

LETRAS CONVIDA

REVISTA DE LITERATURA, CULTURA E ARTE

NOVA SÉRIE

J — N.º 10, 2020-2022

DIREÇÃO

Annabela Rita

José Ignacio Ruiz Rodríguez

Miguel Real

PADRE MANUEL ANTUNES

O legado do pedagogo
humanista para a modernidade

JOÃO DE MELO

Um contador das histórias
da alma, do tempo e do espaço

MARTIN HEIDEGGER

Carta inédita autógrafa
ao senhor Alain Laselle
INÉDITOS

CENTRO DE
LITERATURAS
E CULTURAS
LUSOFONAS
E EUROPEIAS
CLEPUL
Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa



Universidad
de Alcalá

JOÃO DE MELO

GUERRA COLONIAL, EXPERIÊNCIA E ESCRITA¹

Margarida Calafate Ribeiro²

1. PROTOCOLOS DE APRESENTAÇÃO

João de Melo nasceu em 1949, em Achadinha, na Ilha de S. Miguel, nos Açores, e fez parte da geração de portugueses que foi mobilizada para a Guerra Colonial entre 1961 e 1974. Esteve no norte de Angola, como furriel enfermeiro dos Serviços de Saúde, de 1971 a 1974, sempre em zona de combate.

Os reflexos literários desta malograda aventura aparecem logo em 1975, nos contos «Maria Eugénia, Minha Angústia» e «Imitação da Morte», inseridos em *História da resistência*, no romance *A memória de ver matar e morrer*, de 1977, e nos poemas de *Navegação da Terra*, da secção «Calambata ou os dias da guerra», de 1980. No conjunto, estes textos constituem a estreita plurifacetada de um jovem autor. Neles se inscreve uma literatura *escrevívida* (Cruz, 1978: 85): neles se dá testemunho do que aconteceu em África, se vê a ferida aberta causada pela vivência da Guerra Colonial, se exorciza a culpa e se procede ao exercício terapêutico de um «sobrevivente». Dedicado aos que o ajudaram

¹ Este artigo resulta do trabalho desenvolvido pelo projeto *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias*, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624). Tem por base o meu estudo do romance de João de Melo, *Autópsia de um mar de ruínas*, publicado no meu livro *Uma história de regressos — Império, guerra colonial e pós-colonialismo* (2004).

² Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.

a sobreviver, na e à guerra, e aos mortos de Calambata, que hoje vivem na sua memória — os «mortos que a memória desenterra» de que falava o poeta José Bação Leal — e antecedido por uma «Advertência (Prévia) ao Leitor», *A memória de ver matar e morrer*, escrito a quente e na urgência da verdade que a reviravolta do país procurava, inscreve Calambata na ficção de João de Melo, como o lugar-símbolo da desmesura da guerra e da «doença», como aliás Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco tinham feito, ao inscrever Nambuanguo nas suas poesias. «Calambata», poema de *Navegação da Terra*, pode ser lido como uma «Hiroxima moral» portuguesa que é, nas palavras de Eduardo Lourenço, o poema «Nambuanguo, Meu Amor», de Manuel Alegre (1999: 37). *Autópsia de um mar de ruínas*, de 1984, sucessivamente revisto nas várias edições, seria assim o resultado mais trabalhado da reescrita e recriação de *A memória de ver matar e morrer*, da destreza narrativa ganha nas crónicas e do rigor linguístico da palavra conquistada na poesia ou, resumindo, «o resultado da acopulação do estatuto de escritor global [de] João de Melo [...] ao de mero sobrevivente de uma Guerra Colonial» (Duarte, 1984: 14). Mas entre estes dois livros, ou melhor, entre os livros iniciais apontados, inscreve-se um retorno aos Açores, numa procura das suas vozes originais e do seu espaço duplamente primordial: para o autor, enquanto espaço da infância e da inocência; para todos nós, seguindo os passos sugeridos por João de Melo, enquanto espaço periférico onde se preserva a essência da vida.

Açores é, em *Dicionário de paixões* (1994), uma palavra escrita duas vezes. Primeiro, «Açores» das descobertas iniciais, dos barcos que aportavam ou das primeiras tardes de literatura, um espaço mágico em que «o tempo e o mar [estavam] de feição» (Melo, 1994: 18); «Açores II» é a saída da idade da inocência, o questionamento do mundo a partir dos sinais e dos textos colhidos na ilha e a vivência das fatalidades que

a ensombram, com a partida nos barcos por um «mar ilícito», rumo a um destino de guerra. «Açores II» articula-se com a palavra que logo se lhe segue, «África», no encontro com outros jovens da ilha que o acompanharam no percurso vivencial e literário da «periferia de dois mundos entre a Europa e a América» (Melo, 1994: 21) para as zonas de guerra da periferia do império, Guiné-Bissa ou para «os cus de Judas» do norte de Angola. Com eles — José Martins Garcia em *Lugar de massacre*, Cristóvão de Aguiar em *O braço tatuado*, ou Álvaro Oliveira em *Até hoje (memória de cão)*, para citar só três exemplos significativos de escritores açorianos que escreveram sobre a Guerra Colonial — João de Melo evoca a ilha, como lugar de refúgio de um espaço em que tudo tinha perdido a medida, mas, com eles também, aprende que não haverá regresso.

Estava eu muito posto em sossego, sentado num dos primeiros degraus da minha vida, quando me acordaram gritos, murmúrios, nomes de gente soterrada pelos escombros da minha segunda condição portuguesa. [...] Era de novo o tempo das naus. Mas as naus moviam-se agora ao contrário, despovoando a Ilha, levando-a consigo, para África e para a guerra. Aí, então, deixei de compreender. Eu estava fora do meu espaço, muito longe da minha vida, a contas com a paranóia de um país do qual seria sempre solidário, mas nunca um herdeiro dos seus equívocos. Com Álvaro Oliveira e José Martins Garcia vivi na Guiné a minha *Memória de Cão* e um *Lugar de Massacre*. Em Angola e Moçambique, pela voz dos poetas, dei por mim a perguntar quem era, que fazia em África, que espécie de apelo insular se tinha quebrado dentro da minha alma. E foi tão súbita a veemência da minha indignação, como se tangesse sobre mim um sino a rebate. (Melo, 1994: 26-27)

Em «The *Old Lie*: Some Portuguese Contemporary Novels on the Colonial Wars in Africa

Em «*Dicionário de Paixões*», o «Portugal» que João de Melo descreve [...], num tom simultaneamente melancólico e irónico, é um Portugal múltiplo, pleno de imagens solares e de sombras [...].

(1961-74)», João Medina, destacando os trabalhos de João de Melo, Álvaro Oliveira, José Martins Garcia e Cristóvão de Aguiar, observa perspicazmente a singularidade destes autores açorianos que escreveram sobre a Guerra Colonial em termos de dupla marginalização territorial e, portanto, em termos muito próximos dos expostos por João de Melo no texto supracitado. Diz João Medina:

Dentro do grupo de escritores em discussão, gostaria de chamar a atenção para quatro autores açorianos: João de Melo, José Martins Garcia, Álvaro Oliveira e Cristóvão de Aguiar. Acredito que isto não é resultado de um acidente geográfico. Ao contrário, isto tem origem numa natural inclinação daqueles que vem das ilhas para encontrar a singularidade e a diferença na experiência traumática da guerra levada a cabo num ambiente totalmente estranho à terra atlântica que deixaram para trás. (Medina, 1999: 155)³

A singularidade e unidade destes autores deve-se, assim, ao facto de todos eles transportarem consigo uma categoria de dupla marginalização, dada por uma condição portuguesa de segundo grau — a «segunda condição portuguesa» referida por João de Melo — e que todos conheciam teoricamente, desde a escola, no afanado

³ Cf. também Melo, 1978: 23-26. Rui Azevedo Teixeira, ao considerar uma geração literária da Guerra Colonial, aponta três grupos distintos: o grupo ribatejano, o açoriano e o coimbrão, tendo como motivos unificadores a festa brava, para os primeiros, a identidade de ilhéu, para os segundos, e a nostalgia da vida universitária para os últimos (cf. nota 133, Teixeira, 1998: 108).

estudo do país dos «rios que nasciam sempre em Espanha» e dos «sistemas montanhosos galaico-durienses» (Melo, 1994: 170)⁴, mas que só iriam verdadeiramente assumir como parte da sua identidade, de forma mais ou menos compulsória, quando esta lhes entra, sem aviso, no final da adolescência, pela ilha dentro, pedindo o seu corpo pela pátria e transformando o mar da viagem e da miragem do ilhéu em mar de caminho para a morte. É a personagem principal de *Até hoje (memória de cão)*, de Álamo Oliveira, João Machado, que assim vê / estranha Lisboa / Portugal continental, nas vésperas da partida para a guerra:

Aqui sem ter nada a ver com os telhados e o sol de Lisboa, com os gritos do cais, as razões nobres da pátria; aqui com a vontade de regressar à ilha, peixe fora de água, surpreso pássaro engaiolado; aqui com o desejo de não aprender a ser homem, que os homens não se medem à farda, à espingarda, à loucura que se tenha. (Oliveira, 1986: 12)

E é a personagem principal de *Braço tatuado*, de Cristóvão de Aguiar, que evoca a sua ilha-refúgio, durante a experiência da guerra, como o lugar a regressar:

Estou cansado de mais, só me apetecia voltar. A Ilha espera-me do outro lado do tempo, que já não é meu, e da palavra, que ainda me vai pertencendo, e com a qual vou procurando ressuscitá-la diante de mim ou do outro. (Aguiar, 1990: 117)

Em *Dicionário de paixões*, o «Portugal» que João de Melo descreve a Georges, de António Nobre, num encenado diálogo travado num tom simultaneamente melancólico e irónico, é um Portugal múltiplo, pleno de imagens solares

⁴ Os julgamentos sobre o discurso pedagógico recebido na escola, em confronto com a realidade da guerra, são muito frequentes nas obras da guerra. Veja-se, só a título de exemplo, num dos escritores açorianos mencionados, Oliveira, 1986: 49-50.

e de sombras, e olhado desta dupla perspectiva identitária. Um Portugal simpático, mas delirante, que se confundiu «ora com as lendas, ora com as epopeias da literatura» (Melo, 1994: 169) e se deprimiu, como Fernando Pessoa, nas mitologias do Quinto Império, afastando-se do mundo, na saudade. Depois há o outro Portugal, despótico, tirânico e patético, que usa e abusa dos mitos nacionais, proíbe, ordena, esvazia o país e os homens e condecora viúvas de heróis caídos em combate. Este é o Portugal que o arrancou do sossego da ilha e que, aos olhos do autor, só a grande festa do 25 de Abril pôde resgatar. Finalmente, há um outro Portugal «das romarias e das procissões», de um povo com alma, de poetas, de homens e mulheres que quotidianamente lhe mostraram que valia a pena o esforço de merecer «a segunda condição portuguesa», que não se esgotava no discurso adulterado e usurpador do regime, permitindo-lhe definir uma paixão dupla e em si mesmo universal, nas palavras do autor: «Paixão açoriana, digo: portuguesa» (Melo, 1994: 159).

