



CADERNOS DE ESTUDOS AÇORIANOS

Suplemento # 19 - junho 2017
JOÃO DE MELO

Todas as edições em www.lusofonias.net

Editor **AICL - Colóquios da Lusofonia**

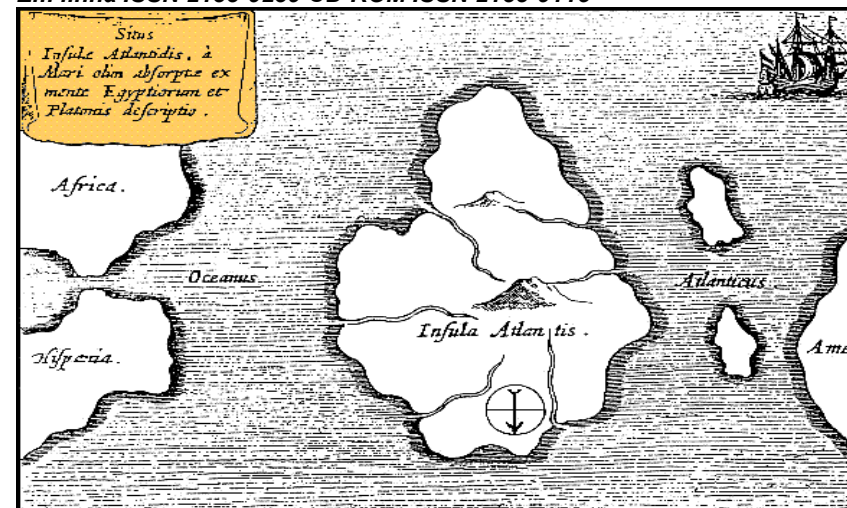
Coordenador **CHRYS CHRYSTELLO**

CONVENÇÃO: O Acordo Ortográfico 1990 rege os Colóquios da Lusofonia e é usado em todos os textos escritos após 1911 (data do 1º Acordo Ortográfico)



© TM ®

Editado por **COLÓQUIOS DA LUSOFONIA**
(AICL, ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL COLÓQUIOS DA LUSOFONIA)
Em linha ISSN 2183-9239 CD-ROM ISSN 2183-9115



Nota introdutória do Editor dos Cadernos,

Os suplementos aos Cadernos Açorianos servem para transcrever textos em homenagem a autores publicados pelos Colóquios da Lusofonia, pelos seus participantes ou até Pelos próprios autores.

Hoje este Suplemento # 19 é dedicado a JOÃO DE MELO

SEDUTIVIDADE NAS ESTRATÉGIAS DE TITULARIZAÇÃO NA OBRA DE JOÃO DE MELO. TRADUZIBILIDADES POSSÍVEIS NUM CONTEXTO ESLAVO

O presente trabalho insere-se na área da investigação a textos pertencentes à literatura portuguesa do ponto de vista do processo de tradução com o fim de lançar pontes de ligação entre uma cultura ibérica e outra eslava. Nesta tarefa de aproximar povos e culturas o trabalho discute problemas da presente e possível tradução da obra de João de Melo para uma língua eslava – o búlgaro. A investigação põe em foco as questões da *traduzibilidade e não-traduzibilidade* do título como um dos paratextos da obra.

Por meio de uma análise de todo o corpus dos livros do autor, o trabalho primeiro tenta sistematizar as diferentes estratégias na intitulação da obra, bem como definir e discutir a força sedutora que as mesmas exercem sobre a capacidade de receção estética do leitor. Numa segunda fase, a investigação faz proposta, debate e avalia várias possibilidades de aplicação de procedimentos no processo da tradução, com o objetivo de obter uma variante adequada para o funcionamento dos livros, junto com os seus títulos, no contexto cultural búlgaro. Neste sentido, o trabalho dialoga com o proposto debate da identidade lusófona açoriana no que se refere às suas formas de expressão artística e aproximação do consumidor da arte, e, ao mesmo tempo, insere-se na discussão da tradução como uma forma de divulgação cultural.

1. O EXÓTICO NA PROPOSTA DE TRADUÇÃO

Por muitos livros portugueses que já se tenham traduzido para o búlgaro, todas as propostas de tradução de obras de autores desse país continuam a representar *o acordar* da literatura portuguesa para uma vida num espaço cultural eslavo dotado de características quão próximas tão diferentes do espaço primordial. Nesse sentido, a proposta de tradução de autores portugueses põe o foco sobre uma nova era no interesse literário do público búlgaro – a era da atração pelo exótico.

A proposta de tradução de autores portugueses no contexto cultural búlgaro, só por si, é uma demonstração de como cada vez mais vozes, até ao atual momento distantes, quase incompreensíveis nas especificidades marcantes, e sufocadas de preconceitos de cariz racial, sexual ou colonial, são descobertas, estudadas e divulgadas. Nesse processo os autores marginais ou marginalizados pela força que os tradicionalistas exercem sobre o espaço cultural no respetivo país, começam a aproximar-se do centro que, por sua vez, se desdobra num novo centro múltiplo e a literatura torna-se polifónica.

Nas sociedades contemporâneas a que pertencemos e onde as economias nos arrastam para uma globalização cada vez mais agressiva, a arte pluraliza-se por meio de uma visão omniabrangente e multicultural, na qual o outro deixa de ser considerado um exotismo distante. Este facto constitui um dos pontos mais fortes da proposta de tradução de autores portugueses para o búlgaro: como pertencentes a um país distante de tradições

e mentalidades (à primeira vista) bastante diferentes e a uma literatura de cânone significativamente diferente do da literatura búlgara, os autores portugueses, para o consumidor da arte na Bulgária, inserem-se sem qualquer hesitação na sua noção do exótico.

Assim, a tradução tem a capacidade de tirar para fora da esfera do exótico o autor português tornando *o outro* que se lhe contém dentro mais próximo e mostrando como mentalidades são diferentes somente à superfície. Outro ponto forte é a possibilidade, através da tradução, de serem discutidos problemas da carga temática da obra dos autores portugueses num contexto social onde a versão original da sua produção literária é acessível unicamente para os representantes dos limitados círculos de professores-investigadores e estudantes nos poucos departamentos que se dedicam ao ensino-aprendizagem do português. A tradução nesse caso fará possível a comparação e a subsequente afirmação da existência de muitas zonas de contacto entre os problemas discutidos nas obras dos autores portugueses e as maneiras de receção da realidade pelos leitores búlgaros.

