda, sendo responsável pela criação de inúmeras referências no imaginário infantil de sucessivas gerações. Talvez por isso, em suas histórias facilmente compreensíveis, que refletem os valores da tradição americana, as relações esboçadas sejam de natureza assexuada. Na retomada das personagens de Walt Disney feita por João Melo, a sexualidade e o erotismo são o motor da narrativa. No conto que parodia as personagens de Walt Disney, a intenção do título acaba por sugerir a idéia de castração aludida pelo narrador quando diz: “se algum dia encontrar o Walt Disney, também lhe trato da saúde” (2006, p.99).

Em outro conto, “Retrato da personagem em busca do escritor” (2006), a relação amorosa também aparece muito influenciada por tendências do mundo atual. A personagem anônima, extremamente contraditória, afirma-se insignificante. Entretanto, afirmando que sua estória é extraordinária, busca um escritor para escrevê-la. O curioso é que essa personagem, além de se considerar insignificante, acrescenta que não se lembra de nada na sua vida, inclusive do que diz respeito à sua vida sexual: “Sequer me lembro em que ocasião o meu pênis ficou duro pela primeira vez, nem da causa dessa sensação, que até hoje me perturba” (2006, p.63). Como pode, então, um escritor escrever a estória de quem não consegue contá-la?

A personagem assume estar acometida pelo mal pós-moderno, um “impulso para realizar simultaneamente uma série de coisas” (2006, p.64), terminando por não realizar nada, nem definir coisa alguma em sua vida. Portanto, as suas relações amorosas são tão fugazes, que nem merecem ser lembradas: “Não me lembro de nenhuma paixão, platônica ou consumada, da infância, da adolescência ou mesmo da minha vida adulta” (2006, p.65). Como conseqüência disso, estranhamente, a personagem não tem lembrança da vivência de nenhuma experiência sexual, nem só, nem acompanhado. E declara: “Em suma: nunca fodi ninguém” (2006, p.66).

Paradoxalmente, a personagem expõe sua vida e deseja que ela circule em livros a que todos tenham acesso, mesmo não existindo o que dizer sobre si. A vida da personagem é vazia, sem acontecimentos. Mas houve algo anterior, já esquecido. Isso porque a personagem afirma ter um diploma, mas não se lembra de como o conseguiu. Parece-nos que tudo foi vivido tão rápido que ela não consegue lembrar-se de nada, por isso busca um escritor para registrar suas experiências. No entanto, elas já se perderam, não há mais como efetuar esse registro. Conseqüentemente, suas experiências eróticas também foram esquecidas. De certa forma, nelas Eros se apagou.

Do mesmo modo, no conto “O fim do mundo” (2006), a personagem masculina comenta diretamente a facilidade de obter fugazes relações sexuais nas sociedades globalizadas:

(...) a qualquer hora do dia e da noite, as ruas estão cheias de animais, de diferentes tipos, portes e estados de conservação, prontos a ser abatidos pelo primeiro predador com quem se cruzarem (passe a crueza da analogia). A cidade está hoje transformada, digamos assim, num grande zoológico sexual. (2006, p.104)

Ironicamente, como se fosse um exemplo moral, a personagem alude à situação mundial: “(...) em todo o mundo, a moral e os bons costumes estão em baixo...” (2006, p.107).

Esse narrador-personagem anônimo, casado, que se considera um grande “caçador de palancas” e mantém um “matadouro particular”, apaixona-se à primeira vista por uma mulher que caminha na rua. Os dois se envolvem e a vida dele muda radicalmente.

O erotismo é explorado em todo o conto, sendo, inclusive, alvo da busca ansiosa das personagens. Primeiramente o homem se perturba com a visão do corpo feminino. Depois, seu corpo se erotiza, estimulado apenas pelo “toque” do olhar da mulher: “Olhar dela penetrou dentro de mim, incendiou minha barriga, parou no meio das pernas. Que espasmos, aqueles?” (2006, p.103). A personagem se rende a um relacionamento puramente sexual, o que, segundo Somé (2003), é muito perigoso para ambos envolvidos: isso pode levar ao esvaziamento dos seres e da relação e, em decorrência, “o relacionamento não tem qualquer tipo de força que lhe dê fundamento ou solidez” (p.30).

