

A MEMÓRIA E O FUTURO: PROCESSOS DE REESCRITA EM JOÃO DE MELO

MARIA LUÍSA LEAL
Universidade de Extremadura

Resumen

En este artículo trataremos procesos de reescritura utilizados por João de Melo en obras que se centran en la guerra colonial portuguesa. Seguimos la perspectiva de la llamada «nueva filología», que combina el estudio de rasgos estilísticos de los textos literarios con la discusión de cuestiones más amplias que van desde su poética propia a las teorías literarias que su lectura presente implica. Entre esas cuestiones destacaremos la reescritura como práctica que obliga a relacionar el posmodernismo y el postcolonialismo, la relación entre hecho y ficción o el tema de la memoria dolorosa de la guerra y la inexistencia de futuro. La guerra se presenta metafóricamente como un mar de donde no se regresa y sin regreso no hay futuro, tan sólo un presente amenazado.

Palabras clave: Reescritura, ficción, realidad, João de Melo.

Abstract

The aim of this article is the analysis of the rewriting procedures used by João de Melo in his works dealing with the Portuguese colonial war. I follow the perspective of the so-called «new philology», which combines the study of stylistic devices in literary texts with the discussion of other issues, such as the ones concerned with Poetics or the theoretical problems raised by modern readership. I am mainly concerned with three aspects: Rewriting as a procedure that leads to the difficult relationship between Postmodernism and Post-colonialism, the ambiguities between fact and fiction, and the theme of War's painful memories added to the absence of Future. The war is metaphorically depicted as a sea motif from where there is no coming back; thus, with no journey home, there is no future either, only a menaced present.

Keywords: Rewriting, fiction, reality, João de Melo.

1. *Da vivência à escrita*

Na obra de João de Melo encontramos um tema recorrente, tanto em narrativas breves como naquele que, com justiça, tem sido considerado um

dos melhores romances que o tratam: a guerra colonial que Portugal manteve em África entre 1961 e 1974.

O interesse de João de Melo por um tema absolutamente fundamental para a sociedade portuguesa, mas que a história da literatura ou entidades especialmente vocacionadas para a canonização de obras literárias têm preferido deixar na periferia¹, arranca de um dado vivencial: o autor participou na guerra colonial e foi essa vivência dolorosa que motivou uma escrita de dupla vertente, isto é, onde simultaneamente se denuncia a vergonha colectiva dessa guerra e se procura dar voz àqueles que na realidade histórica foram silenciados. Refiro-me aos homens negros que, sem participar activamente no conflito, sofriam sob a forma de opressão e miséria as suas consequências, às mulheres negras que se viam forçadas a aceitar as humilhações sexuais dos soldados, aos protagonistas do medo que deviam calar a voz da desmotivação, da falta de coragem ou, em alguns casos, da revolta, e finalmente aos que, regressados da guerra, não encontravam um país que os acolhesse, a tal ponto esta os modificara.

João de Melo esteve na guerra e isso levou-o, num primeiro momento, a denunciá-la, em duas obras que podemos classificar como narrativas que estão entre o testemunho² e a ficção: *Histórias da resistência* (1975) e *A memória de*

¹ Como o próprio João de Melo afirma no prefácio-estudo que integra a sua antologia de textos literários sobre a guerra colonial *Os anos da guerra. 1961-1975*, a literatura de guerra «é talvez o único domínio da sociedade portuguesa a desaceitar o tabu de um passado que forjou e modificou para a vida uma nova geração de homens. Actualmente, ela é, com efeito, um dos únicos meios de expressão que não faz silêncio nem tábua rasa sobre o enorme logro do nosso passado colonial. Daí que ela seja —essa literatura— muito discriminada entre nós». Cf. João de Melo, *Os anos da guerra. 1961-1975. Os portugueses em África. Crónica, ficção e história*, (org.), 2ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998, pág. 30.

² Deixando de momento de lado a discussão teórica em relação ao carácter híbrido de narrativas que combinam a biografia com a ficção, referiria que a tensão entre o testemunho e a ficção é sentida não só pelo próprio João de Melo, como pelos críticos. A título de exemplo, veja-se o que escreve no prefácio a *Histórias da resistência*: «Para nós, tinha começado, enfim, a guerra. Daí para a frente, foi um tal ver morrer e matar e de toda a parte nos assaltou o medo e a angústia. E foi, pois, debaixo desses medos que me pus a escrever uma das estórias deste livro a que logo dei o título de “A IMITAÇÃO DA MORTE”, com o objectivo de **deixar um testemunho expresso da maioria dos homens que me acompanhava, ao longo dos dias e das noites da guerra**» (sublinhado nosso). Ou o que escreve Luiz Fagundes Duarte numa recensão crítica de *Autópsia de um mar de ruínas*. Comparando este romance com aquele que João de Melo publicara em 1977, *a memória de ver matar e morrer*, salienta em relação a essa obra justamente «o carácter de testemunho, de relatório-desabafo», enquanto a propósito de *Autópsia de um mar de ruínas* destaca o facto de ser «a reescrita do outro, a recriação do outro, o resultado da acopulação do estatuto de escritor global que João de Melo cada vez mais se revela ao de mero sobrevivente de uma guerra colonial e por ela marcado». Cf. João de Melo, *Histórias da resistência*, Lisboa, Prelo, 1975, pág. 13 e Luiz Fagundes Duarte, «Coisas da guerra e do “outro”», *Jornal de Letras*, 12 a 18 de Junho, 1984, pág. 14.

ver matar e morrer (1977). Essa escrita, que é entendida por si como exercício de um «acto cívico e crítico da realidade»³, uma escrita de emergência, de participação do indivíduo na história do seu tempo, levá-lo-á a descobrir a sua vocação de «escritor global», como o designa Luiz Fagundes Duarte⁴. Entrará, então, num segundo momento, que vem até a uma época recente⁵ e que se caracteriza pelo facto de o autor acertar contas tanto com a memória da guerra como com o seu compromisso estético com a literatura. Daí a importância que adquire a reescrita, objecto do presente trabalho.