Em suma, o encontro do leitor búlgaro, na sua função de simples consumidor de arte ou de investigador, com os exemplos da escrita criativa em português só é possível na zona do entrecruzamento das culturas onde é preciso sentir-se parte das duas culturas, tentar compreendê-las e ter confiança no pluriculturalismo. Tal encontro na zona de contacto entre as culturas é intermediado pela tradução, com a ajuda do tradutor que traduz entre mundos.

Quer dizer que, no sentido das conceções dos estudos culturais, a tradução afirma-se primeiramente com a sua função mediática. A mediação opera-se a diferentes níveis, claro está, e faz com que surjam as condições necessárias de partir para o debate da identidade, seja esta lusófona, açoriana, lusófona-açoriana ou eslava e búlgara. A tradução pressupõe a expansão do conhecimento da identidade a seguir desse debate e leva à aproximação imediata dos povos e das culturas. Intercâmbio de experiências e vivências, troca de emoções, partilha de mundividências, convívio cultural são as palavras-chave no processo da tradução.

No caso concreto da lusofonia e do presente trabalho, o método tradutivo de transferência de conteúdos culturais leva à construção de um espaço onde a língua e cultura portuguesa se conjuga com outra comunidade cultural, histórica e linguística, eslava – o búlgaro. A tradução como forma de divulgação cultural, portanto, levará a lusofonia, em geral, e os Açores, concretamente, ao mundo da perceção búlgara. Tal encaixamento dum exemplo de obra literária portuguesa e açoriana no contexto cultural búlgaro, trabalhará, no que se refere ao exótico, para superar os preconceitos, os medos e as cobardias, as circunstâncias opressivas, a estranheza deconstrutiva do olhar crítico do leitor, e deixará que vença a aproximação entre as sensibilidades humanas por muito variadas que sejam.

1.1. O EXOTISMO E A FUNÇÃO SEDUTIVA EXERCIDA PELO ESTRANHO

Um exemplo específico de sensibilidade humana é o caso da escrita criativa de

João de Melo. Sendo português e açoriano, ele junta-se indiscutivelmente às propostas exóticas de leitura do ponto de vista do contexto cultural búlgaro. Um breve referências à obra dele porém fazem com que este exotismo se aproxime das práticas comuns de recepção literária na Bulgária e que seja possível, por meio dessa mesma aproximação, o exercício da força sedutiva do conteúdo temático e particularidades estéticas do autor.

As breves referências esboçam a rede de várias linhas básicas, capazes de moldar o quadro da obra de Melo. Partindo da identidade açoriana de nascimento do autor, chega-se a uma explicação possível do seu imaginário específico e consciência crítica. A infância vivida na terra açoriana surge como experiência extremamente forte. Daí o potencial de gerar muitos momentos de retratação do universo primordial e mágico das comunidades rurais açorianas, levando à construção dentro dos seus livros de um espaço ancestral e mitificado, na interpretação de Álvaro Manuel Machado (1996: 307-308). Dessa maneira é que Melo escapa à paisagem citadina tão característica dos autores portugueses, ou pelo menos, da maioria deles traduzidos para o búlgaro.

Os efeitos combinatórios da memória reprodutiva e, ao mesmo tempo e sobretudo, produtiva de Melo vem condicionada pela força da imaginação dentro do processo de conhecimento do real e da passagem da experiência vivida para a escrita. São práticas elaboradas nos anos de publicações nos principais periódicos dos Açores e da participação no movimento literário **Glacial** considerado ponto de passagem da geração dos novos escritores e poetas açorianos, afinal anos marcados pela discussão da identidade açoriana e os problemas da afirmação dessa mesma.

Do ponto de vista do contexto literário nacional, Melo inscreve-se na geração de ficcionistas de pós-25 de abril que trouxe para o espaço da literatura a vivência no sentido individual e coletivo do processo da Revolução. No entanto, Melo diferencia-se dessa geração abrindo perspectivas para novas temáticas e por conseguinte enriquecendo o imaginário da literatura portuguesa. Ele fez incursão em quase todos os gêneros literários – publicou poesia, crônica, literatura de viagem, antologias, ensaio, crítica literária, mas distinguiu-se sobretudo no romance e no conto. Afirmou-se como escritor de vasto universo ficcional, fundamentado na experiência açoriana, nas vivências do seminário e na guerra colonial como pontos principais.

O *andaim* construído por estes temas básicos serviu de partida para a discussão das questões do sofrimento dos humilhados e ofendidos, da solidão, da vulnerabilidade humana, da solidariedade, do humanismo, do amor, da morte, da terra natal como símbolo de uma infância mitificada e perdida, da mulher como arquétipo de mistério e ambivalência entre o bem e o mal. Vêm a seguir as reflexões sobre a questão profissional, a problemática conjugal, o imaginário feminino. A obra dele é espaço de denúncia, acusações e desmitificações com toda a força de uma personalidade que acredita nos sentimentos e nas paixões. São os pontos de referência de que se nutre a escrita de Melo, dotada de extraordinária dimensão elegíaca, rigor e concisão da linguagem.

As reflexões dos temas propostos partem para uma viagem ensimesmada até ao mais profundo íntimo à procura da identidade do indivíduo. Encontrar-se consigo mesmo, sentir-se completo, atingir a “metamorfose espiritual” (Melo: 2006, 283) apresentam-se afinal como uma forma de autocrítica da situação contemporânea, conseguida com muita ironia e conduzindo, em certos sentidos, para a própria diluição da identidade. A

construção da metamorfose é feita no contexto de um universo fantástico na obra de Melo. A influência estrangeira do realismo fantástico ou mágico projeta-se em numerosos atos inverosímeis sempre acompanhando a viagem para o íntimo, cujo princípio e fim são muitas vezes indistintos. O fantástico na produção literária de Melo conjuga o macabro e o horror, as crenças populares acerca dos vivos e dos mortos, imagens de terror levando à destruição, degeneração e decadência. E tudo isso acrescido por uma sensibilidade apocalíptica, por uma imagética dilacerante, exibidas na retórica luxuriante de uma linguagem simbólica e poética, e ao mesmo tempo sarcástica.