No conto, os mecanismos midiáticos atuais, e não mais os tradicionais rituais, fazem do ato sexual uma necessidade mecânica, resultando em um prazer artificial. Nesse sentido é que agem os produtos da indústria cultural, dos quais a personagem confessa ser adepto, pois é um consumidor de filmes pornográficos.

O envolvimento com a “palanca” encontrada na rua é tão rápido que o homem não tem tempo nem para pensar. Ao levá-la para seu “matadouro particular”, ele oferece um filme e quando retorna com um uísque, a mulher já se encontra nua.

Pouco a pouco, o erotismo deixa de ser vivido desregradamente por ele, que, passa a ser caça, deixando de ser caçador. Ao longo da narrativa, o narrador-personagem apresenta prenúncios de que sua situação irá inverter-se, às vezes, perguntando: “Afim, caçador ou presa?” (2006, p.107), até que conclui: “Ex-caçador.” “Ex-matadouro” (2006, p.108). Nesse momento, a nova mulher amante já está morando em seu apartamento, que ele utilizava para levar outras “vítimas”. Em decorrência disso, não tendo mais onde levar novas conquistas, ele deixa de buscar outras mulheres, dedicando-se exclusivamente à amante, mas mantendo a esposa.

O homem passa então, a perder o controle da situação e a mulher que ele colocou em seu apartamento o proíbe de dormir lá, reclama da mesada e até do sexo: “— *Já não me fodes como antigamente! Estás mesmo velho!...*” (2006, p.110).

Mesmo diante dessas perspectivas negativas, o homem, cego de paixão, resolve ir morar com a amante e abandonar a esposa. Chegando em seu antigo apartamento, ironicamente, encontra outro em seu lugar. A mulher chama o novo amante para expulsá-lo de lá. A situação é ironizada ainda pelo fato de ele ter subido dez andares com sua mala, o que torna o desfecho mais trágico, e também cômico, ressaltando o grande esforço da personagem para que sua nova escolha desse certo.

Servindo-nos das palavras de Rollo May (1978), podemos dizer que, em vários contos de João Melo, assistimos à crescente

(...) banalização do sexo e do amor. Anestesiando os sentidos para obter melhor desempenho, utilizando o sexo como instrumento para provar a própria identidade e perícia, usando a sensualidade para ocultar a sensibilidade, castramos o sexo, tornando-o insípido e vazio. (p.70)

Nesse sentido, no conto “O fim do mundo” (2006), o leitor depara com a lógica perversa de relacionamentos atuais, em que não há envolvimento sentimental. Os

encontros buscam a satisfação de uma necessidade imediata, a curto prazo (GIDDENS, 1993).

Para Bauman (2004), na época atual, as relações estão se tornando mais flexíveis, gerando níveis de insegurança sempre maiores. As pessoas, tanto homens quanto mulheres, estão priorizando os relacionamentos em “redes”, os quais se tecem e se desmancham facilmente, conseqüentemente, não sabem mais como manter laços a longo prazo. Portanto, relacionamentos longos, duradouros, são característicos do passado, o que vale agora é retorno imediato e fácil.

Por fim, vale comentar a linguagem utilizada nos contos, que se apropria de termos vulgares, palavras obscenas, ecoando a violência inerente ao ato sexual. Expressões como “abatê-la” (1999, p.48), “ter de abrir as pernas sempre que o gajo quisesse fornicá-la” (1999, p.53), “Porra!” (1999, p.55), “*comer uma gaja*” (2006, p.151), “Filha da puta” (2006, p.99), expressam a opção por um tipo de narrativa que expõe a crueza do desejo e a sua não romantização. Para Coutinho (1979), o uso de vocabulário sujo atende a uma estratégia literária de utilizar palavras que, “não se justificam pelo simples prazer de escrevê-las. Mas sim pela necessidade e dentro do contexto da obra” (p.36). Portanto, se João Melo optou por utilizar essas palavras, é porque o contexto representado em seus contos, carregados de realismo, assim o exigia.