África, pelas circunstâncias do tempo, tornou-se o outro vértice deste triângulo vivencial e literário (cf. Nunes, 1996: 10). Ainda hoje a palavra lhe exige «um grande esforço ao coração» (Melo, 1994: 29). *Autópsia de um mar de ruínas* faz parte desse esforço, e de um outro que é o de interrogar Portugal a partir da periferia angolana, ensaiando não só as vozes do seu povo, que conheceu na sua vivência africana e que comparecem em *Autópsia de um mar de ruínas*, mas também dos seus poetas, cujos textos o questionavam insistentemente sobre a sua própria identidade em rutura:

«Quem sou eu?», questionava-se o soldado Renato perante o campo de mortos da emboscada, para mais adiante perguntar: «Quem sou eu?», pensei de novo. Quem sou eu, para ter de olhar o peito aberto do soldado Cláudio, as pernas abertas e flectidas, o olhar de virgem violentada no meio do canavial? (Melo, 1992: 155)

A guerra voltará à narrativa de João de Melo no conto «As manhãs rosadas», de *Entre pássaro e anjo* (1987), na indispensável e valiosa antologia dos *Anos da guerra* (1988), e nos vários ensaios que o autor dedica ao tema; voltará nos contos de *Bem-aventuranças* (1992), nas entradas de *Dicionário de paixões* (1994), e voltará sempre como percurso obrigatório de uma identidade que se procura, como expressão de um remorso indizível e de uma melancolia enorme por um tempo que podia ter sido outro, ou, como mais tarde recordaria o furriel enfermeiro de *Autópsia de um mar de ruínas*, por «uma espécie de remorso sem culpa e também sem perdão» (Melo, 1992: 134).

Autópsia de um mar de ruínas, publicado em 1984, é, assim, a reescrita dos primeiros livros, mas é sobretudo o resultado do reencontro de uma identidade que, nos terrenos da guerra, se foi esboroando. O percurso de indagação dessa identidade inicia-se onde tudo afinal tinha começado — Açores — e continua, já não apenas sob a forma de testemunho, mas de obra de ficção, numa revisitação intranquila de África, em *Autópsia de um mar de ruínas*, seguindo um percurso comum, que foi o nosso, até à Europa, em *O homem suspenso*, publicado em 1996. Açoriano, português, europeu, é como se auto-defina o escritor, ainda que o andamento europeu lhe seja estranho e o aflija a nossa aparente mudança para uma casa onde sabe que sempre estivemos, mas na periferia. Embora este caminho seja possível de traçar pela análise das datas de publicação das obras de João de Melo, que muito nos dizem da sua «biobibliografia», não há dúvida de que os dados deste percurso se encontram na revisitação ficcional do seu universo pessoal e literário, feito, em jeito de balanço, em *Dicionário de percursos*. «África», «Guerra Colonial», «Os Heróis» (da Guerra Colonial) são aí testemunhos de uma obra inacabada, bem como muitos outros verbetes em que a guerra irrompe em incontido discurso, mostrando assim que *Au-*

tópsia de um mar de ruínas terá também sido o caminho da procura das palavras justas, capazes de descrever e escrever uma realidade que ainda hoje inquieta, assim corroborando a excelente leitura de Roberto Vecchi sobre esta literatura como uma experiência de incomunicabilidade, que conduz ao que o ensaísta classifica de «auto-intertextualidade», ou seja, a citação e reescrita sucessiva destes autores sobre a sua experiência de guerra e da sua própria experiência de escrita sobre a guerra (Vecchi, 2001: 396-397; 2010).

Escrevi várias versões do mesmo livro. Eu senti quando estava a escrever a primeira versão do meu livro que não era por razões essencialmente literárias, era por uma necessidade interior de reequilíbrio pessoal e a literatura ajudava-me a fazer isso. Precisava de me libertar de uma angústia e de um drama que me tinha acontecido e a literatura cumpriu aí o seu papel da drenagem desse drama interior. Mas, com o passar do tempo, apercebi-me que deveria regressar àquele livro por razões literárias e então fiz versões atrás de versões (...) Agora considero que fiz uma edição definitiva e não vou mexer mais aí tendo adquirido uma relativa tranquilidade em relação ao livro.⁵

2. UMA GUERRA, NÓS E OS OUTROS

Autópsia de um mar de ruínas contém 24 capítulos narrados alternadamente por um narrador que, pela língua que fala e pelas referências textuais e contextuais que veicula, identificamos como português e, portanto, membro do exército colonial, e um narrador angolano que fala o português do «verbo mal conjugado», trazendo para o texto as expressões com que José Luandino Vieira identificou o português angolano (ou nós o etiquetamos através dele) e um sistema de referências, estruturas e esperanças que identificamos com o angolano, entre a inocente população civil e os seus duplos, que

⁵ João de Melo em entrevista à autora deste trabalho, em 12 setembro de 1996.

Açoriano, português, europeu, é como se auto-defina o escritor [...].

se transformam em «anjos da guerrilha» aos olhos do narrador português. O que desde logo iguala estes narradores, contribuindo para o equilíbrio desta narrativa a duas vozes, é a sua condição de «arraia-miúda»: de um lado, um narrador que, ora pela voz do soldado Renato, ora pela visão do furriel enfermeiro ou do furriel Borges e outros soldados, nos permite seguir os passos dos portugueses; do outro, um narrador que vai assumindo por vezes o ponto de vista de Natália, do Soba ou de Romeu e que nos conduz à sanzala e aos conflitos ali vividos, entre a opressão portuguesa e o sonho da luta nos matos. Ambos, portugueses e angolanos, se encontram unidos, enquanto vítimas de um poder que os desterritorializou e decidiu das suas vidas. Como os angolanos que tinham sido deslocados das suas terras do Sul e enfiados naquela sanzala pelo poder colonial, também os portugueses

[t]inham vindo ali parar trazidos pela mão-zinha ruffona do dever patriótico dos outros, dos outros que serviam a pátria à sombra das cidades e dos seus palmares junto ao mar; dos outros que ganhavam dinheiro com a guerra, dormiam, tranquilos e saciados, com um braço por cima do corpo amado das mulheres. (Melo, 1992: 51)

[...] fala nas saudades de nossas terras do Sul, Nova Lisboa tão grande, ou o Dondo muitas vezes destruído, ou ainda o Píri, cá mais para cima, ou Camabatela, e gente também aí há do Caxito, gente do Leste, de Cangambe, de Malanje, e outra gente do Norte, de Madimba e Makela do Zombo. Todos vieram obrigados a viver em Calambata por causa das trapalhadas dessa guerra, sempre debaixo vigia, como numa prisão. (Melo, 1992: 38-39)

O protocolo de leitura apresentado pelo livro é o de uma leitura alternada da voz por-

tuguesa e da voz angolana, sugerindo-nos uma narrativa em contraponto, dada a situação de guerra que opunha as duas partes responsáveis pela narração. Perante esta estrutura aparentemente bipartida, optei por subverter o código de leitura proposto, lendo de uma vez os capítulos da responsabilidade do narrador português e seguidamente os do narrador angolano, na busca da razão desta apresentação e da funcionalidade desta estrutura. À semelhança de *Viagens na minha terra*, para citar um exemplo sobejamente conhecido de um livro que aparentemente são dois, podemos ler a parte inicial de *Viagens* sem ler a novela da menina dos rouxinóis ou vice-versa, mas, como bem notou Hélder Macedo (1979: 15-24), convergências semânticas e ligações temáticas enlaçam as duas partes, dando unidade e significado à obra, ficando assim claro que a leitura bipartida seria uma meia-leitura ou mesmo uma não-leitura. O mesmo acontece com *Autópsia de um mar de ruínas*, onde, para além de convergências semânticas e temáticas, uma grande unidade espacial e temporal une os dois registos, conferindo à obra expressão plurivocal, coesão narrativa e significado político. Mas a funcionalidade desta arquitetura em dois registos vai além desta estrutura bipartida, ao colocar os capítulos em sequência alternada de vozes. Quando lemos alternadamente as vozes portuguesas e angolanas verificamos que, face ao cruzamento sincopado dos discursos, estamos perante uma construção em eco, em que as ambiguidades vivenciais, as cumplicidades ideológicas, as semelhanças e as diferenças ganham evidência, mostrando claramente haver mais elementos a unir do que a separar estes homens e mulheres, revelando a funcionalidade desta estrutura, não só num sentido narrativo, mas também ético e político. Esta funcionalidade é trabalhada por algumas estratégias, de que sublinho: a vivência, em ambos

os discursos, de uma condição de suspensão histórica refletida nos espaços e nos tempos que habitam as personagens; o facto de o trânsito de personagens de uns espaços para os outros se desenhar e ir completando entremeadamente nos dois discursos; a invasão de ambos os discursos (português e angolano) pelo discurso do supostamente e sempre construído Outro, ora sob a forma de juízos implícitos, ora sob a forma de mensagens explicitamente presentes no tecido textual;⁶ finalmente, por um envolvimento narrativo circular determinado pelo posicionamento intercalar das vozes narrativas e da matéria por elas narrada nos primeiros e últimos capítulos dos dois narradores. Este conjunto de estratégias, habilmente trabalhadas, parece-me proporcionar uma hibridez narrativa que muito contribui para apreendermos a totalidade do sentido diegético e político desta estrutura, enquanto reflexão sobre o poder e espaço da sua denúncia, afastando-nos de uma inicial leitura bipolar antinómica. Começamos por esta última parte, que nos proporciona uma visão panorâmica da narração.

O romance começa sob o signo da hesitação do soldado português, que, ao avistar um vulto na escuridão da longa noite da guerra, se divide entre o medo de morrer e a repugnância de matar, numa atitude que desde logo coloca sob suspeita este passo da história portuguesa, metaforicamente representado na hesitação do passo a dar, face à situação que o soldado Renato enfrenta:

Ter de assestar uma metralhadora, do alto da sua vigia, e apontá-la a essa coisa difusa — homem, anjo ou bicho —, seria sempre um acto muito superior à sua vontade; [...] «Um gesto tão grande como a destruição do mundo», pensou. Ficar-lhe-ia de memória

para o resto dos seus dias. [...] «Começa aqui o Inferno», pensou ele, de sentinela ao livor frio que lhe passava pelo rosto, à perplexidade com o que ia acontecendo à volta e na desordem dos sentidos. (Melo, 1992: 10 e 14)

Frente a frente com o fantasma de si mesmo — o rosto da sua morte e da sua culpa —, Renato acabará por disparar, possuído pelo instinto de sobrevivência e pelo medo. O episódio desenvolve-se nos seus aspetos guerreiros revelando o espaço onde «começa o inferno» e onde os berros esgotados de um capitão envelhecido que se deixara «cair no cerne das maquinações da guerra» (Melo, 1992: 29) davam o tom desesperado e sem rumo de um espaço sem guerreiros, onde cada um procurava apenas um lugar «onde respirar a última sensação do corpo por inteiro» (Melo, 1992: 13), gesto que, perante a ameaça de ataque ao quartel, também o capitão irá assumir, ainda que «Banzado com a sua própria indecisão», mas admitindo «que também ele era um animal de instintos: tinha um corpo e uma vida a salvar daquela ameaça de um massacre em potência» (Melo, 1992: 15).