A *memória de ver matar e morrer* transformou-se, depois de um aturado trabalho de reescrita que levou o autor a preferir esquecer este primeiro romance, em *Autópsia de um mar de ruínas* e só a sua 4ª edição, de 1992, foi considerada pelo autor como lição definitiva. Esse trabalho minucioso e longo merece sem dúvida um estudo igualmente minucioso em que se comparem as diferentes versões. Por agora, limitar-me-ei a observar alguns aspectos que revestem as transformações entre a primeira e a definitiva. O objectivo é descobrir transformações ideológicas que estão associadas a um procedimento que poderíamos julgar meramente estético. Se as transformações operadas pela reescrita fossem apenas estéticas, um aumento da carga metafórica, por exemplo, como sugere Domingos de Oliveira Dias⁶, ou se se tratasse de um simples processo de despojamento do seu quê de demagogia de que necessariamente se reveste uma obra concebida como um acto de intervenção cívica, não me pareceria a reescrita em João de Melo particularmente interessante. A verdade é que o alcance do seu acto de intervenção literária vem levantar importantes questões de recepção e de classificação tipológica da sua obra, desenvolvidas no último ponto deste ensaio.

Outra comparação que nos vai ocupar será a de uma narrativa breve, «A imitação da morte», de *Histórias da resistência* (1975) com outra, «Dos mitos: o tríptico dos barcos», de *Bem-Aventuranças* (1992). Aqui não está em causa a reescrita *tout court*, mas outro fenómeno de intertextualidade que consiste em recriar uma mesma situação em termos de intriga-base para lhe dar um desenvolvimento diferente. As personagens transitam de uma narrativa para a outra, mas não os seus sentimentos ou a sua visão do mundo.

³ Cf. *A memória de ver matar e morrer*, Lisboa, Prelo, 1977, pág. 7.

⁴ Cf. *op. cit.*, *idem*.

⁵ Como baliza temporal deste segundo momento, podemos considerar o ano de 1992, data de publicação de *Bem Aventuranças* e a da lição definitiva de *Autópsia de um mar de ruínas*, isto é, a sua 4ª edição.

⁶ Este autor de uma revisão de *Autópsia de um mar de ruínas* afirma afigurar-se-lhe excessiva a «riqueza do discurso em certos passos, vergado ao peso de inúmeras palavras e enleado na trama de múltiplas metáforas». Cf. Domingos de Oliveira Dias, «Lemos para si – *Autópsia de um mar de ruínas*», *Diário de Lisboa – Ler e Escrever*, 8 Maio, 1986, pág. 3.

2. A reescrita e a história como tema: práticas pós-modernas?

Quando pensamos na reescrita que um autor faz de obras próprias, associamos essa prática apenas a uma preocupação formal, a uma tendência para o perfeccionismo, a uma concepção da obra literária como uma rede textual cujas malhas se prestam a uma reelaboração constante. Neste sentido, não podemos falar da reescrita como um fenómeno epocal, um traço periodológico, mas sim como uma prática de todos os tempos.

É de outro tipo a reescrita como fenómeno de palavra ancorada num discurso anterior, o recurso sistemático à intertextualidade através de vários processos em que podemos destacar a paródia, o pastiche ou a citação. O uso alargado destes processos fez com que se constituíssem num objecto privilegiado de reflexão, dando origem a uma abundante reflexão crítica e teórica que enfileirou, principalmente durante a década de oitenta, no debate internacional em torno do pós-modernismo. Embora esse debate tenha serenado, fundamentalmente porque se lhe seguiram outros⁷, não há acordo quanto à definição dos traços característicos das obras literárias que permitam classificá-las sem que isso tenha como consequência a imediata negação por parte do autor ou dos seus críticos. Devemos, por isso, ser prudentes, sem abdicarmos no entanto do direito à leitura crítica, que é ao mesmo tempo um dever sentido para com as obras literárias em si, que nos desvelam mundos sem nada pedirem em troca.