A fim de compreender melhor a opção lexical adotada pelo autor, podemos citar Bataille (1987), que afirma: “Os nomes sujos do amor não deixam de ser menos associados, de uma forma estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos ao lado dos sentimentos mais elevados” (p.129). Desse modo, se João Melo assim decidiu, talvez seja porque o objeto de sua escrita, o relacionamento entre homens e mulheres no seu momento mais íntimo, se apodera desses nomes.

Essa escolha associada ao fato de o autor utilizar, concomitantemente, um vocabulário por vezes rebuscado, além de palavras estrangeiras e também de termos das línguas étnicas, representa uma rasura na língua portuguesa e, de alguma maneira, na norma literária da chamada literatura de combate. De certa forma, a opção por uma maior “crueza de situações e de linguagem” (LARANJEIRA, 1999, p.12) realiza nos contos de João Melo aspectos do que Deleuze e Guattari (1977) denominam de “desterritorialização da linguagem”.

Por outro lado, retomando as teorias desconstrucionistas de Derrida (*apud* GOULART, 2003), a linguagem utilizada por João Melo em seus contos desconstrói

as conveniências culturais, na medida em que desfaz as metáforas, ou seja, deixa aparecer o que está escondido, a verdade mais sórdida ocultada pela cultura.

Diante do exposto, podemos dizer que, em seus contos, João Melo se revela um grande crítico da sociedade, criador de um texto de fruição, que, conforme salienta Barthes (1973),

coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. (p.49)

Através de seus contos, João Melo mexe com o leitor, instiga-o a romper com uma tradição literária de modo mais efetivo. O escritor cria espaços de tensão na literatura, demonstrando uma crise nas relações sociais e fazendo com que o leitor vacile, perca as bases e duvide até da própria linguagem, porque, como diz Barthes (1973, p.97), no texto de fruição “nada se reconstitui, nada se recupera”.

5. PARA TALVEZ CONCLUIR

Após as considerações tecidas ao longo deste trabalho, esperamos que os vários aspectos que o erotismo assume na obra do escritor João Melo tenham-se evidenciado de forma mais clara. Como se procurou demonstrar, os poemas de João Melo exploram uma linguagem lírica, suave e intensa para compor imagens irresistíveis, idealizadas e românticas. Tal aspecto torna mais evidente as marcas de uma subjetividade que transita de forma mais acentuada no gênero poema. Neles, o sentimento é importante, tanto o positivo de prazer, quanto o negativo de dor. Para o poeta, a poesia é o caminho das aflições da carne, porque através dela, pode-se gozar ou vivenciar a dor. Em contrapartida, nos contos, expressam-se a dor, particularmente a de ser enganado, e o incômodo, que algumas personagens enfrentam ao sentirem culpa em determinadas situações. Mesmo assim, como pudemos demonstrar, o sentimento de culpa e as dúvidas acerca dos relacionamentos amorosos não são causadores de grande sofrimento para as personagens.

Os poemas do escritor reverenciam a tradição e os valores e, neles, o espaço cultural angolano está sempre sendo evocado. Os órgãos do sentido, principalmente tato e visão, como destacamos, são relevantes para se compreender o erotismo expresso nos poemas de João Melo.

Já em alguns contos do escritor, o homem surgirá como o detentor de grande potência sexual, aquele que domina e conquista todas as mulheres. Por outro lado, em outros contos, encontramos a mulher subvertendo a relação amorosa. Isso porque, nesses casos em especial, ela irá reagir à dominação masculina. Nesse sentido, em uma forte visão crítica, o erotismo opressor masculino encontra resistência e resposta do ser feminino.

Nos contos de João Melo, as sensações proporcionadas pelos órgãos dos sentidos irão aparecer, mas não da mesma forma intensa e recorrente com que aparecem nos poemas. Nos contos, o erotismo se manifesta através da utilização de palavras obscenas, de termos chulos que, conforme afirmamos, explicitam a violência inerente ao ato sexual. Tal recurso convive com o emprego de termos eruditos, palavras de origem estrangeira e também de termos das línguas étnicas. E por oscilar entre extremos é que a linguagem nos contos de João Melo é sempre

transgressora, tanto por desestabilizar o leitor, quando expõe com crueza aspectos do erotismo, quanto por estabelecer relações com outros textos, relendo-os de forma irônica e crítica. Nos contos, por vezes são exploradas imagens fetichizadas, raramente belas, carregadas de realismo, normalmente expressando poder e dominação.