No último capítulo, da responsabilidade do narrador português, o antepenúltimo do livro, o soldado Renato narra o dia da sua própria morte já há muito anunciada nas estradas da morte que são as picadas de Angola nesta guerra.⁷ Nesta autópsia prévia de si mesmo, define-se melancolicamente como alguém que se traiu a si próprio, espelho de uma pátria hesitante que não soube evitar a guerra e seguir o seu destino — «sou decerto um anjo oceânico que não soube nem pôde escapar da guerra» (Melo, 1992: 285) — e que ali está na emboscada, à procura da morte como forma de resgatar a sua própria identidade, destruída pela guerra

⁷ Cf., no capítulo nono de *Autópsia de um mar de ruínas*, as interrogações lançadas pelos soldados, quando saem do quartel para socorrer o pelotão emboscado e, depois, perante os terríveis resultados da emboscada, se interrogam sobre o sentido daquela guerra, da morte e da vida (Melo, 1992: 107-116).

⁶ Refiro-me, por exemplo, às mensagens deixadas pelos guerrilheiros no local da emboscada ou às palavras da locutora da rádio Liberdade, cujo texto aparece em destaque, integrado no texto do narrador português.

e pelos seus hábitos e caprichos, transformando-se assim o campo de batalha e os seus sons de morte num canto de armas, compondo uma espécie de *requiem* carnavalesco pelos enlouquecidos pela guerra que o regime continuava a dizer que não existia. Dialogando parodicamente com esta «verdade oficial», também as armas não eram armas, pois tudo tinha perdido o seu nome e sentido primitivo. Era como uma espécie de imagem-espelho delirante da «feira cabisbaixa» o'neilliana, levada aos extremos, ao colocar a guerra no centro de tudo: Portugal era, nas palavras do soldado, um «asilo de velhos com claustros de convento», mas também um gigantesco «corredor subterrâneo» que ligava os homens que se encontravam nos quartéis-trincheiras de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau a todos aqueles «marginais» que não podiam viver à superfície e entre os quais os sinais de silêncio se foram tornando linhas de entendimento e solidariedade.

Ela, a guerra, envolvera-me todo, presente e ausente, imprecisa e concreta [...]. Devo ter morrido quando a tagarelice das metralhadoras soou inesperadamente mais perto dos meus ouvidos, e não havia vento. [...] Outras armas imitavam o tédio de muitos outros instrumentos musicais: o reco-reco, o adufe, o clavicórdio, o bombo, os estrídulos metais, e um piano de pedra martelava os compassos, e o choro dos violinos misturava-se com o riso de égua dos trombones.

De modo que as armas estavam apenas brincando às orquestras e à música, não à morte; ensaiavam um coro de quaresma a que assomava a voz distante dos bispos, dos ministros e dos construtores civis do meu país. O meu país era um coro sem órgão desde o dia em que um corno manso gritou à multidão das suas viúvas: *Para Angola, já e em força!* [...] O meu país deixou de ser um país e converteu-se aos poucos num asilo de velhos com claustros de convento e um corredor subterrâneo. (Melo, 1992: 286-287)

Como no primeiro capítulo, é um vulto que Renato avista e que o atrai. É a ele que Renato e os seus companheiros se oferecem num perturbante fascínio pela morte, espelho do suicídio coletivo de uma nação exausta que se entrega à loucura e se perde nos matos⁸ até encalhar no capim. Mas fica a urgência da acusação, expressa no texto citado, e reforçada no final do capítulo em letras tão magistrais como aquelas que no quartel diziam uma mentira: que não havia guerra («É proibido dizer que há guerra») e, sem o desejarem, evocavam uma verdade, dizendo que «O Exército é um Espelho da Nação» (Melo, 1992: 51).⁹ Sim, aquele conjunto de «homens destroçados» (o exército) era o espelho de uma nação exausta, perdida e à espera. Era o mundo virado do avesso, sendo assim plausível uma personagem chegar à alucinação de narrar a sua própria morte, *em virtude de tanto a imaginar*¹⁰. No final do capítulo, uma voz *off*, que viria supostamente socorrê-lo na sua agonia, gritaria:

abre os olhos, abre os olhos, respira fundo, respira fundo [...]. Tens uma memória para acusar. [...] VAI MORRER UM PAÍS QUE MATOU UM MILHÃO E QUINHENTOS MIL HOMENS NA GUERRA. (Melo, 1992: 293)

O vulto que Renato vê, logo no início, e que o persegue até ao final da narrativa, ganha voz própria no segundo capítulo. Neste capítulo, a cargo do narrador angolano, deparamos com

⁸ Cf. o capítulo décimo sétimo de *Autópsia de um mar de ruínas*, em que os soldados se perdem no mato, pp. 214 e 215.

⁹ Esta frase «militar» aparece em vários romances da Guerra Colonial, em contraste com descrições bastante expressivas do estado de descrença e tédio em que se encontravam os soldados. Cf. por exemplo, Ferraz, 1996: 24. Sobre isto, ver Magalhães, 2000: 396.

¹⁰ Esta imaginação estende-se também à imagem do guerrilheiro e da própria guerra. Cf. a seguinte passagem: «Estavam em guerra contra seres imaginários, não contra homens de carne e sangue como eles» (Melo, 1992: 243). Cf. também Louro, 1984: 31-R.

uma cena densamente violenta. Nela assistimos ao espancamento de Romeu pelo chefe do posto, «Sô Valentim», ao desespero de Natália, sua mulher, e à impotência do soba, cujo poder oscilava entre rigorosamente nada e uma carnavalização dos poderes africanos que tinha a mão colonial: «O soba traz essa experiência de toda a vida: obedecer sempre, marchar para diante e lançar tudo no esquecimento ou nos silêncios do ódio e da revolta» (Melo, 1992: 120).

O pretexto para o espancamento de Romeu são «dois pontapés de raiva» (Melo, 1992: 28) por si dados ao cão do chefe do posto, que o mordera. A razão, que rapidamente se revela, é que Romeu era um desses «anjos duplos» da população civil, que passava notícias e alimento para os guerrilheiros do mato. Sobre ele recaí toda a boçalidade e desespero do português, encurralado perante um povo africano aparentemente submisso, mas que na sanzala se ergue pela voz e pelos gestos das mulheres como Natália. As mulheres, aquelas que inventam a vida em Angola ainda hoje, nas palavras de Ana Paula Tavares,¹¹ são a grande personagem dos capítulos narrados pela voz africana, o que desde logo estabelece uma diferença significativa com os capítulos narrados pelo narrador português, dominados por figuras masculinas e onde as mulheres existem na imaginação dos homens, ora nas palavras enviadas nas cartas, ora nas silhuetas sensuais das lavadeiras, mas são uma figura ausente.

Então, um silêncio espantado pairou sozinho no ar, só o choro das crianças e os gritos da mulher ficaram enrolados no ouvido das pessoas que chegavam de toda a parte... [...] As pobres mulheres do povo enrolavam à pressa os panos no corpo e começavam correr às portas e janelas das casas para verem com seus olhos só o que estava sucedendo ali. [...] Elas apertavam

¹¹ Ana Paula Tavares numa mesa de escritores integrada no VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro, 8 a 13 de agosto, 1999.

na barriga os monas ainda não nascidos para este mundo. Dofa-lhes ali a revolta desse amor dentro delas, onde que as crianças podiam imaginar a rebelião das mulheres, um dia. Com as unhas muito grandes de catar nas lavras a mandioca madura e de pilar a castanha de caju, elas podiam rasgar a pele dos brancos até ao osso e às tripas; eram fêmeas loucas. De seus homens, levados todos os dias no trabalho da tonga, tinham a raiva escondida, as palavras bem pensadas na cabeça. Sabiam chorar e cantar na hora certa, e eram mulheres ainda mais grandiosas no silêncio. (Melo, 1992: 28-29)

No último capítulo, assistimos à invasão da sanzala por um conjunto de soldados que «falavam contra elas a voz apodrecida de raiva, da raiva de todas as guerras que estavam chegar durante os dias da sua comissão em Angola» (Melo, 1992: 297), em busca desesperada de «turras», trazendo-lhes à memória a violência de 61, mas também a festa da alegria do início de uma luta irreversível, rumo à libertação. Nele temos de novo um fresco desta sociedade em guerra: de um lado, os polícias, o chefe Valentim, os cipaio e a tropa armada, do outro, os angolanos da sanzala, de cara mais ou menos erguida, apesar do medo «daquela gente [...] cujo rosto lhe[s] inspirava desconfiança, pudor e repugnância» (Melo, 1992: 300-301), unidos «como um corpo indefeso» com o soba à sua frente, abrindo e fechando os braços numa atitude esvaziada de poder. Da busca concluí-se ser o mesmo Romeu que faltava, e Natália avançava de entre as mulheres para defender o seu marido: «— Meu marido, acho ele saiu no quartel, chamar no sô furrié fremeiro. Nosso Minguito tem febre, precisa alguém lhe tratar» (Melo, 1992: 300).

Era óbvia a cândida mentira de Natália para os angolanos que abriam a boca de espanto e para os portugueses que a abriam para gritar. A ameaça de um massacre iminente pairava sobre todos pela voz brutal, e ao mesmo tempo hesitante, do alferes, acusando a suspensão do tempo.

É então que o soba avança na frente dos seus homens, recuperando a tradição africana, para que o sacrifiquem a ele, orgulhoso de defender a dignidade do seu povo em luta

Perante a ordem do alferes — «Os homens aqui para este lado» (Melo, 1992: 303) —, é de novo o grito das mulheres que se ouve em Calambata, seguidas pelo olhar atónito das crianças. É então que o soba avança na frente dos seus homens, recuperando a tradição africana, para que o sacrifiquem a ele, orgulhoso de defender a dignidade do seu povo em luta, na figura do desaparecido Romeu, que ele sabia que era essa

espécie de agente duplo que vivia duas vidas, uma do lado de cá, no sofrimento e no sacrifício, a outra se perdendo nas matas, dando encontro e informações nos guerrilheiros. Metia entusiasmo até no desespero do quotidiano, saber que Romeu seguia os passos, ouvia o segredo, chamava pelo nome a esperança nos libertadores. [...] Os combatentes morrem é pela liberdade — ele dizia baixinho para o povo, sempre que era preciso consolar as pessoas por causa a vida miserável que levavam. (Melo, 1992: 304)

O alferes continuaria hesitante perante a coragem de gente tão desprovida de tudo, como Renato, desde o primeiro dia da guerra em que avistou o vulto que para sempre o perseguiria, ficaria hesitante, hesitante como muitos outros homens de Calambata que, por detrás de brutalidades e violências, esconjuravam amedrontados a sua própria morte. E é o narrador angolano que assim vê os portugueses:

Ninguém sabe agora ao certo se ele simula um massacre ou vai mesmo lhe pôr na prática. Olha no chefe Valentim e não sabe o que há-de resolver. Matar ele não pode. Não tem ordem. No seu descontrolado nervosismo, lhe apetece

é chorar e fugir para longe, sozinho, só de olhar esses homens, cujos olhos o fixam com insistência e lhe lançam um desafio. Os soldados entreolham-se. Serão obrigados a fazer aquilo? Entre fuzilar e fugir, que podem eles decidir sozinhos? As armas escorregam das mãos suadas. Por dentro, uma voz diz não, outra está divagar, negando-se a usar as armas. (Melo, 1992: 305)