Como extremamente interessante do ponto de vista não só da leitura amadora mas também da interpretação literária profissional, afirma-se a intertextualidade, a capacidade de estabelecer níveis de relacionamento com outros textos literários ou textos e fenômenos extra literários da obra de Melo. Essa mesma intertextualidade será tomada como ponto de partida, mais à frente no presente trabalho, na parte do comentário das principais características do processo de intitulação das obras do autor.

Dentro do contexto da intertextualidade insere-se também o problema da percepção, interpretação e transposição para o espaço da escrita criativa do problema da fronteira. Nesse sentido, a obra de Melo, com a especial atenção sobre **O Mar de Madrid**, propõe o debate do limite e da passagem de um espaço ou espaço-língua para outro, do distanciar e diferenciar, da incompatibilidade entre as culturas, da contraposição de universos, até à construção da estranheza linguística e cultural. É neste ponto que a obra de Melo pode ser encaixada na discussão da identidade, os seus modos de afirmação, diferenciação e ao mesmo tempo encontro com o “outro” na zona da passagem de um espaço linguístico cultural para outro, passagem assegurada pela tradução.

1.2. ABORDAGEM ATRAVÉS DO TÍTULO

O texto literário, como o próprio exemplo da obra de João de Melo no contexto das específicas apresentadas até aqui mostra, mantém relações explícitas com o real material, com o real social e histórico, com as ideologias, com os sistemas de crenças e convicções do espaço extra textual. Como Aguiar e Silva sublinha (2004: 189-192), tanto semântica como pragmática e sintaticamente, o texto literário só pode ser produzido e só pode ser lido e interpretado, porque o contexto e o texto são radicalmente indissociáveis, porque funcionam, numa determinada sociedade, porque são sistema sócio que manifesta e gera a cultura dessa sociedade possibilitando a produção dos textos dessa cultura.

O conjunto das obras de um dado autor, independentemente da relativa autonomia das unidades textuais ou do grau maior ou menor de homogeneidade semântica e formal que manifestam, apresenta determinados caracteres temáticos e formais, uma disposição tipológica e outra cronológica que tornam justificável que se fale, a seu respeito, de macro texto. Fique lembrado que o macro texto se explica pela combinação de elementos temáticos e / ou formais, tendo em consideração que, nesse caso, os exemplos literários constituintes não perdem as suas características de identidades textuais autónomas, mas simplesmente funcionam numa maneira informativamente indissociável das restantes entidades textuais, quer dizer que o significado de uma pode pressupor ou modificar o significado de outra.

dialoga com a obra literária, bem como com as orientações estéticas do momento histórico concreto em que a última se insere.

Todo este vasto conteúdo e funções significativas do título explica a necessidade de uma análise aprofundada do processo de intitulação do texto literário. A mesma análise, como será mostrado mais à frente, sempre pode e deve ser estendida ao macro texto da obra completa do autor, a fim de serem sistematizadas e comentadas práticas concretas de intitulação particular. É uma tarefa nada fácil quando se procede com a consciência de que na zona específica do título se dão encontro dois tipos de códigos: uns literários que produzem e regulam o texto, e outros sociais que condicionam o funcionamento dos textos. Isto não quer dizer que as observações acerca das práticas de intitulação e discussões dos modelos propostos de poética e retórica do título sejam impossíveis. É preciso também não esquecer interpretar o título na perspectiva do seu potencial hermenêutico.

A tentativa de sistematizar toda a multiplicidade dos títulos explica-se pela necessidade de estabelecer orientações dominantes que, por sua vez, sejam capazes de serem analisadas na perspectiva do seu sintomatismo. Por meio dessa análise será possível traçar o caminho da evolução nas práticas de intitulação, indo sempre buscar o caráter das inquietações espirituais ou o estilo dominante em cada época.

De acordo com este critério histórico de análise, as práticas de intitulação mostram uma grande variedade, indo da fórmula informativo-esclarecedora característica da antiguidade até à escolha consciente nas orientações pós-clássicas. A afirmação da escolha consciente no processo da intitulação é relacionada com a passagem para o tipo reflexivo de cultura, na qual a adoção de autoconsciência pelo autor, mesmo que esta seja subordinada a um sistema de regras rigorosamente estipuladas, manifesta a própria individualidade. Aqui uma das possibilidades de demonstrar a própria força da vontade é através da escolha do título. O último começa a ser associado cada vez mais às maneiras de estabelecer a pertença da obra literária à autoria do autor concreto. É aqui que a relação entre o título e o conteúdo literário se torna obrigatória, restringindo a possibilidade de intitulações casuais ou alternativas. Isto é, o título começa a funcionar como imagem da obra literária, como equivalência da sua unidade e perfeição. É o momento da instituição dos títulos de autor.

Com a aparição da imprensa dá-se a passagem da percepção do livro como concentrador de conteúdo intelectual para mercadoria. A partir desse momento é que o nome do autor e o título da obra começam a funcionar como marca comercial, começa a ser afirmada a função sedutiva e o marketing literário ao nível das práticas de intitulação. As novas tarefas atribuídas ao título são cruciais: o título torna-se responsável pela legitimação do texto literário com a obrigação de suscitar o interesse do potencial leitor, de facilitar a recepção da obra, de estruturar os pensamentos que se lhe contêm dentro, de assegurar a presença do código no qual a obra deve ser lida e interpretada, afinal do título exigem também que seja reconhecível. Ao mesmo tempo as práticas de intitulação tornam-se cada vez mais individualistas com o aparecimento de muitos títulos auto referencias.