É possível afirmar então, que nos poemas, o erotismo está mais próximo da concepção de “força vital”, como proposta pelo teórico africano Hampaté Bâ (1993), tão cara às sociedades africanas e ainda cultuada, particularmente, nas zonas rurais de vários países. Essa concepção se presentifica nos poemas, principalmente através da natureza, que se faz aliada de Eros seja para metaforizá-lo, seja a fim de compor o cenário para os amantes. Nesse sentido, é que tomamos os pressupostos de Sobonfu Somé (2003) para reafirmar que, segundo a tradição africana, todas as forças universais conspiram a favor de Eros, inclusive a natureza exuberante.

Os contos, entretanto, presentificam, com freqüência, a versão antagonista de Eros, a pulsão de morte (FREUD, 1996), além de apresentarem alto grau de crítica social. Não estamos afirmando que a poesia de João Melo não seja crítica, mas consideramos que essa característica se torna mais evidente nos contos, em aspectos que procuramos examinar na análise realizada.

Pensamos que, para muitos leitores, os contos, por vezes, beiram à pornografia, pois exploram um erotismo cru, o que os faz diferentes dos poemas. Lembramos, todavia, que nossa proposta não se deteve em diferenciações preocupadas em separar erotismo e pornografia, mas sim, em discutir as estratégias utilizadas pelo escritor na criação de estórias que têm como tema o erotismo, vivido às vezes de forma romântica, às vezes de modo desregrado. Esse é um aspecto da leitura aqui realizada, o que não impede que surjam outras ou compreensíveis divergências.

Enfim, importante mesmo de se afirmar é que os poemas e contos de João Melo, mesmo com Eros vestindo diferentes roupagens, realizam um diálogo perfeito, porque em um gênero temos a reivindicação por sentimentos que tornam os homens mais humanos e em outro, a crítica do esvaziamento das relações amorosas, característico, talvez, do mundo em que vivemos.

REFERÊNCIAS

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **O erotismo seguido de reflexões sobre o problema do amor**. Trad. Antônio Daniel A. de Abreu, a partir da versão francesa. São Paulo: Editora Princípio, 1991.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Trad. Élia Edel. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMANZI, Guido. O misterioso caso do abominável tongue-in-cheek. Trad. Luiz Morando. **Poétique**, n.36, nov. 1978, p.413-426.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. 14 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1998.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Aduino. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.19-66.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura**: o caso Rubem Fonseca. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CRAVEIRINHA, José. Chigubo. In: CRAVEIRINHA, José. **Hamina e outros contos**. Maputo: Ndjira, 1996. p.33-35.

CRAVEIRINHA, José. Hamina <<faz hara-quiri>> nos templos da Rua Araújo. In: CRAVEIRINHA, José. **Hamina e outros contos**. Maputo: Ndjira, 1996. p.20-25.

CRAVEIRINHA, José. Louvor aos louvores. In: CRAVEIRINHA, José. **Poemas eróticos**. Maputo; Lisboa: Moçambique Editora; Texto Editores, 2004. p.19.

DALOMBA, Amélia. O vento. In: DALOMBA, Amélia. **Espigas do Sahel**: poesia. Luanda: Kilombelombe, 2004. p.85.

DALOMBA, Amélia. Meretriz. In: DALOMBA, Amélia. **Espigas do Sahel**: poesia. Luanda: Kilombelombe, 2004. p.79.

DALOMBA, Amélia. Parto. In: DALOMBA, Amélia. **Espigas do Sahel**: poesia. Luanda: Kilombelombe, 2004. p.71.

DELEUZE, Jules et GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, Jules et GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.25-42.