As ordens, as botas, os chicotes, as mãos indiscretas dos soldados nos corpos das mulheres, a invasão das cubatas a pontapé e à coronhada, metonímias da força bruta que ia violando os espaços e os corpos africanos e que metodicamente foram destruindo os tecidos socioculturais africanos (Padilha, 1999: 355), concentram-se nesta cena sobre o corpo de Romeu, que reaparece e se oferece ao castigo, resgatando simbolicamente, no seu sorriso, um povo humilhado que se ergue como mártir da liberdade. E é com a imagem das mulheres e dos cambutas, ambos sem saberem porque «aquelas coisas podiam acontecer ainda», que o capítulo termina e com ele *Autópsia de um mar de ruínas*, onde também, do outro lado da guerra, outros homens morriam «sem porquê», unificando assim, e numa primeira análise, os elementos marginais de ambas as estruturas sociais — as mulheres africanas e os soldados de Calambata.¹²

A estrutura circular narrativa que ladeia os primeiros e os últimos capítulos, bem como a sua significativa justaposição alternada, insinua uma evolução narrativa e legitima a ordenação dada, promovendo o eco que acima referi: o romance começa com uma voz portuguesa hesitante e termina com a voz angolana, deixando-nos na memória o sorriso e o olhar de Romeu, imagem de uma África humilhada, mas em luta. Por outro lado, desde logo nos capítulos de abertura se definem dois espaços e dois tempos que correspondem às duas ações narrativas: o

¹² Cf. o poema «As Mulheres dão coragem» (Melo, 1980: 55).

quartel com os seus soldados amedrontados e cansados, e os africanos habitantes da sanzala e de um tempo de resistência, polos aparentemente unificados pela vivência de um tempo de espera. Os diferentes matizes destes tempos e espaços, que vão penetrando os espaços e tempos de uns e outros, denunciam a hibridez presente nas convergências semânticas e, por vezes, ideológicas que irão construindo a ponte imaginada por Renato, no capítulo em que descreve a sua própria morte: «Penso que uma ponte dá sempre para uma estrada, que dará para uma fronteira muito próxima, que dará para um país desconhecido» (Melo, 1992: 288).

3. ÁFRICA E OS ESCOMBROS DAS CASAS PORTUGUESAS

Calambata é pois este promontório suspenso sobre formas pardas, ao qual trepamos por dois caminhos em S e onde as viaturas derrapam na época das chuvas. Por ali passaram todos os mortos: passou a morte de Júlia, a mulatinha do sorriso verde; passaram as viaturas sinistradas pelas minas, os rapazes adormecidos, tapados com a lona mortuária. Era por ali que se regressava sempre, depois de todas as coisas terem acontecido muito longe, nos caminhos por onde não transita a memória, nem o esquecimento. (Melo, 1992: 271)

No texto acima citado é-nos apresentada a cumplicidade textual entre a dimensão espacial e a dimensão temporal, que caracteriza e unifica o romance. Regina Louro (1984: 31-R), numa curta mas arguta recensão de *Autópsia de um mar de ruínas*, considera o tempo a grande personagem do romance e Álvaro Oliveira (1984: 4) define o livro como «uma crónica da guerra cimentada pelo tempo». No seu completo estudo do tempo no romance português contemporâneo de autoria feminina, Isabel Allegro de Magalhães (1987: 71) escreve que «o romance contemporâneo não é um desenrolar de acontecimentos no tempo, mas antes um mergulhar

na sua profundidade. É uma «cronofonia», uma tomada de consciência da duração». *Autópsia de um mar de ruínas* é, sem dúvida, essa «cronofonia», moldando as personagens psicológica, física e ideologicamente e, portanto, determinando a sua evolução. Mas um dos aspetos interessantes desta «cronofonia» é o seu eco nos espaços em que os vários tempos do romance se situam, conferindo ao tempo os diferentes matizes que o tornam a personagem do Norte.

Havia o nevoeiro dos mortos, o qual pairava, azul e distinto, sobre os grandes, parados, silenciosos vales do norte. [...] Porque no Norte, dizia-se, o tempo era um cavaleiro sonâmbulo que na desordem do próprio tempo se perdia. Montado na sua égua, combatia contra moínhos-de-vento, movia-se na imaginação e na loucura dos caminhos e nunca ninguém trazia novas do seu regresso ao princípio do tempo. Dos fundos bolsos das suas vestes, caíam apenas os lenços, os desejos traídos, os arcanjos do adeus e do esquecimento. (Melo, 1992: 39)

No romance, à vivência de um tempo parado, ensimesmado, suspenso, corresponde o espaço-ilha-fechada do quartel de Calambata («promontório suspenso»), desde logo descrito como um cemitério, o sítio onde regressam os mortos ou onde habitam seres sonâmbulos; a um tempo de tensão e expectativa correspondem espaços exteriores agressivos como o mato e as picadas ou a cidade, onde colonos arrogantes, situados num tempo que, aos olhos do furriel enfermeiro, «não é nosso, não nos pertence» (Melo, 1992: 83) desdenhavam os soldados, queixavam-se da instabilidade que eles traziam, dizendo-lhes «Vão-se embora» e levantando-se das mesas em sinal de desprezo. É aliás na cidade que encontramos a representação social hierárquica desta sociedade, em tempo de guerra, em que a tropa graduada e de alta patente se sentava ao lado da Administração e dos colonos ricos, na parte superior do cinema local, e na parte inferior se encontravam unidos, ainda que em

alas separadas, soldados e negros da sanzala. A estas divisões sociais, representadas no espaço do cinema, correspondem duas vivências do tempo de guerra: os de «alto relevo», que pretendiam prolongar o tempo, fazendo a guerra durar e vivendo-a entre os quartéis das cidades, as secretarias, a burocracia da guerra as «contas de poupança»; os de «baixo relevo» que queriam «matar o tempo», nas palavras do soldado Renato, pretendendo assim uma anulação do próprio acontecer da guerra. Estes viviam no quartel ou no mato e na sanzala, unindo-se assim as margens (soldados e negros da sanzala) da sociedade da guerra. Sobre todos eles paira um tempo atmosférico implacável que os vai esmagando com o seu céu carregado de nuvens, as suas «chuvas grossas», o cacimbo e o frio ou o sol escaldante, sugerindo-se assim uma sintonia entre os homens e a própria terra africana no seu todo, na reivindicação de um outro tempo.

Dentro do quartel vivia-se um tempo cronológico riscado a giz nos «calendários suspensos», assinalando-se a passagem dos dias de «tardes paradas» que se transforma no tempo psicológico das personagens — um tempo parado que vai ao encontro do tempo histórico vivido como suspenso, como se esta guerra fosse situada num hiato da história em que personagens etéreos se moviam num espaço fantasmático. «Não há este tempo», diz um soldado-narrador, logo no primeiro capítulo (Melo, 1992: 24). No próprio tempo de sonho e de sono dos soldados cruzavam-se fantasias de evasão com os fantasmas da guerra, numa confraternização sinistra que denuncia um tempo às avessas — um tempo que «na desordem do próprio tempo se perdia», elipticamente representado na frase suspensa nas paredes do quartel, «É Proibido Dizer Que Há Guerra», numa espécie de «adaptação ao terreno» da não menos absurda frase de Marcello Caetano que definia Portugal como «um oásis de paz», vendo Portugal como uma ilha isolada dos «perigos do exterior». Os guerreiros desta guerra, que não era guerra na

retórica do regime, também não eram guerreiros. Eram, na verdade, um conjunto de homens descrentes acomodados pelos cantos do quartel e colocados num tempo de espera em que se dedicavam a «exercícios militares» de anular o tempo.

Já nada havia para dizer. Ou diziam coisas óbvias e absurdas, como isto: «Está calor». Outros estavam discutindo se era quarta ou quinta-feira, então a quantos estamos hoje? [...] Uns limpavam as armas duas vezes por dia; [...] outros ainda dormiam e não tinham sono [...]. Na messe de sargentos, o furriel Octávio atirava com o baralho para o ar e declarava solenemente que ia embebedar-se. Alguns dos outros seguiam-lhe prontamente o exemplo. [...] [O] furriel Costa, operador de transmissões, jurara em Lisboa que atravessaria a noite daqueles dois anos de comissão obrigatória submerso por uma única bebedeira. [...]. O furriel Borges sentava-se, à tarde, na vala olhando para muito longe e pensando na mulher e nas filhas [...]. O furriel Tavares escrevia três cartas por dia à mulher da sua vida [...] os dias repetiam-se, voltando sempre ao princípio e aos mesmos actos de um tempo cuja noção haviam perdido talvez para sempre. (Melo, 1992: 48-54)¹³

O cenário traz-nos à memória os universos de doentes de hospitais psiquiátricos, que se combinam com os universos militares dos isolados quartéis de África, e onde, mediante «outros exercícios militares», homens procuravam anular o tempo, tentando conquistar um «tempo zero» — o «regresso ao princípio do tempo» — em que se abriria a possibilidade

¹³ Estas descrições de um tempo parado relativo ao tempo da guerra aparecem recorrentemente na obra de João de Melo. Cf. o conto «As manhãs rosadas», de *Entre pássaro e anjo* (Melo, 1993: 43-50) e os verbetes «África» e «Guerra Colonial», de *Dicionário de paixões* (Melo, 1994: 29-32 e 85-88). Sublinhe-se que esta descrição do tempo da guerra perpassa toda a literatura da Guerra Colonial. Para além do texto já analisado de Lobo Antunes, ver Oliveira (1986: 128-129) e Cruz (1986: 41).

Esse era o tempo do mato, do cansaço, das emboscadas, da morte, da exaustão física e psicológica ou o rosto das outras facetas da «personagem do norte».

de abolir o tempo às avessas que lhes tinha sido dado viver: um tempo em que o disfarce cairia, as coisas readquiririam os seus nomes (incluindo o próprio tempo e a guerra) e o espaço tornar-se-ia habitável.

É preciso vencer o tempo. Só ele. Pensar, por exemplo, que nada disto é eterno e que tudo vai ter de passar. Não há guerras nem turnos de sentinela capazes de durar uma eternidade. É importante matar o tempo. Ou isto que em África escorre dos dedos e não pode medir-se por horas nem minutos, porque não se lhe chama tempo mas solidão e idade prematura. Ou isto ainda, que é o nevoeiro embrulhado nos sinos mansos do silêncio que revoa e passa ao alcance da mira das armas; o arame farpado, a pista, os morros mais próximos, a mata. (Melo, 1992: 270-271)

Os dois caminhos em S que unem Calambata ao mundo trazem a morte e o risco que representa a saída deste espaço e deste tempo suspensos, convertendo perversamente a prisão que é o quartel num espaço desejado, numa funesta imagem-espelho do Portugal salazarista, entristecido e isolado e perversamente protegido por esse isolamento, porque vulnerável aos «perigos» vindos do exterior. «Pior do que toda a rotina do quartel, só a sorte dos homens que saíam a receber a chuva nos dias de marcha através da mata» (Melo, 1992: 214), diziam os soldados que entre si batalhavam por ficar e não partir para as labirínticas viagens de perdição «sem destino nem rumo certo»¹¹ que traziam

¹¹ Cf. o episódio do capítulo décimo sétimo de *Autópsia de um mar de ruínas*, em que os soldados se perdem na

o tempo desta guerra: um tempo em que nada acontecia e subitamente tudo acontecia de repente. Esse era o tempo do mato, do cansaço, das emboscadas, da morte, da exaustão física e psicológica ou o rosto das outras facetas da «personagem do norte». Os dois caminhos em S que unem Calambata ao mundo traziam também para o quartel os retratos da casa imperial portuguesa e os esforços para a preservar: traziam os fulminantes boatos ou as ordens superiores que marcam o tempo da guerra, deixando aterrados os homens de Calambata; traziam «os homens destroçados» os corpos mortos e a visita dos «burocratas da morte»: o padre, o médico, o major de S. Salvador que levavam até Calambata toda a burocratização do horror da guerra, com os caixões e a lavagem dos destroços humanos, as pseudo-dores patrióticas, os jogos e contas calculadas sobre a morte dos outros e as formas de a divulgar ou ocultar¹², e o discurso patriótico que desvendava o rosto de guerra da «missão de soberania portuguesa», instigando à separação e à vingança, e assim repondo a realidade do mundo em guerra que batia à porta de Calambata e que a frase suspensa, acima citada, pretendia dissimular.