Tendências que se afirmam a seguir são a invenção de fórmulas de designação que sublinham a autenticidade das narrativas apresentadas, nomeadamente a criação de títulos a partir de *a historia, as memórias, as aventuras, a vida de*. Todos estes aludem

1.3. O PARATEXTO COMO CHAVE PARA RACIONALIZAR A LEITURA

Existem várias maneiras de abordar um texto literário, ou melhor, o conjunto das obras de um dado autor, vistas como um macro texto. O modo imediato de abrir para uma leitura é através da percepção do título. O último define-se por *paratexto* de acordo com a terminologia introduzida por Gérard Genette (1987: 7). Considerado como designação do conjunto de mensagens e sinais, da responsabilidade do autor, do editor ou terceiros, que acompanha materialmente o texto enquanto livro, o paratexto compreende elementos como títulos, prefácios, prólogos, avisos ao leitor, dedicatórias, epígrafes, notas, etc. São todos esses elementos que acompanham a leitura fazendo com que as condições em que a última se desenvolve se tornem mais próximas das sensibilidade que conceberam a escrita.

1.4. O TÍTULO COMO PARATEXTO E O PROCESSO DA INTITULAÇÃO

Sem dúvida o principal de entre os elementos compreendidos no termo *paratexto* é o título. Ficando fisicamente à frente do texto, o título nomeia o texto, engloba todo o significado ou significados do mesmo, identifica-se com o texto. Mesmo que antecipe o texto, o título funciona antes, durante e depois do texto, tomando em consideração o facto que acompanha todas as fases da leitura. Quanto ao relacionamento com o conteúdo temático, o título representa redução do grande ao pequeno, adensamento, concentração. O último é válido tanto para o autor da obra que inventa o título, como para o leitor que o recebe. É por isso que Krjijanovski (1997: 20-39) define o título como *livro in restricto*, enquanto o livro é considerado *título in extenso*.

Se bem que seja limitado no espaço, o título é o principal responsável pelo direcionamento da leitura. O título é o intermediário entre o autor e o leitor, bem como entre o texto, por si só, e o leitor. A posição do título como antecipador do texto atribui-lhe funções complementares. Sendo colocado antes do texto, o título apresenta o texto e sugere expectativas acerca do mesmo. É nesse caso que o título entra na função de sedutor, cuja tarefa principal é atrair o potencial leitor para que ele efetue o ato da leitura. Numa fase posterior, já dentro da leitura, as expectativas criadas pelo título entram em diálogo com o próprio texto. Desde o princípio até ao fim da leitura, o leitor inevitavelmente regressa ao título, procurando explicação da escolha da intitulação. A interpretação do título continua também depois da leitura num processo retroativo.

O estudo das funções do título e a sua posição relativamente ao texto, como Protohristova (2003: 253-279) sublinha, hoje em dia continua a ser um vazio de tamanho considerável. Entretanto, é extremamente importante e necessário que o texto ou o macro texto literário seja discutido através da perspectiva deste método, à primeira vista auxiliar, que é a prática da intitulação, sobretudo quando tomado em consideração o facto que junto com o título para a superfície vai toda a realidade paraliterária. Resumidamente, a interpretação literária não se pode privar de prestar atenção ao título que não deixa de representar um elemento significativo do texto literário, contendo uma quantidade considerável de informação em forma extremamente concentrada, informação esta que

para uma pseudo-história ou pseudobiografia. É preciso sublinhar entre as tendências também o movimento progressivo da forma explicativa para a forma abstrata dos títulos, bem como o aparecimento de títulos-dicotomias e a afirmação da extensão mais reduzida e afinal a forma mais compacta do título.

O período antitradicionalista já na época moderna abre o caminho para a escolha de títulos de funcionamento intertextual. É importante sublinhar que as características intertextuais dos títulos pela primeira vez começam a sair fora do próprio terreno da tradição literária. As práticas de intitulação na época moderna muitas vezes são orientadas para temas tradicionais ou mitos literários que, levados para o espaço do título, submetem-se a uma conceptualização completamente nova dentro da obra. Dá-se especial preferência aos títulos-citações, títulos-símbolos, ao uso de metáforas dominantes que servem de centro significativo do texto literário. No período antitradicionalista, como é de esperar, a escolha de autor é fortemente acentuada. A forma mais característica deste procedimento criativo consiste na reconsideração ativa da tradição, introduzida por meio do título e ajudada por manifestações de intertextualidade irónica de diferentes tipos. O carácter intertextual dos títulos-citações sobretudo, forma a consciência da construção de uma noção-expetativa (Protohristova 2003: 276) na perspetiva imaginária do pré-texto que inevitavelmente entra em comparação geradora de sentido com o texto literário. Uma das manifestações mais fortes de intertextualidade na intitulação, característica da época moderna, é o título-autocitação, previamente funcional somente na área da poesia e transferido agora para o espaço da prosa. A força da sedutividade deste tipo de títulos-citações e autocitações contém-se sobretudo no seu carácter enigmático.

As práticas de intitulação, sobretudo aquelas atuais, representativas das reflexões pós-modernas, ficam fechadas dentro dos limites da virtuosidade complexa, do jogo intertextual paródico, desenhando novas orientações sintomáticas acerca dos movimentos no pensamento da literatura, do livro e da leitura no contexto de crise na contemporaneidade.

2. O EXEMPLO INTITULATÓRIO DE JOÃO DE MELO

Muitas das práticas de intitulação anteriormente expostas confirmar-se-ão quanto ao exemplo intitulatório que representa a obra de João de Melo. Isto quer simplesmente dizer que o autor não difere das tendências nas práticas definidas tanto para o contexto moderno de produção literária como para certos fenómenos específicos de outras épocas.

Partindo de **Gente Feliz com Lágrimas**, que aliás é o único romance do autor traduzido para o búlgaro, logo sai à vista a forma compacta do título, assinalada como uma das características da época moderna no ponto anterior. O compacto do título porém entra irremediavelmente em contraste com a narrativa de estrutura complexa e carácter polifónico da obra.

O romance representa verdadeira viagem ao fundo da memória de uma infância dramática (Machado 1996: 307), contando a história de uma família açoriana que pode com sucesso ser interpretada como a história de um povo ou da própria experiência humana. Esta universalidade é alcançada através da transcendência do tempo e do

espaço vividos, bem como pela dimensão lírica da linguagem por meio da qual o texto atinge a dimensão estética.