DROGUETT, Juan Guillermo. Corpo e representação. In: GARCIA, Wilton; LYRA, Bernadette (Orgs.). **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã, ECA-USP, 2001. p.33-37.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

FERNANDES, Rosário. **Rainha Ginga e a Santa Sé**. Disponível em: <www.ritosdeangola.com.br/Historico/343_anos2.htm> Acesso em: 16 fev. 2007.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). **Gênero e representação nas Literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: UFMG, 2002. p.36-47.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: volume 1: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer e outros trabalhos**. Edição Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XVIII.

FREUD, Sigmund. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos** (1932-1936). Trad. José Luís Meurer. Edição Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXII.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)**. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor, & erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1993.

GOULART, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa, 2003. *mimeo*.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.). **História Geral da África**: I. Metodologia e pré-história da África. Trad. Beatriz Turquetti et al. São Paulo/ Paris: Ática/ UNESCO, 1988. p.181–218.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Palavra africana. **Correio da UNESCO**, ano 21. n.11, nov. 1993. p.16–26.

HONWANA, Luiz Bernardo. Dina. In: HONWANA, Luiz Bernardo. **Nós matamos o cão tinoso**. São Paulo: Ática, 1980. p.40-53.

KAUFMAN, Philip (Dir.). **Contos proibidos do Marquês de Sade**. Produção: Industry Entertainment. Intérpretes: Geoffrey Rush; Kate Winslet; Joan Phoenix; Michael Caine e outros. Estados Unidos e Inglaterra: Twentieth Century Fox Filmes, 2000. 1 fita de vídeo (126 min.), VHS, son., color.

LARA, Alda. Presença africana. In: FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban II: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa: Angola e Porto Príncipe**. Lisboa: Seara Nova, 1976. p.110-112.

LARANJEIRA, Pires. Para uma sociocrítica da narrativa de João Melo: a violência das relações afectivas, sociais entre homens e mulheres. In: MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir: contos**. Lisboa: Caminho, 1999. p.11-25.

LEBRUN, Gerard. A neutralização do prazer. In: NOVAES, Adauto. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.67-89.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. In: **África: revista do centro de estudos africanos, USP, São Paulo**, n. 18-19 (1), p.103-118, 1995.

LEMOS, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944-1963). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

LIMA, Sérgio Cláudio de. **A aventura surrealista**: tomo 1. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LOBO, Almiro. *Niketché* uma história de poligamia de Paulina Chiziane: a moçambicanidade revisitada. **Proler: Literatura, Saber e Lazer**, n. 11, jun., 2004, p.37-39.

MACEDO, Tânia. **Uma poética do inconformismo**: a escrita de João Melo. Arquivo do Angolé-Artes e Letras, [1992]. Disponível em: <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=306>>. Acesso em: 23 nov. 2005.

MARCUSE, Hebert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MATA, Inocência. Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir ou imitação de amores e encontros narrativos. **Via atlântica**: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da F.F.L.C.H. da USP, São Paulo, n. 3, dez. 1999. p.1-6.

MAY, Rollo. **Eros e repressão**: amor e vontade. Trad. Áurea Brito Weissenberg. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

MELO, João. Arte poética 88. In: MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a. p.9.

MELO, João. As cores do teu corpo. In: MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a. p.34.

MELO, João. Assim te amo. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.43.

MELO, João. Canção do amor impossível. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.48.

MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a.

MELO, João. Canto vital. In: MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a. p.12.

MELO, João. Contemplação poética da amada. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.40.

MELO, João. Crime e castigo. In: MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**: contos. Lisboa: Caminho, 1999. p.43-49.

MELO, João. Crime perfeito. In: MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a. p.35.

MELO, João. Densidade. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.47.

MELO, João. Do corpo e do espírito. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.42.

MELO, João. Elementos para um poema. In: MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a. p.11.

MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**: contos. Lisboa: Caminho, 1999.

MELO, João. Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir. In: MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**: contos. Lisboa: Caminho, 1999. p.79-86.

MELO, João. Interrogação. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.45.

MELO, João. Lírica VI. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.30.

MELO, João. Lírica IX. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.31.