— Não podem, não devem, não quero que desanimem com o sucedido. Temos consciência do nosso valor e da nossa coragem. Daqui para a frente, nos largos meses de guerra que ainda nos esperam, sempre ao serviço da nossa pátria, havemos de provar aos turras que isto não vai ficar assim. A partir de agora, rapazes, temos a responsabilidade de vingar duramente estes mortos. Por cada um de vocês que me morrer ou ficar ferido em combate, eu não mando, eu exijo que me tragam a cabeça de quatro turras e mais as suas armas. Quatro por um, um por quatro, rapazes, e vamos a eles! Os turras

— mata (p. 215) e o sentimento de perdição que os possui no capítulo décimo nono (pp. 234-235).

¹² Sobre o horror da burocratização da guerra, ver *Autópsia de um mar de ruínas* (p. 144).

hã-de aprender a lição, porque são selvagens, porque são cobardes, porque são traçoeiros, e não têm arte para nos combater de frente. Só à traição, e depois fogem, rapazes. Matá-los-emos todos, sem dó nem piedade, como nos ensinaram os nossos antepassados. Viva Portugal em Angola! (Melo, 1992: 177-178)

A declaração de guerra contida neste discurso monologante, construído pela evocação retórica da memória nacional, de que o presente vívido denunciava a cada passo o esvaziamento, e oscilante entre um «eu» e um «nós» em que o orador claramente declina de si para os outros a responsabilidade do que afirma, aparece refletida nos rostos vazios dos soldados, descrentes daquela retórica de «coristas míopes do Parque Mayer e [...] [d]o *fado* cagão» (Melo, 1992: 178) que deles fazia os trágicos atores. Definir o discurso oficialmente «nacional e patriótico» como «de *fado* cagão» é «oficialmente» desrespeitá-lo ou, dito de outra forma, reconhecê-lo esvaziado; mas hiperbolizar a glória nacional ou insistir em negar, por ocultação ou por mentira, o estado de guerra que então se vivia é, de forma seguramente inversa na expressão, uma outra maneira de dizer esse esvaziamento. Para ambos os lados, por descrença ou por disfarce, o fim se aproximava irreversivelmente. Em *Autópsia de um mar de ruínas* o discurso oficial, derramado na parada sem heróis de Calambata, ecoa no discurso do Outro, que ele neutraliza («Os turras [...] são selvagens porque são cobardes, porque são traçoeiros»), e é aí (e não no rosto dos soldados que o ouvem e a quem ele se dirige) que ele assume os contornos de uma evidente declaração de guerra:

Parecia tropa estava era maluca de raiva, e só queria vingar na gente os mortos que falei atrás. [...] Gente sabia que, dali em diante, a paz não ia voltar: as minas, as emboscadas, os desastres de viatura, as doenças, o cansaço, isso tudo estava esperar esses brancos que não que-

riam aceitar a vontade do povo e ir embora no Putu de vez. (Melo, 1992: 186-187)

No meio desta guerra parecia ficarem os soldados, como Renato e o furriel enfermeiro e todos aqueles que o discurso incumbia de ação de guerra, situando-os num espaço-tempo híbrido de marginalidade. Por sua vez, os reflexos dos dois discursos de guerra (português e angolano) encontram-se nas notícias de um outro tempo que tinha sido o destes homens de Calambata e que a guerra também modificara, presente nas cartas das mulheres e dos amigos ou nas notícias trazidas por Gonçalves de regresso de Lisboa e da ilha. Em conversa com o furriel enfermeiro, Gonçalves fala da ilha, da tristeza que invadia a mãe e da revolta que possuía o pai do furriel, da «cidade sufocante» que era Lisboa e dos tempos de repressão e de prisão que assolavam Portugal. A guerra tinha também chegado a Portugal. Viajava com aqueles que regressavam e alojava-se nos que ficavam no cais, o que permite consolidar a identificação proposta do espaço fechado e perversamente protegido que é o quartel de Calambata com Portugal, onde também em nome da «proteção» de uma pátria multirracial e pluricontinental, «feliz e ordeira», uma polícia política «protege» e persegue quem sai dos perímetros da cerrada norma por ela estabelecidos. Nas palavras de Gonçalves, Caxias, tal como o quartel, é «o lugar onde os corvos da polícia política nos obrigam a devorar as próprias tripas» (Melo, 1992: 95) e Lisboa é um silencioso campo de batalha, onde, ninguém pode «dizer que há guerra» e onde, também, como no quartel, todos esperam desesperando a morte e o início de um tempo novo.

Olha, capado, eu vi a polícia espancar raparigas e moços que começavam a acreditar nas greves universitárias; vi cães de fogo saindo de baixo dos cavalos e devorando gente que passava no Rossio; e vi Lisboa, cidade sufocante, andar ainda mais depressa no olhar das pessoas,

como se a própria sombra os estivesse denunciando. Eu vi a ordem censurada do fascismo endurecer nas horas de ponta e pensei que o regime, se assim endurecia, era porque corria perigo e estava, ele mesmo, em desespero de causa. De modo que, capado, estamos todos à espera de que aconteça uma Grande Coisa no país, porque quando um país fica assim amarelecido, com um ar de outono sem remédio, é porque há-de estar para acontecer-lhe uma Grande Coisa. (Melo, 1992: 95)

O fechamento do quartel adquire referencialidade face às notícias trazidas de fora por Gonçalves, da mesma forma que o fechamento de Portugal sobre a sua Guerra Colonial adquiria referencialidade nas notícias das revistas estrangeiras do major que «lia claro no escuro das cidades» (Melo, 1992: 91)¹⁶, mas elas também acentuam o alargamento do cerco, visto agora já não de Portugal para África, como no início da narração, mas de África para Portugal, ou seja, da periferia imperial para o centro. A África era assim o espelho grotesco e gigantesco da casa portuguesa protegida que em Lisboa abria as suas brechas, numa linha semelhante ao que acontece em *Os cus de Judas* ou em *Nó cego*, de Carlos Vale Ferraz. Como em *Os cus de Judas*, África assume-se como um espaço de iniciação para Gonçalves, pois outros são os olhos que o levaram a observar Lisboa, os amigos e a ilha-natal.

«Calambata, sabes?», escrevia o soldado Renato à mulher, ou poderia também dizer-se Portugal, «é uma trégua fuzilada, um morto que não morre mas adormece» (Melo, 1992: 274). Em África, o país dos homens do quartel de Calambata perdia-se nos seus próprios labi-

¹⁶ O major das revistas estrangeiras é, com o alferes-médico, o único que goza da simpatia do narrador e é provavelmente uma figura inspirada em Melo Antunes, que aliás já aparece em *A memória de ver matar e morrer*, de João de Melo, e em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, como «o capitão dos dedos membranosos», com as suas revistas, as ideias de que a revolução se faz por dentro. Veja-se a sua descrição em *Autópsia de um mar de ruínas* (pp. 90-91).

rintos, como os soldados exaustos se perdiam no mato, e ia-se metamorfoseando e tomando no seu corpo as feições que o tempo tinha traçado nos homens de Calambata. Portugal, como o descreve Gonçalves, «amarelecia», como amarelecia o rosto do vagemestre, enchia-se de covas lívidas como a cara outrora ruiva de Octávio, acusava o seu esvaziamento nos «rostos vazios» dos furriéis, envolvia-se numa intensa e sonâmbula bebedeira¹⁷ como a que assolava o furriel das transmissões que permanentemente dormitava.

Portugal era, como Calambata, um «promontório suspenso», cabo da Europa, situado no espaço como uma ilha, repousando num hiato da história, assumindo assim a fisionomia dos corpos dos soldados destroçados — gente que «perdera a noção de estar acordada porque andava sonâmbula» (Melo, 1992: 108) — e dos mortos — «palhaços adormecidos entre dois números de circo» (Melo, 1992: 130). A este destino de cristalização no tempo da casa portuguesa e da casa imperial, alguns em África, como em Portugal, tentavam não se entregar, acreditando que o sentido do tempo não poderia esgotar-se nesta travessia moribunda. Disto são exemplo as principais personagens do romance, que tal como as personagens principais de *Jornada de África* pretendem «escrever outra jornada», não a de abolição do tempo como foi a do tempo sebástico, mas a do renascimento do tempo. Em *Autópsia de um mar de ruínas* temos o furriel enfermeiro, um homem de aparência frágil que desde o início conhecemos como um homem «dentro mas contra», empenhado em socorrer todos, portugueses e angolanos, e de clara consciência política da situação, o que lhe vale a constante vigilância da PIDE e

¹⁷ A imagem da bebedeira que assola os soldados é muito recorrente nos livros da guerra. Veja-se, continuando no universo de autores açorianos, o exemplo de Pierre Avince que passa o seu tempo de comissão na Guiné debaixo de uma intensa bebedeira (Garcia, 1996: 77 e 99).

a ameaça de prisão; o soldado Renato, imagem dos muitos soldados que habitavam Calambata e que reúne em si as diversas interrogações que os atormentavam; e Gonçalves, que traz as notícias do exterior. Mas, enquanto o furriel enfermeiro aparenta ser uma personagem plana, cuja evolução apenas nos informa do seu crescente horror e náusea de todo aquele mundo e da sua exaustão física e psíquica, o percurso de Renato é um percurso iniciático: a sua constante interrogação desconfiada e suspeitosa do mundo que o rodeia denuncia uma identidade individual em crise, espelho de uma identidade coletiva que, simbólica e realmente, se perde nos matos de Angola, até que o discurso do Outro se converte no discurso do seu próprio eu. Numa noite de vigília, Renato, inebriado nas suas reflexões e nas imaginações do corpo da mulher amada, encontra-se mais uma vez hesitante, divagando sobre o não sentido de tudo o que lhe tinha sido dado viver. E mais uma vez é a imagem do Outro, não já um vulto difuso e imaginário, mas a voz da locutora da rádio, que penetra o seu espaço, trazendo-lhe as palavras que iam ao encontro dos seus pensamentos:

Então, uma voz de mulher enche o volume de som, ilumina-o com uma frase:

Soldado Português!