A atração imediata para o espaço controverso da existência humana onde se entrecruzam felicidade e sofrimento, exercida pelo título, conta com uma estrutura nominal oximorónica responsável pela introdução do debate existencial. Mesmo que não seja título da fórmula dicotómica, **Gente Feliz com Lágrimas**, através da função opositiva do oximoro, já condiciona para uma perceção do contraste agudo e doloroso nas vivências relatadas na narrativa. A tradução búlgara que funciona no respetivo contexto cultural eslavo de há já oito anos atrás, conserva a mesma força opositiva do título na variante **Щастливи хора със сълзи**. Se bem que seja conseguido o momento crucial opositivo, a versão apresenta-se incompleta do ponto de vista do funcionamento em búlgaro do sintagma “com lágrimas”, que para ser completo, precisa inevitavelmente da continuação “nos olhos” – “на очи”.

Conservando mais um bocado a atenção sobre o caso de **Gente Feliz com Lágrimas**, vale a pena assinalar certa retrospectiva na estratégia de intitulação quanto aos subtítulos das partes constituintes do romance. Regista-se uma regressão das características de intitulação modernas para um momento passado para o qual eram válidas as estruturas do tipo “livro”, ou melhor “livro de”. Sendo uma fórmula muito estável característica do período do tradicionalismo reflexivo, esta estratégia de intitulação estabelece forte relacionamento com a camada meta literária que se contém dentro do texto literário. Deste ponto de vista, isto é, no que se refere ao conteúdo significativo e o seu relacionamento com circunstâncias meta literárias, merecem ser destacados **Livro Primeiro** e **Livro Quarto** de **Gente Feliz com Lágrimas**, testemunhos pungentes de cenas pateticamente realistas e reveladores de admirável sensibilidade no registo da psicologia feminina, respetivamente.

Semelhantes alusões intitulatórias de fórmulas características de outras épocas, diferentes da moderna, manifestam também o romance **A Memória de Ver Matar e Morrer** e os contos **Histórias da Resistência**. Própria do período pré-reflexivo, a construção “história(s) de” sugere imediatamente para a autenticidade do relato. O momento da autonarrativa, do autorrelato, ou em certas ocasiões, como aliás foi exposto, pseudoautobiografia, de **A Memória de Ver Matar e Morrer** insere-se na mesma perspetiva da autenticidade sublinhada. Esta, por sua vez, é uma maneira extremamente funcional no que se refere à atração da atenção do leitor, contando sempre com a sinceridade partilhada.

Ao passo que a possível tradução para o búlgaro de **Histórias da Resistência** (**Истории за съпротивата**) pode ser conseguida sem qualquer sobressalto quase feita à letra, o caso de **A Memória de Ver Matar e Morrer** apresenta uma dificuldade principal relativa à estrutura “ver matar e morrer”. Uma possibilidade de resolver tal dificuldade é a aplicação do método da transformação por partes do discurso, trocando a fórmula verbal por uma estrutura incluindo o respetivo participio passado combinado com dois substantivos. Em resultado poderá ser proposta uma variante em búlgaro do tipo **Спомени за видени убийства и смърт**.

A proposta troca por partes do discurso leva a análise das estratégias de intitulação na obra de João de Melo para a seguinte observação: na sua maioria, os títulos do autor

contêm elementos nominativos dando preferência aos nomes comuns em lugar dos próprios. Mesmo assim, **O Homem Suspenso** e **As Manhãs Rosadas** servem como exemplos de exceções nesta linha de conclusões, bem como **Açores**, **o Segredo das Ilhas** onde é usado um dos únicos dois topónimos¹. Seja do ponto de vista da tradução, como do da percepção, ao nível da interpretação apresentam curiosidade o participio passado “suspenso” e o adjetivo “rosadas”.

Existem várias possibilidades significativas, todas no mesmo campo semântico claro, de transferir o primeiro exemplo para o búlgaro. Uma e outras porém seriam sempre questão de interpretação e percepção sensacional estritamente individual. No caso de “rosadas”, por outro lado, surge em búlgaro uma oportunidade interessante de introduzir um participio presente muito expressivo que dialogará com sucesso com o corpo significativo do texto acentuando o ritmo calmo e progressivo do processo narrativo.

O fantástico, como um dos traços distintivos da obra de João de Melo, vem explicitamente anunciado nos títulos **Autópsia de um Mar de Ruínas**, **Entre Pássaro e Anjo**, **Navegação da Terra**, **O Mar de Madrid** e **A Nuvem no Olhar**. Em todos estes exemplos a atração sobre o leitor é exercida ou por meio do mágico, ou por meio simplesmente do abstrato com a ajuda do metafórico.

Como pode ser feita e quais os resultados duma autópsia de mar, qual o plano fictício em que este está situado, existe ou não e o que é aquilo assemelhado simultaneamente a pássaro e anjo, qual a maneira de navegar na terra, como pode e que espaço é capaz de ocupar um mar na capital espanhola, qual o tamanho e o sentido da nuvem no olhar, são umas das perguntas que surgem logo depois de se deparar com os respetivos títulos. A sua principal tarefa, neste caso e em função com as considerações atribuídas pela análise das práticas modernas de intitulação, é desafiar o potencial leitor para uma leitura no contexto do extremo mágico ou do abstrato.

O problema do fantástico e o processo da sua construção no texto literário surge com toda a força na interpretação de **O Meu Mundo Não É Deste Reino**. Este aliás é o título que se apresenta como um dos momentos mais interessantes da análise. A opção pela modalidade do fantástico parece constituir-se como um desafio aos limites que são normalmente impostos para a leitura do real, procurando indagar um mundo cuja existência estará para além dos limites do possível.

Quer dizer, o romance afirma-se como uma narrativa que quebra permanentemente os limites do universo considerado como possível. O mundo de construção exclusivamente fantástica do romance é introduzido logo pelo título que é bastante sugestivo e já indicia o caráter estranho e transgressor que atinge todos os níveis da narrativa. Tempo e espaço são estranhados para serem recuperados na sua dimensão mítica.