Pelo que já foi avançado no ponto anterior, a discussão que acabo de referir afecta directamente a classificação das obras de João de Melo que constituem o *corpus* escolhido. Outra característica que nos obriga a reflectir sobre os traços que partilham com a literatura do seu tempo é o interesse temático por uma realidade histórica. Esta questão pode parecer despicienda se pensarmos que *A memória de ver matar e morrer* trata uma realidade próxima do autor, não uma época histórica revoluta, sendo por isso mais realista que

⁷ Refiro-me ao debate em torno do cânone literário, que marcou a década de noventa e, mais recentemente, em torno dos estudos culturais, do pós-colonialismo e do multiculturalismo. A bibliografia é excessivamente abundante em qualquer dos casos para a referir aqui e as posições dos seus principais intervenientes bastante acesas e irreconciliáveis, posto que uma característica destes debates é porem em causa a postura dos intelectuais que os mantêm, isto é, se eles próprios são agentes que pertencem a uma minoria, se utilizam a pertença a uma minoria para exercer uma tentativa de deslocação para um lugar de poder, etc. Não parece ser preocupação de muitos a distanciação necessária à elaboração da história da literatura, para a qual as discussões teóricas contribuem, uma vez que alteram a abordagem da obra literária. Apesar de a minha própria posição enfermar com certeza de falta de actualidade, continua a interessar-me a periodologia. E é absolutamente seguro que aqueles que procurarem definir o feixe de traços periodológicos que caracterizam as obras literárias escritas nos últimos trinta anos do século xx, literatura portuguesa incluída e sem *décalage* em relação a outras literaturas ocidentais, depararão com o recurso sistemático à reescrita e à intertextualidade.

histórica quer à maneira romântica, quer à maneira pós-moderna. Porém, o problema de ser ou não um romance histórico foi levantado pela crítica e, uma vez que constitui um fenómeno de recepção, não quero deixar de o ter em conta.

É Luiz Fagundes Duarte que levanta a questão, baseando-se no estudo canónico por excelência em relação ao romance histórico, *Le roman historique* (1937), de Lukáks, para concluir que *Autópsia de um mar de ruínas* reúne os requisitos necessários à sua classificação como romance histórico⁸.

Em vez de prosseguir a discussão num plano teórico, procederei à análise do *corpus* textual, voltando depois às duas questões que neste ponto deixo em aberto: a reescrita em João de Melo é uma prática pós-moderna ou não? Escreve o autor romance histórico de tipo *fabula docet*, servindo-se de uma época e de um acontecimento histórico determinado para levar à reflexão sobre o presente, como é típico de autores seus contemporâneos, ou é de outro género a sua relação com a história?

3. Reescrita e intertextualidade em João de Melo: análise comparativa

Atentemos no *incipit* de *A memória de ver matar e morrer*:

—Quem vem lá? —gritou.

Os passos rumorejavam para lá das sebes. Logo a seguir, sobre as lascas do balastro, com aquele tumor macrocéfalo a fazer supor uma cabeça, um vulto resvala da noite para o néon e vem flutuar nas sombras, alguns metros à sua frente. Através da mira, é apenas essa bizarra silhueta que se enrola sobre si mesma e depois progride, tropeça, rola, detém-se à escuta e lentamente rasteja para o capim⁹.

⁸ Atente-se nas palavras de Fagundes Duarte: «Será que, pela mesma ordem de ideias, poderemos classificar *Autópsia* como um romance histórico? —De acordo com Lukáks, existem dois tipos de romance histórico: o “clássico”, que nos apresenta as personagens e situações em todo o seu rigor histórico mas apenas enquanto representações do passado, e o “humanista democrático” que, partindo de pressupostos do tipo de “fabula docet”, apresenta o passado como uma parábola do presente. Ora, creio que o romance de João de Melo satisfaz os requisitos de ambos os géneros: por um lado, “reconstitui” a linguagem e os costumes dos angolanos tal como o autor os conheceu e captou, dando-nos retratos realmente fidedignos, mas fá-lo de um modo tal que se percebe que são o resultado de um trabalho de montagem, de investigação, que se trata de um retrato de uma realidade definitivamente situada no tempo, cristalizada e pouco operativa; por outro lado, temos a descrição dos brancos e a narração dos respectivos comportamentos e acções, que poderão influenciar de certo modo os portugueses de agora, de modo a que eles (nós) se possam interrogar com base numa questão tão simples como esta: até que ponto é que eu, numa situação idêntica à que é narrada em *Autópsia*, agiria de um modo diferente daquele como agiram as personagens ali representadas?». Cf. *op. cit.*, *idem*.

⁹ Cf. *op. cit.*, pág. 11.

E no de *Autópsia de um mar de ruínas*:

«QUEM VEM LÁ?, BRADOU
 ELE DO ALTO DO POSTO, DE SÚBITO
 ENREGELADO E COM UM CALAFRIO NA VOZ, AO
 ESCUTAR OS PASSOS QUE CHAPINHAVAM DO LADO DE LÁ DA MORTE.
 VIRA-O APENAS DE FUGIDA, PASSAR, ENCOBRIR-SE, FICAR COMO QUE
 ATENTO E EM SUSPENSÃO, IR-SE FINALMENTE COM O VENTO. E DEIXOU
 DE VÊ-LO.

Pensou que voara, alando-se ou apenas se extinguindo num espaço impreciso, entre a noite e uma sebe de canas de bambu que ali havia. Ainda assim, apontou-lhe a arma, mas às cegas. Não um corpo em sua concreta forma definida, pensou, mas a breve sombra de um vulto, sem corpo e sem cabeça —ou com ela estranhamente suspensa e degolada, que é como todas as sombras se movem nas noites furtivas da guerra. Logo a seguir, reapareceu a flutuar à sua frente, iluminando-se em contraste com a penumbra, um anjo perdido da guerrilha: como se se tivesse posto de novo em levitação¹⁰.