MELO, João. Lírica XI. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.32.

MELO, João. Lírica XII. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.33.

MELO, João. Lírica XIV. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.34.

MELO, João. Lírica XVI. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.35.

MELO, João. Lírica XVII. In: MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b. p.36.

MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993.

MELO, João. O canalha. In: MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (18 estórias quase pós-modernas). Luanda: Editorial Nzila, 2006. p.145-153.

MELO, João. O criador e a criatura. In: MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**: contos. Lisboa: Caminho, 1999. p.51-58.

MELO, João. Ode às mãos. In: MELO, João. **Canção do nosso tempo**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989a. p.23-25.

MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (18 estórias quase pós-modernas). Luanda: Editorial Nzila, 2006.

MELO, João. O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida. In: MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (18 estórias quase pós-modernas). Luanda: Editorial Nzila, 2006. p.95-101.

MELO, João. O escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo e da maneira que entender. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão [2005]. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=505> Acesso em: 14 dez. 2005.

MELO, João. O fim do mundo. In: MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (18 estórias quase pós-modernas). Luanda: Editorial Nzila, 2006. p.103-112.

MELO, João. O livro da deambulação. In: MELO, João. **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não**. Luanda: Editorial Nzila, 2004. p.43-48.

MELO, João. O marinheiro. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.46.

MELO, João. O mulaticida. In: MELO, João. **The serial killer killer e outros contos risíveis ou talvez não**. Luanda: Editorial Nzila, 2004. p.111-117.

MELO, João. **Poemas angolanos**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1989b.

MELO, João. Retrato da personagem em busca do escritor. In: MELO, João. **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida** (18 estórias quase pós-modernas). Luanda: Editorial Nzila, 2006. p.63-67.

MELO, João. Sexo e violência. In: MELO, João. **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir**: contos. Lisboa: Caminho, 1999. p.71-78.

MELO, João. Táctil. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.41.

MELO, João. **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não**. Luanda: Editorial Nzila, 2004.

MELO, João. The serial killer. In: MELO, João. **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não**. Luanda: Editorial Nzila, 2004. p.11-13.

MELO, João. Vêm aí as portuguesas. In: MELO, João. **The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não**. Luanda: Editorial Nzila, 2004. p.97-103.

MELO, João. Vício. In: MELO, João. **O caçador de nuvens**: poesia. Luanda: U.E.A./ Contemporâneos, 1993. p.44.

MENDONÇA, Fátima. Entre Fausto e D. Juan, sob os desígnios de Eros. In: CRAVEIRINHA, José. **Poemas eróticos**. Maputo; Lisboa: Moçambique Editora; Texto Editores, 2004. p.5-9.

MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS; INSTITUTO CAMÕES. **Malangatana: de Matalana a Matalana**. Lisboa: Pontes Lusófonas, 1999.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Rio de Janeiro: EdUFF, 1999.

PADILHA, Laura Cavalcante. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). **Gênero e representação nas Literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: UFMG, 2002. p.13-20.

PADILHA, Laura Cavalcante. O gosto fugidio das palavras. In: MELO, João. **A luz mínima**. Luanda: U.E.A./ Guaches da Vida, 2004. p.1-7.

PATRAQUIM, Luís Carlos. “era a casa baloiçando em teus cabelos”. In: **Monção**. Lisboa: Edições 70, 1980. p.36.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. 2ed. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistemas de bibliotecas. **Padrão PUC Minas de normalização**: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias/ Elaboração Helenice Rêgo dos Santos Cunha. Belo Horizonte: PUC Minas, fev. 2007. 64p. Disponível em <<http://www.pucminas.br/biblioteca/>>

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Trad. Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

TAVARES, Ana Paula. A manga. In: TAVARES, Ana Paula. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985. p.16.

TAVARES, Ana Paula. O mamão. In: TAVARES, Ana Paula. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985. p.15.

VEGA, Celestino F. de la. Estructura y sentido del humor. In: **El secreto del humor**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967. p.51-78.

VIEIRA, Luandino. O nascer do sol. In:VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**: estórias. 3ª. ed. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 79 –87.