O eixo central do romance refere outra vez à identidade açoriana como é constituído pela gente das ilhas. Suas misérias, sofrimentos, tradições e superstições são relatados ao longo da narrativa numa linguagem transfiguradora em que se misturam o real concreto e o real imaginário. No entanto, como o próprio autor afirma, o momento

fantástico pode ser encarado como enraizado na própria realidade étnico cultural da população açoriana.

A retórica luxuriante da acumulação gera no texto e, conseqüentemente, no leitor que sobrevive à leitura, a sensação de um sistema esgotado, em rutura, em que o caos se instala, caos inicial ou final, uma sociedade esgotada que urge ajudar a consciencializar. O texto desafia a capacidade sensitiva do homem por consciencializar a desmesura, o terror suscitado, as imagens que anunciam o fim ou ambigüamente o ponto de partida. Ambigüidade essa de um sistema construído à beira do fim ou anunciando já o nascimento de um novo sistema a partir da dissipação do existente. Tal sensibilidade perante o mundo construído é reveladora de uma confiança na renovação, na medida em que o fim parece anunciar o princípio de uma nova era (Gonçalves 2002: 2).

Na sua variante de título-citação, **O Meu Mundo Não É Deste Reino** coloca o leitor perante um cliché clássico do discurso evangélico que atribui a sentença “O Meu Reino não é deste mundo” à figura de Jesus Cristo, quando colocado perante o tribunal romano, segundo vem relatado no Evangelho segundo São João. Ao citar o texto bíblico, João de Melo subverte-o, obrigando o leitor a um esforço de transposição. Opera-se um trocadilho que importa questionar enquanto objeto de intenção significativa.

Os elementos com os quais é conseguido o trocadilho são reino e mundo. O enunciado que Melo constrói porém altera os dados e subverte o texto evangélico, negando um Reino promissor e centrando a atenção não no Reino, mas no mundo concreto.

Por outro lado, o trocadilho é gerador de ambigüidade e o leitor poderá ler o enunciado à luz do complemento metafórico se mundo se circunscrever à vivência insular do enunciadador e Reino remeter para o mundo exterior a essa vivência, onde a vida parece estar submetida a uma ordem diferente e menos humilhante. Neste sentido, o cruzamento com o texto do Evangelho obriga à construção de uma inferência implícita do discurso. O mundo da vivência insular é percebido como sub-mundo e o mundo exterior assume proporções desse reino messiânico de que fala o texto bíblico. O leitor fica assim condicionado desde logo para um encontro com um mundo afastado de um universo ideal.

O título é pois a primeira indicação de uma subversão através da qual se põe em causa a verdade evangélica. Desde as primeiras páginas do romance que o leitor se sente mergulhado num universo que ora remete para as origens, ora remete para o anúncio dos fins, construindo uma noção esmagadora de que entre princípio e fim não parece haver ou ter havido nada. A própria construção temporal, onde está ausente uma sequência cadenciada, com constantes avanços e recuos, transpõe o leitor para um tempo em que passado, presente e futuro parecem fazer parte do mesmo retrato onde acontecimentos são lavrados indistintamente, como se nada fosse sujeito a evolução.

Toda esta conceção introduzida pelo título, mesmo pertencente ao grupo dos assim chamados títulos-citações, manifesta outras características específicas, como capacidade distorciva. É necessário sublinhar que a manifestação da intertextualidade irónica por meio do título em **O Meu Mundo Não É Deste Reino** não funciona simplesmente ao nível da

¹ O outro pertence ao título do romance **O Mar de Madrid**.

citação absoluta, mas mais precisamente funciona ao nível da citação parafraseada, sendo através da paráfrase que se consegue o efeito sarcástico.

A paráfrase porém não dificulta a possível tradução do título que se verá realizada na variante na citação no texto bíblico em búlgaro onde os elementos constituintes somente serão conjugados da maneira oposta à do original que foi proposta pelo autor. Tenha-se em consideração o facto, entretanto, que na tradução da palavra “reino”, mesmo existindo duas variantes significativamente iguais – *крал* e *цар*, – mas funcionando em contextos culturais diferentes – um ocidental e outro oriental, – terá de se optar pela variante oriental, sendo essa a funcional não só na tradução búlgara do texto bíblico, mas também na globalidade do contexto cultural na Bulgária.

Um caso extremamente desafiador do ponto de vista da tradução para o búlgaro representa o título dos contos **Bem-Aventuranças**, onde em funcionamento entra a capacidade forte de invenção criativa tão própria das práticas de intitulação modernas. É neste caso que a tradução conta muito com as capacidades geradoras da língua e especialmente com a riqueza da mundividência e capacidade interpretativa e inventiva do tradutor. O processo inventivo, analisador e conclusivo resultará na escolha de uma versão do género **Доброкоприключенства**.

3. NÍVEIS DE SEDUTIVIDADE DENTRO DAS ESTRATÉGIAS DE INTITULAÇÃO DE JOÃO DE MELO

Já se viu até aqui como a capacidade sedutiva, só por si, é baseada na função intermediária do título, na preparação para a percepção da arte, na proposta prévia de parâmetros valorosos, na retórica manifestada no encadeamento texto-leitor. Elementos extra textuais que acompanham o processo da sedução pelo título são a fonte, o tamanho e a cor das letras.

Sem dúvida que a capacidade inventiva manifestada logo na abertura do texto literário representa um dos pontos mais fortes de sedução, como é o caso de **Bem-Aventuranças** de João de Melo. A sedutividade no que diz respeito ao título da produção literária vai porém por mais caminhos diversificados no contexto da obra do autor.

A autenticidade estabelecida por meio de fórmulas como “memórias” ou “histórias” é garantia para proximidade com o leitor no momento da escolha durante o período da pré-leitura e mais tarde no início do próprio ato da leitura. O abstrato, o fantástico, o mágico e irracional que se contêm nos títulos de Melo são outro nível de sedução que pertence não só ao título enquanto paratexto, mas também ao corpo narrativo dos textos.