Ambas as narrativas arrancam com uma situação de alarme dado por um soldado de vigia. A primeira diferença que observamos entre os dois começos é de tipo gráfico. Em *Autópsia* os capítulos principiam com letra maiúscula e o texto começa a organizar-se a partir do centro da página, enquanto na *Memória* não existe esta preocupação estética. Sem pretender explicar o porquê da transformação operada, gostaria de observar que não estamos perante sumários, à maneira daquilo que faz Garrett nas *Viagens*, mas sim perante a deliberada autonomização de partes do texto, o que pode legitimar inclusivamente uma leitura poética dos começos em maiúsculas dos vinte e quatro capítulos que compõem a obra.

Outra diferença flagrante diz respeito à partilha da mundividência entre o narrador omnisciente e a personagem, no primeiro caso. Ouidos, instinto, visão, tudo está ao serviço de uma percepção rápida e adequada da realidade que circunda o soldado, uma vez que dessa adequação depende a sua sobrevivência. Ao ouvir passos, este descobre um vulto que se desenha de maneira pouco nítida diante da mira da sua arma, antes de rastejar para o capim. No segundo caso perde-se o mimetismo conseguido pela confluência da cosmovisão do narrador e do soldado. A penetração psicológica é muito mais profunda, mas a verosimilhança resultante do referido efeito de *mimesis* desaparece, cedendo o lugar a uma dimensão simbólica que antes não existia. No primeiro fragmento temos apenas um vulto inimigo; no segundo temos a sugestão de que esse vulto é o do «anjo da guerrilha», uma figura simbólica

¹⁰ Cf. *op. cit.*, pág. 9.

recorrente no imaginário da guerra que João de Melo tem ajudado a criar, nas obras literárias que lhe tem consagrado e ainda em paratextos onde refere uma mitologia pessoal na qual ocupa um lugar central esse «anjo» imaginado.

Comparemos dois outros parágrafos. O primeiro, d' *A Memória*:

O medo, enrolado e breve, nas tripas do capitão. Fora assim, de resto, com outros quartéis do Norte. Por um momento, os seus olhos avançaram no escuro e ficaram à procura. O paiol era um barracão de chapa, entalado por duas casernas. Dali vinha a mais severa ameaça: uma bazucada certa e ficava tudo em fânicos. Lembrava-se agora que propusera ao comandante a construção de um subterrâneo para o armazenamento de todo esse material de guerra. Se bem que a ideia lhe parecesse admirável, o comandante murmurou uma branda recusa burocrática. Não recebia lições de um subalterno...¹¹.

O segundo, de *Autópsia*:

Ao lembrar-se do paiol, o capitão sentiu as tripas enrolarem-se-lhe até ao desespero. Todo o material da sua guerra jazia num barracão de chapa entalado por duas casernas. De modo que uma bazucada, se lhe acertasse em cheio ou mesmo de raspão, levantaria o quartel em peso e fã-lo-ia explodir como um balão de circo picado por um alfinete. Em tempos, propusera ao comandante do Batalhão a construção de um subterrâneo para o armazenamento daquele arsenal de granadas, minas, cunhetes de balas e miúdos e vários roquetes —com bombas de *napalm* que cheiravam a fósforo e a óleos específicos, e muitas coisas adormecidas e sem nome que para ali jaziam na sua cor de alumínio: tripés de aço para metralhadoras, morteiros, enormes roscas vazias onde o nosso olhar mordida mordido. Mas o comandante fechou-se como um polvo nas suas recusas burocráticas, arguindo talvez das carências da pátria muito amada. No fundo, não recebia sugestões de subalternos¹².

Um único resumo pode servir aos dois fragmentos: o capitão receia que uma bazucada faça explodir o frágil paiol onde se guarda o arsenal e isso recorda-lhe que chegara a sugerir a um superior a construção de um subterrâneo, mas este recusara. A forma como cada uma das versões amplifica este resumo é, porém, bastante diferente. No primeiro caso, o medo do capitão está personificado e recebe os epítetos de «enrolado» e «breve»; no segundo, assistimos ao surgimento da lembrança do paiol na mente do capitão e à formação da bola enrolada das suas tripas, quando essa memória lhe desperta o medo, e acompanhamos a formação desse novelo «até ao desespero»: isto é, em vez de um medo breve, temos um medo lentamente sugerido, igualmente visceral, mas mais lento e por isso mais doloroso. Quanto ao conteúdo do improvisado paiol, o barracão de lata, no primeiro fragmento temos apenas

¹¹ Cf. *op. cit.*, pág. 17.