Não lutes mais por um Governo que te obriga
A assassinar os patriotas angolanos. Foge! [...]

Não queiras morrer enganado, soldado português!

Os teus chefes colonialistas não vêm à guerra.

Dormem de barriga cheia, enquanto tu morres
às mãos do nosso povo [...] vem para junto de nós,
antes que seja tarde!

E, precisamente para ele, era já tarde de mais.
Se ao menos pudesse ter voltado ao princípio das coisas,
seria de certo um homem muito diferente: teria outro país ou outro nome de país.
[...] Hoje mesmo, se estás de sentinela nos quartéis da nossa pátria ocupada,
decide-te. (Melo, 1992: 272-273)

O discurso da locutora da rádio dos guerrilheiros transforma-se no discurso do próprio Renato — «Não lutes, Renato, não lutes por um Governo...» (Melo, 1992: 273) —, que ia ao encontro das palavras da tão imaginada e amada mulher, Maria Adelaide, que sem apresentação de quaisquer justificativas políticas, lhe dizia em vésperas da partida «Foge! Não vás!» (Melo, 1992: 273). A voz do Outro é um apelo, mas é sobretudo o eco de um discurso ausente (da mulher) e do discurso do próprio Renato que já estava falando para si próprio. O arrependimento — expressão da impotência face à irreversibilidade do tempo — de, no tempo que era o seu, não ter seguido o conselho da sua amada, confronta-o agora na escuridão da noite da guerra. É este discurso que encontra eco na polifonia de vozes desassossegadas de outros rapazes da companhia, como ele transformados pela experiência de uma guerra que não era a deles e que, tal como os angolanos, reclamavam o direito a um país.

— Se eu tivesse sabido como isto era — disse o Lamas, daí a instantes — bem que me tinha pirado para França ou para o Luxemburgo, como fizeram muitos rapazes da minha aldeia. [...]

— É-se mais livre, quando se deserta para França ou para o Luxemburgo? — perguntou o Ricardo, ao fim de algum tempo. — A gente não tem a obrigação de andar fugida durante a vida inteira. Temos direito a um país. (Melo, 1992: 201-202)

Mas de que forma é que esta condição suspenso é vivida e negociada pelo outro discurso de *Autópsia de um mar de ruínas*, que, com o quartel, define o perímetro de Calambata e onde se situa grande parte da ação narrada pelo narrador angolano?

A sanzala é o outro espaço-ilha-fechado criado pela guerra, onde decorre a ação deste livro. Nela habita uma população igualmente desterritorializada, oriunda das províncias do

Sul de Angola, que regista na sua identidade a terra de origem — «— Meu nome é Bartolomeu — disse, — e bailundo», «Eu chamo Bungo. Francisco Bungo. Sou do Píri» (Melo, 1992: 67 e 69) —, como os soldados que se designavam como o algarvio ou o açoriano, desenhando assim o mapa da nação no pequeno espaço de Calambata.¹⁸ Trazida para ali pela força da polícia política e ali vivendo, nas palavras de Francisco Bungo, como numa «prisão», numa imagem espelho do que tinha acontecido aos portugueses «prisioneiros» do quartel, a população da sanzala exibia os mesmos «homens nus» ou «tangados» que encontrávamos em *Terra morta* de Castro Soromenho e, logo à entrada, «sentinelas apodrecidas de tanto esperar» (Melo, 1992: 87), refletindo o «silêncio de esperar na vida» (Melo, 1992: 118) que se vivia no interior da sanzala.

Como no quartel, como em Portugal, também na sanzala se esperava. Mas é outro o subtexto desta espera, o que confere autonomia diegética às partes da narrativa da responsabilidade do narrador angolano pela afirmação de um outro tempo que ecoa o tempo português, mas aponta para outro espaço: o mato, metonímia do país a haver, ou a outra «forma parda» sobre a qual o quartel também está suspenso. Desta forma, enquanto a passagem do tempo no quartel deixava as suas marcas cicatríciais no rosto e no espírito dos soldados que lançavam o seu olhar para «sítio nenhum», na sanzala a passagem do tempo, que também deixava as suas marcas visíveis, era vivida como um percurso a

¹⁸ Em *Autópsia de um mar de ruínas* encontramos soldados de todas as partes do país e de diversos grupos sociais. A situação de guerra esbate algumas diferenças sociais que reaparecem de forma diversa na hierarquia militar no quartel, e que por sua vez se esboroam no mato, face à luta pela vida em que todos dependem de todos. No entanto, as personagens de patente superior são descritas de formas pouco simpáticas, pondo em causa, sobretudo, o seu discurso irreal e imoral sobre a pátria.

caminho da liberdade. A sanzala tinha como seu prolongamento natural o mato.

— Gente precisa ter calma, mano Romeu. Povo, quando espera, tem certeza de ganhar na luta. Tropa num vai nunca conseguir vencer um povo inteiro que gosta da sua pátria livre acima de tudo. Só questão de tempo... (Melo, 1992: 121)

Ao contrário do tempo do quartel, o tempo da sanzala é um tempo essencialmente feminino, de espera pelo fim da guerra e pela independência e do cuidar da nova geração, aproximando-se portanto do tempo das mulheres, que, em Portugal ou nas cidades africanas, esperavam, também na retaguarda da guerra, pelos seus maridos, namorados, noivos e filhos.¹⁹ No entanto, a utopia que assiste a este tempo, capaz de converter o sofrimento e a injustiça em esperança e sonho imaginado no futuro, não acompanha as mulheres portuguesas, como as vemos em *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, como não acompanha os soldados portugueses, impotentes na sua espera. E outras são as penas da espera das mulheres na sanzala, sobre as quais se abate a mão do poder patriarcal tanto dos maridos como do poder colonial, ainda que sub-repticiamente elas comandem a vida.²⁰ E é no limiar destes espaços — o tempo de luta pelo dia-a-dia da sanzala e o tempo do sonho — que o tempo e o espaço da sanzala adquirem a sua duplicidade, refletida nas duplicidades de vária ordem que caracterizam as personagens que nela se deslocam — Romeu, o agente duplo

¹⁹ Cf. a manifestação de mulheres no cais de Alcântara contra o embarque de soldados, rapidamente sufocadas pela PIDE, que constantemente vigiava para que tudo fosse «normal», «patriótico» e sem excessos e emoções (Lopes, 1994: 69-74). Cf. Ribeiro, 2007.

²⁰ Cf., em *Autópsia de um mar de ruínas*, a cena da venda do café em que são as mulheres como Natália que, ao verem os maridos gastar todo o dinheiro nas mercadorias que os brancos traziam, os chamam à razão e os advertem para as dificuldades do futuro (pp. 263-266).

que mantinha o contacto com os guerrilheiros no mato; o soba, dividido entre o sofrimento do seu povo e a obediência às autoridades coloniais; e Natália e as outras mulheres, entre a defesa dos seus homens e a sedução do dinheiro dos soldados.

Em *Autópsia de um mar de ruínas*, as mulheres da sanzala obedecem a esta dupla identidade, naturalmente imperfeita e fluida. Privadas dos seus homens, ausentes nas permanentes requisições para o trabalho, ou no mato como guerrilheiros, as mulheres de *Autópsia de um mar de ruínas* são as portadoras da esperança de um futuro livre, inscrito no rosto das crianças, e as protagonistas da luta pela vida em que simultaneamente gritam e consentem: revoltam-se, como Natália ou Anica, a mulher levada pela PIDE por o seu marido ter fugido para o mato, enviúvam na saudade do marido morto pelos brancos em 61, como a sensual Bibi, ou reivindicam o seu lugar de lutadoras e a sua vontade, como Rosa Capita e Sara Domingas²¹; consentem, num gesto secular de apagamento e obediência aos maridos, quando presentes, ou lavando a roupa e dormindo com os soldados, porque essa é também uma forma de «inventar a vida» nos terrenos da guerra, tornando desde logo híbrido o espaço da sanzala, pela penetração dos brancos nos seus corpos e nas suas casas. Ao ato humilhante da prostituição dos corpos e de marginalização pela sua própria comunidade — «aquelas que recebiam no meio das pernas o dinheiro da solidão de alguns soldados» (Melo, 1992: 157), nas palavras do narrador angolano — contrapõe-se o espírito das mulheres cujos rostos, aos olhos dos brancos, têm o brilho de «punhais esquivos», com que

²¹ Rosa Capita é severamente castigada por Sô Valentim por ter recusado servir a mulher do chefe do posto. Sara Domingas é agredida pelos soldados por ter reclamado o seu direito ao pagamento pelo trabalho realizado. Acabará presa por Sô Valentim e só o furriel enfermeiro intercede em seu favor, pois tratava-se de uma mulher que estava a amamentar. Cf. as suas histórias em Melo, 1992: 208-209.

[...] as mulheres de «*Autópsia de um Mar de Ruínas*» são as portadoras da esperança de um futuro livre, inscrito no rosto das crianças, e as protagonistas da luta pela vida [...].

rejeitam o abraço «sujo e mortal» do branco que sobre elas se abate e onde só sentem morte: «Tem morte nele que nunca sai fora, mesmo que no corpo da mulher. Seu amor é morte apressada» (Melo, 1992: 53), diz uma das mulheres referindo-se aos soldados. Este confronto de olhares, transmite-nos a imagem que estes homens terão deixado no universo feminino nativo — «homens sem tesão», refazendo um verso de Assis Pacheco.²² Mas o narrador não cede a estas aparentes facilidades dicotómicas, que fariam dos capítulos do narrador angolano o discurso inverso do português. O tempo às avessas dos portugueses ecoava na sanzala, tinha transposto o arame farpado do quartel e penetrado o próprio tecido africano, adquirindo as suas formas contextuais próprias e visíveis, ora nas pequenas corrupções do soba que comprava o vinho aos brancos para depois vender pelo dobro na sanzala, ora nas traições dos bailundos e dos cipaios (Melo, 1992: 261), ora ainda na própria inocência das crianças, cuja missão era captar os soldados, oferecendo-lhes a mãe ou a si próprios, como na cena vivida pelo furriel enfermeiro:

Num queres ir foder na minha mãe? [...] —
Se você queres ir foder na minha mãe, nosso furrié, vem então, que está te esperar ainda. Cinquenta escudos, é só. [...]

— Nosso furrié, ouve ainda: se num queres mesmo ir na minha mãe, eu vou então te fazer punheta, vinte e cinco tostões meu preço. (Melo, 1992: 100)

²² Este tipo de julgamento das prostitutas sobre os soldados aparece em muitos livros da guerra. Veja-se, por exemplo, Garcia, 1996: 83-84.