É importante destacar também a sedutividade ao nível do léxico, onde à parte da já referida invenção lexical em **Bem-Aventuranças**, vale a pena mencionar a preferência por palavras do campo semântico do mar, sobretudo, e do ar (por meio de **Entre Pássaro e Anjo** e **A Nuvem no Olhar**). Estes vocábulos parecem responsáveis pela tarefa de levar o leitor para o espaço aberto, deixando-lhe a sensação de liberdade, de possibilidade de livre reflexão e interpretação do mundo em geral. A intertextualidade introduzida pela citação bíblica, por sua vez, convida para uma nova e diferente leitura deste discurso no

contexto da contraditoriedade dos acontecimentos na época pós-moderna.

Resulta que, por muito diferentes linguisticamente que sejam a língua portuguesa e a búlgara, e por muito fortes que sejam as especificidades dos dois contextos culturais, existem possibilidades consideráveis para o sucesso da transferência do conteúdo cultural que os títulos da obra de Melo apresentam. Mais ainda, é fortemente possível que junto com a dita transferência do conteúdo se faça a assim procurada conservação da sedutividade nas estratégias de intitulação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo o título, como já vimos, um paratexto e reconhecendo-se à dinâmica paratextual a feição condutora do leitor no seu exercício de leitura entendida como procura de um sentido a atribuir ao texto, é obrigatório que se exerça uma atividade de questionação acerca da seletividade do título.

No caso concreto da produção literária de João de Melo esta seletividade apresenta estratégias relativamente bem definidas e uma preferência específica pela semântica dos vocábulos escolhidos. A seletividade do título no exemplo literário de Melo é simultaneamente produto e produtora de noções e sensações de limitação e abertura, insularidade, açorianidade.

A identidade açoriana de nascença muitas vezes vê-se reproduzida com a intenção de discutir a questão da insularidade espiritual humana, bem como aquela cultural. Neste sentido, a obra de João de Melo, como um todo, e os títulos com os quais desafia, em concreto, pode ser considerada como produtora de efeitos óticos de olhar sobre a realidade, efeitos semelhantes aos jogos de espelhos, o prazer pelos quais o leitor é convidado a partilhar.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Aguiar e Silva, V.M. (2004) *Teoria e Metodologia Literárias*: Universidade Aberta.
2. Genette, G. (1987) *Seuils*: Paris.
3. Gonçalves, H.M. (2002) *A Construção do Fantástico em O Meu Mundo Não É Deste Reino de João de Melo*, in V Encontros Internacionais de Reflexão e Investigação, no Departamento de Letras da UTAD, disponível em alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/henriqueta01.rtf.
4. Machado, A.M. (1996) *Dicionário de Literatura Portuguesa*: Editorial Presença.
5. Melo, J. de (2006) *O Mar de Madrid*: Publicações Dom Quixote.
6. Кржижановски С. (1997) “Поетика на заглавието” in *Език и литература* 5-6, 20-39.
7. Протохристова, К. (2003) “Практики на озаглавяването в историята на западноевропейската литература” in Протохристова, К. *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи*. Пловдив: Хермес.

2. MARIA GABRIELA DA COSTA, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 9º COLÓQUIO DA LUSOFONIA LAGOA 2008

ENTRE A MÁGOA E O SONHO: MEMÓRIAS DE UMA “GENTE FELIZ COM LÁGRIMAS”

Análise crítica do romance de João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas* (1988), a partir das personagens Nuno Miguel, Maria Amélia e Luís Miguel, enquanto representantes do viver insular. Através da memória reavivada pela representação da casa e as recordações da infância, elas evocam a condição do ilhéu encarcerado num quotidiano marcado por sentimentos ou estados e inquietude, angústia e solidão, e tomado pelo sonho da evasão, da fuga de “um tempo de espera sem esperanças”.

*A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações.
Gaston Bachelard*

*Partir para longe é regressar.
Provérbio chinês*

Fonte de numerosas imagens, o mar sempre teve um lugar de destaque no discurso literário, sobretudo no que tange o universo de língua portuguesa. “Via líquida” por onde singraram as primeiras caravelas em busca de um mundo novo, o mar, e o porto, como ponto de partida e de chegada, foram, são ainda, elementos privilegiados do imaginário de escritores e poetas da nossa língua.

A literatura enche-se então de imagens “encharcadas de mar”², um mar de “lágrimas de Portugal”, guardião de sonhos emergentes e fiel depositário de saudades. Como afirma o narrador de *Ilha grande fechada*, romance de Daniel de Sá (1992:164), “Não eram só da família, as saudades. Das suas coisas também, dos bichos, do mar... Tinham-lhe metido na cabeça aquela de que o mar dá saudades, que um homem das ilhas não pode viver sem ele”.

Sob a perspectiva dos portos outras viagens passam a ser intentadas, viagens que propiciem aos seus viajantes, entre outras coisas, uma descoberta de si próprios, o resgate da memória e dos sonhos:

De sorte, senhor, que daqui nos partimos ambos em demanda do destino levados, em diferentes anos e meses no mesmo navio-cargueiro, nos seus cheiros côncavos, resinosos e inseguros. Levados, repare bem, pelo chamamento da longínqua e difícil voz de Deus [...] Gostei tanto de Lisboa, daquele polvo azul sobre as colinas, das ruas planas que vão num círculo, desde o fim das docas até à baía

de Cascais... Comecei aí a organizar dentro de mim todos os motivos que me levaram a gostar de estar viva, a ser mulher de novo, a recomeçar os meus dias a partir desse segundo mundo... (GFL, :16-19).

Levando para a cena literária as inquietações e as angústias que caracterizam o homem da ilha, constantemente dividido entre o impulso de partir e o desejo de ficar, vivendo um contraponto de tensões geradas a partir dos sentimentos dicotômicos do estar longe e estar perto, o escritor João de Melo faz jus às palavras de Adelaide Batista constantes do livro *João de Melo e a Literatura Açoriana* (1993: 41):

Curioso, porém, é notar que as narrativas mais focam os sentimentos e efeitos relativos às partidas e chegadas do que propriamente a experiência emigrante. É que nas ilhas, onde o tempo e o espaço se condensam, intensificando formas de estar e sentir, tal realidade impõe-se não tanto como fenômeno social em si, mas antes como marca de uma condição existencial de forte sofrimento, emoção e perspectiva universal.