¹² Cf. *op. cit.*, pág. 16.

a palavra «tudo». Que imagine o leitor, quer o especializado em armas quer o que as desconhece, o que pode integrar esse «tudo» explosivo, perigoso e não nomeado. No segundo fragmento temos primeiro «todo o material da sua¹³ guerra» e depois a enumeração de vários tipos de munições. Aquilo com que se faz a guerra adquire existência para o leitor através da respectiva nomeação e essa existência procura provocar-lhe a repugnância pela guerra através da referência ao cheiro do *napalm*. Recorde-se que uma das mistificações que corriam em Portugal ao tempo da guerra colonial era a de que o que estava a acontecer em África não era uma guerra e, por consequência, se alguém se lembrasse de dizer que se utilizava *napalm* em África era porque estava a mentir. Ora a referência ao *napalm* a propósito do seu cheiro típico mostra de quão perto a personagem o conhecia. O conjunto de munições que o «olhar mordida mordido» desenha-se perante o leitor como luxuosa ostentação da vergonha: o olhar é agredido por tal visão e torna-se agressivo, portador de uma violência dirigida contra as armas. Repare-se que este olhar já não é simplesmente o do capitão em quem o narrador focaliza a descrição, ele é «nosso», «o nosso olhar». Este «nós» voluntariamente inclusivo introduz uma mundividência que não encontramos no primeiro fragmento, muito menos valorativo em relação à realidade descrita: a mundividência do autor, que ao longo da sua reescrita e revisão da mesma, foi sublinhando a sua leitura crítica da realidade histórica que viveu e que, tal como um cronista, quis narrar aos contemporâneos e à posteridade. Como escreveu Maria Margarida de Sá Calafate Ribeiro, «pleno de créditos ancestrais e contemporâneos, João de Melo enfatiza a dimensão performativa do carácter testemunhal da palavra de quem foi à guerra, cuja funcionalidade é não só dar notícia do que aconteceu, mas comprometer-nos enquanto leitores com a realidade descrita»¹⁴.

Terminaria com o início do capítulo quarto. Seguimos o mesmo sistema de citação:

Naquele dia ainda, ao cair da tarde, Romeu e Natália apresentaram-se no quartel para o tratamento das cinco horas. Quando subiam a rampa que dava acesso à porta-de-armas, entregues aos seus tristes pensamentos, ela desatou a

¹³ Observe-se que este possessivo funciona como uma acusação de cumplicidade entre o capitão e o sistema, embora esse sistema, na figura do comandante, não lhe reconheça autoridade para fazer sugestões, ainda que no interesse da guerra. É um possessivo irónico, semeia a desconfiança quanto à relação entre o capitão e a guerra pois, uma vez que o enunciado irónico possui vários locutores, serve perfeitamente a confusão interior do capitão, tomado pelo medo: se uma parte de si se identifica com a guerra, outra parte reconhece que a guerra afinal é do comandante, uma vez que lhe cabe o poder de acatar ou recusar as suas mais brilhantes sugestões.

¹⁴ Cf. M^a Margarida de Sá Calafate Ribeiro, *Império, guerra colonial e pós-colonialismo na literatura portuguesa contemporânea*, tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros do King's College, Universidade de Londres, 2001, pág. 267.

chorar tão descontroladamente, com todo o seu ódio de morte voltado para esses brancos, que o seu marido se virou para ela e lhe falou a berrar:

—Você num páras de chorar, é porquê então, mulher? Diz ainda. Você sabe esses brancos vão ter um dia nossa vingança? Sabias?¹⁵.

Segundo fragmento:

ESSE DIA AINDA, GENTE
IA SUBINDO A RAMPA QUE LEVA OS
CAMINHOS DE NOSSA SANZALA ATÉ NA PORTA DE
ARMAS DO QUARTEL. ESTAVA A TARDE JÁ MUITO PEQUENINA DE
SOL, QUANDO MINHA RAIVA TODA SE VOLTOU NA DIRECÇÃO DOS
BRANCOS.

Ora, você sabe os brancos parece têm mesmo os olhos dos pássaros sem nenhum motivo, pousados ainda em nós só para estragar a vida das pessoas. Meu ódio começou chorar cá dentro, só muito cá dentro de mim, até que as lágrimas nem queriam chegar fora sozinhas; mas depois correu um fogo salgado de mar e ia era devorar o corpo todo dos capins que fazem a idade de uma mulher. Logo aí, então, Romeu deu fé e adiantou também pensar lá na sua cabeça: essas lágrimas, mesmo que escondidas da voz, não demoravam nem um segundo a queimar meus olhos de mulher, por isso falou disparatamente, da maneira que vou contar ainda:

—Ih!, você começaste chorar é porquê, mulher? Vá, diz então. Estou-te ouvir falar. Você num pensas até esses brancos vão ter um dia nossa vingança, sabias?¹⁶.

No início do capítulo quarto da *memória* temos duas personagens, Romeu e sua mulher Natália, que se dirigem ao quartel «entregues aos seus tristes pensamentos». A focalização narrativa deve-se a um narrador onisciente, as personagens são vistas de fora, até que o discurso directo dá a palavra a Romeu. Em *Autópsia* é Natália, convertida em narradora interna da cena que protagoniza, que faz o relato. A raiva de Natália, que na primeira versão aparece sem explicação, na última é descrita pela própria, vemo-la nascer e crescer, rebentar em lágrimas. Entre o momento em que o ódio chora dentro de Natália e aquele em que ele brota, assistimos a uma amplificação metafórica onde reconhecemos a simbologia que configura o imaginário desta obra, magistralmente estudada por Margarida Alves Ferreira e Maria Margarida de Sá Calafate Ribeiro¹⁷. Em «mas depois correu um fogo salgado de mar e ia

¹⁵ Cf. *op. cit.*, pág. 49.

¹⁶ Cf. *op. cit.*, pág. 55.