Apesar de parecer estar num plano subsidiário da ação de *Autópsia de um mar de ruínas*, que se situa principalmente à volta dos homens do quartel e de onde, aliás, saem as duas grandes personagens do livro, o soldado Renato e o furriel enfermeiro, a sanzala é o lugar mais híbrido e complexo de *Autópsia de um mar de ruínas*, não só pela multiplicidade de relações aí traçadas, mas também pelos códigos de poder, subjacentes e dificilmente decifráveis, que aí se desenham. Na sanzala entram e saem tropas, a polícia local do «Sô Valentim» e a PIDE, que sobre ela exercem um poder implacável, mas é também nela que este mesmo poder se vai descobrindo esvaziado, como fica implícito no último capítulo do livro. Nele assistimos à entrada dos soldados na sanzala, cumprindo ordens de violação e desespero, mas também para estarem com as mulheres ou para irem à festa da venda do café, onde brancos e negros suspendem o tempo de guerra, ora em relações sexuais esquivamente narradas, sugerindo-nos terem sido esquivamente vividas, ora numa grande bebedeira coletiva, como acontece na festa, numa espécie de unificação coletiva de negros e soldados na rejeição de tão longa espera («O ódio estava parado, adormecido no coração» (Melo, 1992: 262). O hibridismo, inicialmente lido por uns e outros como negativo, transforma-se num elemento positivo, mas ainda vivido numa atmosfera de enevoamento (a bebedeira) ou num tempo suspenso.

No entanto, na sanzala só é bem-vindo o furriel enfermeiro, um outro tipo de personagem duplo, que desde o início da narração se colocava à margem da sua estrutura militar e se evadia para a sanzala, em busca de espaço para a sua silenciosa e solitária luta e de serventia para o seu tempo. E é neste espaço que a sua personagem, caracterizada por uma fragilidade física que não corresponde à sua força e impacto psicológico, revela a sua complexidade. É de facto na sanzala que o furriel se assume como uma espécie de personagem de terceiro tipo, colocando a sua

utopia no espaço do Outro e transformando o discurso implícito que o assiste, no discurso do Outro, o que nos sugere que ele é, ora uma espécie de narrador implícito do narrador angolano, ora um mediador entre os discursos, narrativamente ocultado pela deslizante figura que escorreitamente designamos por narrador, e que é o responsável pelos ecos que dão coesão temática, narrativa e ideológica à obra.

— Tropa num pode se culpar a vida triste que o povo tem. Sordados estão vir é obrigados na guerra. Assassinos são esses que obrigam a pegar nas armas e vir em Angola, longe de sua terra e sua família, servir no exército dois anos de comissão... [capítulo do narrador angolano] (Melo, 1992: 262)

[...] uma terra inocente [...] [que] estava sendo assassinada à bomba, a mando dos corvos americanos de Lisboa. [capítulo do narrador português] (Melo, 1992: 22-23)

Como as mulheres da sanzala, o furriel enfermeiro coloca a esperança nas desprotegidas crianças e é, pelas suas atitudes (que não se desligam da profissão que exerce num terreno particularmente vulnerável como o de uma guerra), a consciência dos soldados do quartel, o abrigo das gentes da sanzala e a dor de consciência dos chefes, quando os enfrenta para defender os negros e a si mesmo enquanto homem, como logo no início da narração em que denuncia e questiona os chefes sobre o espancamento de Romeu, ou defende a malograda Sara Domingas, reclamando os direitos mais elementares que lhe tinham sido negados. Sobre ele recai um poder despótico de ameaça constante; e para ele e outros oficiais, que, na linguagem do regime, preparavam a derrota do exército português e a falência do governo de Lisboa, os chefes transferem a responsabilidade das suas futuras e certas frustrações guerreiras e políticas, pois toda a sua desmesura agressiva trazia já, na sua degradação humana e psicológica, a semente de fim, profetizada por vários, e que Gonçalves também

A problemática narração do Outro tem a função de construir a história alternativa implícita no discurso angolano [...]

já havia vislumbrado nas ruas de Lisboa, falando do endurecimento do regime, como prenúncio da «Grande Coisa» que todos esperavam.

De modo que o furriel saía para as duas sanzalas e não queria saber de armas nem de fardas; não queria saber do que o começavam a acusar: fuga de informação militar para as populações civis, elemento subversivo que inspirava núcleos de resistência [...] onde oficiais menores preparavam a derrota do exército português em África e a falência dos governos de Lisboa. A sua esperança eram as crianças desprotegidas de Calambata, os partos artesanais das muitas grávidas mulheres daquela terra, o olhar de lodo das velhas, a tensão arterial, o pulso morno dos homens e o assobio dos seus pulmões. [...] e, enquanto a pobre gente de Calambata lhe oferecia papaias, cachos de bananas e frangos magríssimos, e o tratava convincentemente por papá, o comandante de Batalhão enviava mensagens e avisava, de dedo em riste:

— Vigie-me esse enfermeiro, capitão Marinho. Vigie-mo bem de perto, se não quer que o baixe ao efetivo da Calambata. (Melo, 1992: 47)

O furriel enfermeiro, como as mulheres da sanzala, Romeu ou o soldado Renato, ainda que em representações e percursos diferentes, está no limbo de dois espaços e dois tempos — como se está numa ilha —, o que lhe confere a permeabilidade narrativa que lhe permite assumir explicitamente um discurso marginal no espaço da instituição em que está inserido, e implicitamente o outro discurso, o do suposto angolano, onde constrói, por mediação africana, a sua denúncia e absolvição, ao esconjurar dúvidas, culpas e hesitações de todos aqueles que, como ele e em di-

ferentes graus, estavam contra. No limite, é a sua própria palavra, enquanto discurso sufocado no seu espaço natural, que se reconstrói como a fala do Outro. Por isso, é dele a mão que vai levantando a ponte que uniria as «ilhas» de Calambata, colocando nas suas margens todos estes elementos marginais, marginalizados e marginalizáveis — as mulheres, Romeu e genericamente o povo da sanzala, ele próprio, o soldado Renato, os outros soldados, o alferes-médico, o *major das revistas estrangeiras* e mesmo os graduados que pensavam «Pode ser hoje o dia da minha morte. Mas mandavam formar os pelotões» (Melo, 1992: 45-46). Une-os a vivência de uma condição suspensa, expressa nas frases que tentam impor um tempo que não é o deles nos espaços às avessas em que são forçados a habitar: «É proibido dizer que há guerra» que ecoa na sanzala sob a forma de «Sanzala da Paz: Povo Recuperado», convocando-os para procurar a verdade oculta nestas palavras e, conseqüentemente, para a interrogação do tempo que lhes foi dado viver e de que procuram evadir-se pela imaginação de novos centros, que passam pela imaginação das futuras nações africanas.

4. A FECHAR

A estrutura de *Autópsia de um mar de ruínas* parece repor a ordem estabelecida naquelas paragens — a guerra —, mas com uma diferença, introduzida aqui com um sentido subversivo (Hutcheon, 1996: 57-73). A justaposição estrutural da narração alternada, mediada pela mão desse ambíguo e ocultado narrador, que vai construindo as inter-relações dos discursos²³, torna-se funcionalmente significativa ao aproximar os dois discursos narrativos pela temática narrada de uma condição suspensa, representada no tempo e no espaço que, contando a guerra, apela à paz.

A problemática narração do Outro tem a função de construir a história alternativa im-

²³ Refiro-me ao conceito de mediação de Jameson (1981). Sigo a leitura de Duarte, 1988: 67-74.

pública no discurso angolano, preenchendo o espaço português esvaziado, o que não significa que ela, por si, não tenha autonomia narrativa e viva um tempo próprio. As suas palavras ecoam e penetram o discurso do narrador português — ora sob a forma de mensagens deixadas nas árvores no rescaldo das emboscadas, ora na voz da locutora de rádio convidando à deserção, ora ainda na imaginação simultaneamente receosa e fascinada do furriel enfermeiro e de Renato, que fantasiam (no sentido que une fantasia a fantasma) esse guerrilheiro invisível como «um anjo da guerrilha» ou «ave beligerante» — da mesma forma que o discurso angolano reflete o tempo português que o invade. A utopia que espregueira neste discurso é vivida pelas suas personagens com sofrimento, e o alto preço a pagar aparece na sua destruição, enquanto comunidade e indivíduo (desterritorializados, famílias separadas, impotência e mesmo carnavalização do poder tradicional africano) que projeta a sua imagem-reflexo na autodestruição do português. Assim sendo, pareceria que os capítulos da responsabilidade do narrador angolano, narrativamente autónomos (podemos lê-los separadamente e construir uma história, mas não um livro), seriam subsidiários da narração contida na parte portuguesa, o que, não sendo falso, também não é inteiramente verdadeiro. A estrutura, o tempo, os espaços e as personagens, iluminam-se no cruzamento dos discursos das personagens portuguesas e das personagens da sanzala, revelando as ambiguidades do tempo vivido e do espaço habitado, e encontram-se, justamente, na tentativa de anular este tempo de guerra, apelando a um outro tempo em que se estabelece a zona de diálogo — uma espécie de adaptação da «contact zone» designada por Mary Louise Pratt (1992) — para a imaginação das nações futuras. Desta forma, e na esteira da leitura de João Ferreira Duarte do estudo referencial de Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, a estrutura é o conjunto de relações dos elementos componentes e não a sua soma,

manifestando a sua «eficácia causal através dos efeitos», ou seja, através dos respetivos ecos que ao longo da narração vamos ouvindo nos discursos e que vão lançando as pontes do diálogo. Por isso, é a mediação que os articula que promove a «dialética entre a diferença e identidade, em que a diferença estrutural dos níveis se apreende contra o fundo de uma identidade mais lata que a mediação revela» e que procura inventar um código que reestabeleça «a unidade perdida do todo e do processo histórico geral» (Duarte, 1988: 71). Neste cruzamento discursivo está a matéria para a transfiguração dos seres que dali sobreviverão e que imaginarão as nações futuras. Quem é o duplo narrador que anuncia este tempo? O ficcionado Outro ou um Outro que é um alternativo do «eu»? Ou apenas um homem, cuja palavra se reconstrói com, na e pela fala do Outro?

Mas virá um tempo, quando o Deus mandar, e então nos juntaremos todos em nossa sanzala do Piri, na liberdade que vem para nós mais tarde. Mentira? Menino duvidas isto que estou te falar? Essa tropa verá só se não é verdade como que estou falar. Nosso povo vai é lutar ‘té ao fim, meninos. ‘Stão ouvir? (Melo, 1992: 78)

As variantes discursivas, separadas em capítulos alternados e linguisticamente detetáveis, unem-se na expressão de uma condição de subalternidade vivida por ambos os narradores, que não é mais do que a voz plural de alguém que reivindica o seu espaço. O discurso saído desta reivindicação traria, a seu tempo, a consequência política de uma periferia que iria substituir o centro. Em *Autópsia de um mar de ruínas* dizia um negro:

Em coisa nenhuma da vida o preto tinha opinião. Nada, nada. Quieto e calado, quando não chicote nas costas, e nada sequer de pensar a guerra de libertação estava começando os passos e casos da independência. (Melo, 1992: 207)

No meio de um ataque, pensa o furriel enfermeiro referindo-se a si, ao seu país e àqueles que, apodrecidos por dentro, com ele partilhavam as valetas e a lama, num tom que lembra a sagaz acutilância de Jorge de Sena:

Neste curral de seres funestos, onde ninguém tem ordem para dar um arrote, toda a gente dorme afogada na própria caca, devora as lombrigas e reza a Deus Nosso Senhor por melhores dias ou por uma santa hora de morrer. (Melo, 1992: 287)

A estrutura em eco em que se constrói *Autópsia de um mar de ruínas* encontra a sua maior riqueza ao proporcionar um eco não só discursivo, mas também ideológico, baseado em vivências temporais e espaciais que se espe- lham. A fronteira a questionar por ambos os narradores, português e angolano, não era somente a que dividia o império e a metrópole, nem a que separava a metrópole e a colónia das nações livres imaginadas, mas também a que se- para o tempo de vida do tempo de morte, um país-império cadáver e os vários países que uma língua e uma história comum, mas de diferente memória, uniriam, o que nos permite fazer a leitura política deste livro e da sua estrutura como o espaço de ancoragem política que encontra no 25 de Abril os contornos de uma revolução de libertação compartilhada, que, apesar de tudo, poderia banhar os dois lados que se identi- ficaram na luta.