¹⁷ Margarida Alves Ferreira é a primeira a interpretar o «mar de ruínas» como «escombros do Império destronado» no seu artigo «Fero mar, dura memória», publicado em G. Santos, T. Cerdeira da Silva, Jorge F. Silveira (org.), *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, págs. 406-412. Maria Margarida de Sá Calafate Ribeiro ampliará essa leitura do

era devorar o corpo todo dos capins que fazem a idade de uma mulher» temos a raiva como fogo, um fogo líquido e marítimo, uma vez que é ao mar que vai buscar o sal, elemento que reforça o poder corrosivo do fogo, quando se trata de trespassar o corpo de Natália, mulher-natureza, mulher da sanzala com corpo de capim, cuja idade se conta pelos capins que o constituem, isto é, de idade impossível de conhecer, como impossível é saber o capim que há numa sanzala. O mar e o fogo da guerra e da morte; a sanzala, o espaço de pertença do africano e de profanação para os soldados, exceção feita para uma personagem ambígua como o furriel enfermeiro: ambos elementos de uma constelação simbólica que o autor foi criando justamente através da reescrita, com o tempo de reelaboração que esta exigiu.

Algumas observações em relação às duas narrativas breves referidas no início do presente trabalho. «A imitação da morte» conta-nos a história do regresso de um alferes à pátria, à família, à amada. Este, através de um sofrimento que culminará na morte, percebe que a pátria não é mais que o lugar de uma paz podre, a família a encarnação de falsos valores e a amada um ser a caminho de se transformar em mulher mal amada, ainda que procure acompanhá-lo nas rupturas que ele decide empreender. Esse alferes encontra-se num navio que regressa a Lisboa e é, ele próprio, um navio à procura de cais. A única viagem é a da vida, mas essa parece estar-lhe vedada por uma morte que opera partindo de dentro de si próprio, levando-o a emprender uma deambulação que é ao mesmo tempo uma fuga e uma busca da morte e que culmina numa aceleração fatídica que o medo não chega a evitar, antes precipita. A culpa é da guerra. Ou, dito de outra maneira, para João Alberto a guerra é uma culpa que impede o regresso; ainda que tenha sobrevivido, o facto de ter ido à guerra hipotecou o seu futuro. Não havendo futuro, Patrícia não terá um filho seu.

A malha metafórica do conto é apertada. A linguagem, repetitiva. Lisboa, bastante abstracta, uma metrópole-cais que não deixa precisar os próprios contornos, sempre percebida pelo olhar desencantado de João Alberto. Lisboa, metonímia de Portugal, o país-doca, como bem sugere Isabel Allegro de Magalhães. Para esta autora, que refere Portugal como a doca de onde se partiu em múltiplas épocas da nossa história, «since 1974 many of our novels depict the various journeys back home: those of the homeward bound, of soldiers and exiles returning from various points in the world. More than about departures we now read about those journeys back to the place of

naufrágio de um país. A autora apresenta esta obra como «a análise intranquila deste cadáver marítimo que é a pátria portuguesa a navegar em terra, vista não mais sob a metáfora de Álvaro de Campos de um “navio-nação”, mas sob o olhar de um ilhéu, como uma ilha-nação naufragando nos “oceanos de capim” dos matos africanos». *Cf. op. cit.*, pág. 266.

origin, with the intention of never leaving again¹⁸. Porém, escreve a autora mais adiante, “on the soldiers” return from Africa, the homeland they had been dreaming about quickly deceives or disappoints them again¹⁹. Na realidade, João Alberto não é mais que um navio que transporta a morte no seu bojo, que não encontra cais onde aportar para construir o futuro. Os pensamentos dirigidos a Patrícia —«Patrícia, meu cisne loiro, meu cais aberto. Recebe, meu cais, o teu navio e deixa-o aportar a ti²⁰— ocorrem-lhe precisamente enquanto se embriaga para empreender a sua viagem para a morte.

«Imitação da morte» contém a matéria pessimista que encontramos noutras obras sobre a guerra colonial e também contém, repetido, o título do romance que João de Melo publicará dois anos mais tarde, *A memória de ver matar e morrer*: «vi matar e morrer e eu mesmo matei homens da minha geração, que lutam pelos seus direitos e pela sua liberdade»²¹; «foram dois anos de ver morrer e matar»²²; contém ainda uma leitura esquemática que faz do militar que regressa um cadáver adiado, prometido à morte pela culpa e pelo medo. É com este pessimismo que João de Melo acertará contas em «Dos mitos: o tríptico dos barcos», praticando aquilo que Roberto Vecchi designou como «auto-intertextualidade»²³, isto é, revisitando a «sua experiência de guerra» e, ao mesmo tempo, a sua «experiência de escrita sobre a guerra»²⁴.

«Dos mitos: o tríptico dos barcos» parte da mesma situação narrativa: o regresso à pátria-cais, o encontro com Lisboa-Portugal, as figuras parentais, a mulher amada, desta feita, grávida. Enquanto se aproxima, João Alberto confronta-se com uma dificuldade que já encontrávamos na primeira narrativa: que dirá àqueles que o esperam? Sente-se igualmente estrangeiro, doente da guerra. Porém, desta vez encontrará a cura: «Aquela metade da alma que nele odiava o mundo concentrou-se toda no ódio. A outra amou as mãos da mulher, que o protegiam, lhe faziam carícias na cabeça, lhe limpavam amiúde o suor do rosto, cheias de pena e paixão pelas suas alucinações. Patrícia foi pois a padroeira e a sacerdotisa dessa cura, tanto quanto o filho que as mãos dele ora assustavam ora apaziguavam no ventre já muito crescido dela²⁵.

¹⁸ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, «The last big voyage out: oblivion and discontent at the dawn of Portuguese postcolonial literature», in G. Abreu, I. Moutinho, J. Noyes, M.A. Seixo (org.), *The Paths of Multiculturalism: Travel Writings and Postcolonialism*, Lisboa, Cosmos, 2000, pág. 394.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 397.

²⁰ Cf. *op. cit.*, pág. 139.

²¹ Cf. *op. cit.*, pág. 99.

²² *Ibidem*, pág. 112.

²³ Vecchi, *apud* Maria Margarida de Sá Calafate Ribeiro, *cf. op. cit.*, pág. 263.

²⁴ *Idem, ibidem*.

²⁵ Cf. *op. cit.*, pág. 135.

A cura é relatada pelo pai. Esse pai rejeitado como símbolo do país da ditadura, dos favores e do colonialismo tem voz, é um dos narradores internos e fala-nos das suas perdas, das suas dores: «doem-me o filho da guerra e o império português vendido pelos trinta dinheiros de Judas»²⁶. E transmite-nos a sua lição de vida: «Tudo se aprende e tudo se esquece. E é entre esses dois verbos que todos passamos pelo limbo e pela expiação da vida»²⁷.

Outro narrador, o do fragmento com que fecha o «Tríptico», é o filho de João Alberto, «o filho único do engenheiro João Alberto Trigo e da sua doméstica de luxo, Patrícia Alves Trigo»²⁸. Trata-se de um jovem de dezoito anos que deixou a casa dos pais, que se distancia das ideias do imperialismo serôdio do avô e mais ainda da boa consciência revolucionária com que o pai se adaptou à sociedade capitalista que afinal não chegou a transformar. Este jovem limita-se «a procurar um sentido estético para tudo e para nada, uma outra nomenclatura e uma história contada por mim —uma história que, como todas as que até hoje ouvi, começará simplesmente assim: “era uma vez um homem...”»²⁹. A moral que extrai da história da sua vida em família é a da implacável sucessão da nora e dos seus alcatruzes: o seu avô fora de direita, o seu pai de esquerda, ele era de direita. Para si, «as ideologias não são mais do que instrumentos secundários de uma afectividade não cumprida»³⁰. Recorda que quando o pai o interrogava sobre os seus valores, não sabia nem podia responder-lhe. Perante a descrença nas ideologias e o esvaziamento axiológico, este narrador adopta uma postura radicalmente crítica. A leitura que o filho de João Alberto faz da sua história familiar é a mesma que se pode fazer da história do país. E se lhe cabe a si fazê-la é porque é eco de uma memória que já não reconhece a culpa em primeira pessoa, isto é, uma memória que paradoxalmente optou pelo esquecimento. O filho, escritor como o João Alberto que morre sem conseguir escrever o seu testemunho da guerra em «A imitação da morte», não pretende escrever a história de Portugal, mas simplesmente «a história de um homem». Ora, essa história não chega a ser escrita. Isto é, João de Melo não chega a decidir se será criativo o filho do esquecimento e que compromissos terá de facto com o futuro.

4. Da guerra colonial ao pós-colonialismo: a lembrança do Outro

Isabel Allegro de Magalhães, no seu artigo citado *supra*, aponta, a propósito dos textos sobre a guerra colonial, a sua surpresa por, regra geral, pra-

²⁶ *Ibidem*, pág. 136.

²⁷ *Ibidem*, pág. 137.

²⁸ *Ibidem*, pág. 139.

²⁹ *Ibidem*, pág. 147.

³⁰ *Ibidem*, pág. 137.

ticarem o esquecimento sistemático do Outro, do africano, como se ele não fizesse parte da identidade portuguesa:

no one of these texts configures Portuguese identity as a polymorphous, «miscegenated», plural reality. On the contrary: the sign of One predominates over the Many. Mental miscegenation is clearly deferred (even when we know that the physical one continually happens). There are a few exceptions from among these fifteen works, and we find them in three women-writers, and also in three male authors from the Azores, and one from continental Portugal. (For some reason, then, six come after all from different sorts of margins, as women, and as citizens of those distant islands, often fighting for their own independence)³¹.

Um dos escritores masculinos que se dedica de alma e coração a lembrar a presença do Outro é precisamente o ilhéu João de Melo. Na verdade, o alcance ideológico último da sua prática auto-intertextual da reescrita é precisamente a amplificação e o preenchimento do lugar do Outro. Em *Autópsia de um mar de ruínas* passa-se de uma narração predominantemente focalizada no furriel enfermeiro para uma narração assumida por Natália, a mulher de Romeu. Assim se explica o recurso a uma interlíngua, isto é, o português falado por esta personagem. Vários críticos se deram conta desta transformação, nomeadamente Gerald M. Moser, que observou agudamente que «war memories merge with anticolonial literature in *Autópsia de um mar de ruínas*. The shock took many years and three books to overcome»³².