Recorrendo de novo ao pensamento de Fredric Jameson, na leitura de João Ferreira Duarte, à intenção e à necessidade dos dois discursos está subjacente o ato interpretativo de João de Melo em relação ao acontecimento histórico (Duarte, 1988: 71). Utilizando uma estrutura que aparentemente recupera o tradi- cional princípio de guerra entre «Nós/Eles» (Gelven, 1993: 133-136), mas que na realidade o dissolve e o subverte, confrontando a ordem estabelecida, João de Melo escreve a história a duas mãos, devolvendo desta forma, aos textos

e à história, o seu sentido, através de um texto plurivocal. Ora, a filosofia que está na base da construção ficcional de *Autópsia de um Mar de Ruínas* é da mesma ordem da que leva o crítico João de Melo a aconselhar uma leitura partilhada da literatura de guerra (de autores portugueses e, portanto, relativos à Guerra Colonial, e de autores africanos e, portanto, de textos sobre a Guerra de Libertação) e a construir uma antologia de textos da guerra, a duas vozes, dentro das múltiplas vozes que sobre esses textos, como em *Autópsia de um mar de ruínas*, se derramam. Da leitura cru- zada desses textos terá o leitor da antologia *Os anos da guerra*, como o de *Autópsia de um mar de ruínas*, uma imagem de diálogo e de imaginação de um futuro das nações que de novo se cruzarão, mas essa imagem só é pos- sível pelo cruzamento de textos que a mão do autor/antologista nos colocou debaixo dos olhos. Para nós, leitores, o autor é também um mediador do seu mundo, aquele que elimina e atravessa as fronteiras entre os espaços-ilhas, as pessoas e os países.

Terminando, evoco as palavras de Hélder Ma- cedo, quando, falando dos seus textos, previne o leitor desavisado de que «o estilo e a estru- tura são também um modo de o autor intervir no seu texto e no seu mundo» (Macedo, 1999: 12) e de assim marcar presença e diferença, acer- tando a sua história/estória com a história que se escreve no grande texto que narra o seu tempo.

BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, C. (1990). *O braço tatuado*. Signo. Ponta Delgada;
- Alegre, M. (1989). *Jornada de África*. Dom Quixote. Lisboa;
- Alegre, M. (1999). *Obra poética*. Dom Quixote. Lisboa;
- Almeida, O.T. (1991). João de Melo escritor açoriano e português e ... vice-versa. *Letras e Letras — Dossier João de Melo*, 39: 8;
- Antunes, A.L. (1991). *Os cus de Judas*. (1.ª ed. 1979). Dom Quixote. Lisboa;
- Conrado, J. (1989). Os anos da guerra. *Colóquio-Letras*, 109, Maio/Junho: 126;
- Cruz, L. (1978). *A memória de ver matar e morrer*. *Colóquio-Letras*, 44: 85;

- Cruz, L. (1986). *Jornal de campanha*. Peregrinação. Cacilhas;
- Dias, D.O. (1986, 8 de maio). Lemos para si — *Autópsia de um mar em ruínas*. *Diário de Lisboa — Ler e Escrever*. p. 3;
- Duarte, J.F. (1988). O in-consciente político de Fredric Jameson. *Vértice*, 6, setembro: 67-74;
- Duarte, L.F. (1984, 12 a 18 de junho). Coisas da guerra e do «outro». *Jornal de Letras*, p. 14;
- Faria, A.B. (2001). *Autópsia de um mar de ruínas* e o espelho das águas (i)memoriais. Em: Duarte, L.P., Oliveira, P.M., Pêsoa de Oliveira, S. M. (org.). *Encontros prodigiosos — Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte. FALE/UFMG e PUC Minas. (1.ª vol.). pp. 109-122;
- Ferraz, C.V. (1982). *Nó cego*. Livraria Bertrand. Lisboa;
- Ferraz, C.V. (1994). Guerra Colonial e expressão literária. *Vértice*, 58, Janeiro-Fevereiro:13-16;
- Ferraz, C.V. (1996). *Soldado*. (1.ª ed. 1989). Editorial Notícias. Lisboa;
- Ferreira, M.A. (1995). Fero mar, dura memória. Em: Santos, G., Cerdeira da Silva, T., Silveira, J.F. (org.). *Cleonice, Clara em sua geração*. Editora UFRJ. Rio de Janeiro;
- Garcia, J.M. (1996). *Lugar de massacre*. (1.ª ed. 1975). Edições Salamandra. Lisboa;
- Gelven, M. (1993). *War and Existence — A Philosophical Inquiry*. The Pennsylvania State University. Pennsylvania;
- Hutcheon, L. (1996). *Poetics of Postmodernism — History, Theory, Fiction*. Routledge. New York/London;
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Cornell University Press. New York;
- Leal, J.B. (1971). *Poesias e cartas*. Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues. Tipografia Vale Formoso. Porto;
- Lourenço, E. (1999). Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia. Em: Alegre, M. *Obra poética*. Dom Quixote. Lisboa;
- Louro, R. (1984, 26 de maio). João de Melo: canto fúnebre. *Expresso*. p. 31-R;
- Macedo, H. (1979). *As viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis*. *Colóquio-Letras*, 51: 15-24;
- Macedo, H. (1999). As ficções da memória. *Remate de Males*, 12: 9-13;
- Magalhães, I.A. (1987). *O tempo das mulheres*. IN-CM. Lisboa;
- Magalhães, I.A. (2001). Capelas imperfeitas: configurações literárias da identidade portuguesa. Em: Ramalho, M.L., e Ribeiro, A.S. (org.). *Entre ser e estar — Raízes, percursos e discursos da identidade*. Afrontamento. Porto;
- Medeiros, P. (2000). Hauntings — memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars. Em: Ashplant, T.G., Dawson, G., Roper, M. (ed.). *The Politics of War Memory and Commemoration*. Routledge. London/ New York;
- Medina, J. (1999). The *Old Lie*: some Portuguese contemporary novels on the Colonial Wars in Africa (1961-74). *Portuguese Studies*, 15: 149-161;
- Melo, J. (1975). *Histórias da resistência*. Prelo. Lisboa;
- Melo, J. (1977). *A memória de ver matar e morrer*. Prelo. Lisboa: Prelo;
- Melo, J. (1980). *Navegação da Terra*. Vega. Lisboa: Veja;
- Melo, J. (1992). *Autópsia de um mar de ruínas*. (1.ª ed. 1984). Dom Quixote. Lisboa;
- Melo, J. (1992). *Bem-aventuranças*. Dom Quixote. Lisboa;
- Melo, J. (1993). *Entre pássaro e anjo*. Dom Quixote. Lisboa;
- Melo, J. (1994). *Dicionário de paixões*. Dom Quixote. Lisboa;
- Melo, J. (1996). *O Homem suspenso*. Dom Quixote. Lisboa;
- Melo, J. (1986). Literatura de guerra e lutas de libertação: a diferença ou o mesmo combate?. *Angolê, Artes e Letras*, 2: 10-11;
- Melo, J. (1987, 15 de março). Os Escritores açorianos e a Guerra Colonial — *Até hoje (memória de cão)*. *O Diário*. pp. 4-5;
- Melo, J. (org.) (1988). *Os anos da guerra 1961-1975, Os portugueses em África — Crónica, ficção e história* (2 vols.). Círculo de Leitores. Lisboa;
- Melo, J. (1988, 19 de abril). A literatura da Guerra Colonial. *Jornal de Letras*. pp. 16-17;
- Mendes, J.M. (1986). *Autópsia de um mar de ruínas*. *Colóquio-Letras*, 94: 129-130;
- Nunes, M.L. (1992, 3 de março). Alguém nos apontou as espingardas. *Jornal de Letras*. pp. 8-10 (entrevista com João de Melo);
- Nunes, M.L. (1996, 4 de dezembro). O homem das ilhas. *Jornal de Letras*. pp. 10- 11;
- Nunes, M.L. (1996, 4 de dezembro). A literatura portuguesa em pousio. *Jornal de Letras*. p.11;
- Oliveira, A. (1984). *Autópsia de um mar de ruínas* (A Guerra Colonial — Sua composição, decomposição e corrupção). *A União*, 11 Maio: 4;
- Oliveira, A. (1986). *Até hoje (memória de cão)*. Ulmeiro e Autor. Lisboa;
- Pacheco, F.A. (1996). *A musa irregular*. Asa. Porto;
- Padilha, L.C. (1995). *Entre voz e letra — O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século xx*. EDUFF. Niterói;
- Pratt, M.L. (1992). *Imperial Eyes*. Routledge. London;
- Ribeiro, M.C. (1998). Percursos africanos: a Guerra Colonial na literatura pós-25 de Abril. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 1: 125-149;
- Ribeiro, M.C. (2004). *Uma história de regressos — Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Afrontamento. Porto;



Ribeiro, M.C. (2007). *África no feminino — As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial*. Afrontamento. Porto;

Teixeira, R.A. (1998). *A Guerra Colonial e o romance português*. Editorial Notícias. Lisboa;

Vecchi, R. (1995). Letteratura della Guerra Coloniale: la malinconia como genere. Em: Simões, M.G., e Vecchi R. (ed.). *Dalle armi ai garafani — Studi sulla letteratura della Guerra Coloniale*. Bulzoni Editore. Roma;

Vecchi, R. (2001). Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial. Em: Rui Azevedo Teixeira (org.). *A Guerra Colonial: realidade e ficção*. Editorial Notícias. Lisboa;

Vecchi, R. (2010). *Exceção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Afrontamento. Porto;

Viegas, F.J. (1987, 20 de abril). João de Melo: «O fundamental é ter coisas importantes para dizer». *Jornal de Letras*, pp. 10-11 (entrevista com João de Melo).

25 PERGUNTAS DE AUTOCONHECIMENTO A JOÃO DE MELO

António José Borges

En Gente feliz con lágrimas [...] las reflexiones sobre la experiencia vivida se unen a un singular modo de observar cuanto nos circunda y a la admirable forma de narrar una historia que halla ese milagroso espacio de intersección con quienes asistimos a las vidas de unas gentes que, sin ir más lejos, podríamos haber sido nosotros mismos.

(Flavia Company)¹

AJB – Qual é o traço principal da sua personalidade? Diz muito de si?

JM – O meu pai, tão austero e irascível conosco, foi um homem escrupulosamente honesto e consciencioso com os de fora. A honestidade era-lhe tão natural que nunca precisou de éticas nem de moralidades alheias. Herdei isso dele. Digo-o porque me revoltam os seus con-

¹ Company, F. (1992, 19 de outubro). *La Vanguardia*. Madrid.