Maria Margarida de Sá Calafate Ribeiro, na leitura que propõe deste romance de João de Melo, partilha a convicção daqueles que opinam que a capacidade de João de Melo para dar lugar ao Outro deriva da sua origem insular sentida como pertença a uma margem, a uma «condição portuguesa de segundo grau»³³. Isso tê-lo-ia dotado de uma aptidão especial para percorrer «as periferias da identidade portuguesa dos Açores a África»³⁴. E, podemos acrescentar, pelo facto de se assumir como uma personalidade de fronteira, à semelhança do furriel enfermeiro, é capaz de percorrer o caminho da memória e sua interrogação tantas vezes quantas as necessárias à reconstituição da voz do Outro. A história de que João de Melo quer dar testemunho deverá ser contada de maneira polifónica; daí a reescrita de *Autópsia de um mar de ruínas* até esta obra se transformar num romance dialógico, onde coexistem diferentes visões do mundo. É mediante a coexistência dessas mundividências que finalmente se pode reconstituir um quadro multicultural.

³¹ Cf. *op. cit.*, pág. 401.

³² Cf. Gerald M. Moser, «João de Melo. *Autópsia de um mar de ruínas*», *World Literature Today*, vol. LIX, number 4, Autumn 1985, págs. 577-78.

³³ Cf. *op. cit.*, pág. 259.

³⁴ *Ibidem.*, pág. 261.

Por outras palavras, a «literatura de guerra» será trabalhada por João de Melo de maneira a os seus textos, mesmo que tendo a guerra colonial como tema de fundo, se transformarem em textos pós-coloniais.

A reescrita em João de Melo é, em primeiro lugar, uma leitura criativa e atenta, veiculadora de uma axiologia que nos impede de classificar os seus procedimentos e as obras que deles resultam como pós-modernos, sendo mais correcto, em meu entender, incluir essas obras na literatura pós-colonial dos anos noventa. Aquilo com que muito claramente nos deparamos em «Dos mitos: tríptico dos barcos» é a reescrita pós-colonial de uma história dos tempos do colonialismo e da guerra, «A imitação da morte».

Escreve Jean-Marc Moura: «Postmodernisme et postcolonialisme se rejoignent en ce qu'ils s'intéressent aux formes de la marginalité, de l'ambiguïté, aux stratégies de refus du binaire, à toutes les formes de pastiche, de parodie et de redoublement». E acrescenta que «la critique postcoloniale rencontre les études féminines (...) parce qu'elle insiste sur le fait que les femmes, dans nombre de sociétés, ont été reléguées dans une situation de dominées, marginalisées et en un sens colonisées. Elles partagent avec les peuples colonisés l'expérience intime de l'oppression. A leur image, elles ont dû articuler l'expression de cette expérience dans la langue de leurs oppresseurs»³⁵. Como já afirmei acima, a reescrita de *Autópsia* é justamente um procedimento comum ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo, mas o seu alcance ideológico leva-me a, talvez polemicamente, classificar a versão final como um romance pós-colonial. Quando se tratar de escrever a história de Angola, a perspectiva múltipla que João de Melo consegue através do seu duplo narrador será necessária também ao lado angolano. E quando se tratar de escrever a história da literatura feminina de Angola, será preciso lembrar Natália, criada por alguém que, sem ser mulher e sem ser angolano, soube inventar esse narrador feminino que, nem por ser fictício, não factual, tem menos importância para a configuração de um imaginário pós-colonial polifónico.

Bibliografia

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

DIAS, Domingos de Oliveira, «Lemos para si – *Autópsia de um mar de ruínas*», *Diário de Lisboa – Ler e Escrever*, 8 Maio, 1986, pág. 3.

DUARTE, Luiz Fagundes, «Coisas da guerra e do “outro”», *Jornal de Letras*, 12 a 18 de Junho, 1984, pág. 14.

³⁵ Cf. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, págs. 149-150.

- FERREIRA, Margarida Alves, «Fero mar, dura memória», in G. Santos, T. Cerdeira da Silva, Jorge F. Silveira (org.), *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, págs. 406-412.
- LOURO, Regina, «João de Melo: canto fúnebre», *Expresso (Revista)*, 26 Maio 1984, pág. 31.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, «The last big voyage out: oblivion and discontent at the dawn of Portuguese postcolonial literature», in G. Abreu, I. Moutinho, J. Noyes, M. A. Seixo (org.), *The Paths of Multiculturalism: Travel Writings and Postcolonialism*, Lisboa, Cosmos, 2000, págs. 391-403.
- MELO, João de, «A imitação da morte», *Histórias da resistência*, Lisboa, Prelo, 1975, págs. 69-144.
- *A memória de ver matar e morrer*, Lisboa, Prelo, 1977.
- «Dos mitos: o tríptico dos barcos», *Bem-Aventuranças*, 2ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1992, págs. 93-147.
- *Autópsia de um mar de ruínas*, 6ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997.
- (org.), *Os anos da guerra 1961-1975, Os portugueses em África – Crónica, Ficção e História*, 2ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998.
- MOSER, Gerald M., «João de Melo. *Autópsia de um mar de ruínas*», *World Literature Today*, vol. LIX, number 4, Autumn 1985, págs. 577-78.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- RIBEIRO, Mª Margarida de Sá Calafate, *Império, guerra colonial e pós-colonialismo na literatura portuguesa contemporânea*, tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros do King's College, Universidade de Londres, 2001.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «O tema do racismo e o anti-racismo na literatura portuguesa contemporânea», *Seara Nova*, nº 6, Maio/Junho 1986, págs. 9-17.