No romance, *Gente Feliz com Lágrimas* (1988), o eixo crucial da narrativa incide sobre o árduo itinerário das personagens Nuno Miguel, Maria Amélia e Luís Miguel, percorrido por caminhos cinzentos, porém grávidos de sonhos, a partir do solo que os viu nascer e crescer – o Rozário – indo desaguar num mar sem fronteiras, símbolo ao mesmo tempo, do encarceramento a que está votado o ilhéu, cercado de mar, e do sonho de alçar voo que o persegue. De acordo com Freitas (1999:97), “O mar é a nossa prisão mas também a nossa passadeira”.

Num verdadeiro exercício de intertextualidade e metalinguagem marcado pelo diálogo entre as personagens e o senhor Franz Kafka, como a grande metáfora do escritor moderno, a ação narrativa de *Gente Feliz com Lágrimas* desenvolve-se numa temporalidade não cronológica entre passado, presente e futuro. Através da voz do narrador em terceira pessoa e das vozes dos narradores / protagonistas por ele gerenciadas e distribuídas dialogicamente numa alternância repetida e cadenciada – Nuno Miguel, Maria Amélia, Luís Miguel –, são postos em causa os sentimentos dos viventes da ilha tomados muitas vezes pelo desespero da partida e pelo posterior desenraizamento.

O pequeno viver insular com o seu quotidiano desgastante e repetitivo alimenta o sonho americano da ida, fazendo do mar o seu lugar de passagem; o mesmo mar, no entanto, propicia também o sonho açoriano da volta porque, e citando uma vez mais o narrador de *Ilha grande fechada*, “Sair da ilha é a pior maneira de ficar nela”; porque, como afirma Brasil (1992: 206): “[...] a emigração [é] um caminho ao qual o açoriano se entrega com a compulsão do cumprimento de um dever. O resultado é a errância, a transitoriedade e o permanente desejo de volta”; ou ainda porque “[...] depois da viagem é à casa que nos apetece regressar, é só lá que repousam os eternos errantes à procura de tudo ou de nada” (Freitas, 1992:82).

NOTAS:² Macêdo, Tânia Celestino. (1999) *Visões do mar na literatura angolana contemporânea*. In *Via Atlântica*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n. 3 (1999). São Paulo: Departamento, 49-57.

Sabia o que o tinha feito regressar ao Rozário, mas não por quanto tempo se dispusera a procurar ali o esquecimento dos seus males do mundo. A vida mudara de uma forma talvez definitiva, despovoada da presença e do amor de quantos a tinham podido explicar até ali. Porém não vinha refazê-la. [...] Ao fim de tanto tempo, era também certo que quase toda a gente decidira partir para muito longe do Rozário. Por isso mesmo não tinha ilusões quanto aos que pudessem ter ficado para trás. Voltar só lhe acontecia a ele, e desse modo cabisbaixo e soturno, como os mochos que amam as crateras escuras dos troncos, os moinhos abandonados e as casas em ruínas (GFL: 447).

Essa tão almejada volta à casa, no entanto, que para uns se constitui no lenitivo da partida, na perspectiva já de uma viagem de mão dupla como consequência da consciência antecipadora da ausência de parâmetros na terra de adoção, nem sempre é passível de ser realizada e permanece no âmbito dos sonhos:

“ Sonham com as vacas, as terras e os cavalos dos Açores, e fazem planos para casas vistosas à beira da estrada que liga o Nordeste a Ponta Delgada” (GFL, 353).

A Ilha, *“trouxeram-na, mantêm-na intacta dentro de si”* e, apesar da mudança de nomes – George, Mary, Lewis, William, Frank –, *“ [...] persistem no tempo obsessivo das procissões e romarias, no pudor da mais sagrada nudez, no vício de dizer mal dos vizinhos” (GFL,353).*

Para outros, como o escritor Rui Zinho, o duplo de Nuno Miguel, como ele próprio se intitula, a volta à casa não significa a realização do sonho catártico de uma infância pobre e sofrida, mas sim um momento de reflexão, uma busca de si mesmo e dos seus sentimentos postos em equação:

Sentado do lado da janela, tentou personificar em si o sonho desse regresso ao Rozário. Não tinha, não teria nunca a importância do mito do retorno à origem perfeita do Homem. Acontecia-lhe só um regresso talvez definitivo após vinte e cinco anos de ausência. Não uma ressurreição. Partira de um cais com navios. Estava de volta a um mundo sublimado, inexistente. (GFL, 445)

O seu regresso não corresponde, pois, ao universo proustiano da busca de um tempo perdido. Porém, como a casa, no dizer de Bachelard (1992:26), *“maintient l’homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie”*, é nela e através dela que as suas recordações tomam vulto:

O passar muito baixo dos navios cheios de gente feliz com lágrimas, em direção à América dos primeiros sonhos [...]. O silêncio incomparável do silêncio. A mágoa. O deserto do mar com água e o deserto da água sem mar. O peso insuportável das mãos do pai, que muitas, excessivas, vezes lhe batera sem razão e depois morrera de cancro no Canadá [...] (GFL: 451-452)

Entretanto, e como todo o homem tem o seu direito de sonhar ele alimentou um dia o sonho / devaneio de viver numa casa, a sua, com árvores em frente do mar,

...que dê tanto para o repouso como para um encontro com o meu outro destino. Regressarei a Lisboa para me colocar do outro lado de mim, dono e senhor da casa metafísica fechada à chave, por dentro da escuridão e do vazio insuportável desta casa. (GFL: 49).

la assim ao encontro da teoria bachelardiana segundo a qual a casa é um dos maiores fatores de integração para os pensamentos, as recordações e os sonhos do homem, integração essa que tem como elo de ligação o devaneio³.

A representação da casa e as recordações da infância são elementos comuns a histórias das personagens do romance de João de Melo, foco desta análise. O mar que as atravessa é também o veículo de comunicação entre elas. Nuno Miguel e Maria Amélia partiram juntos para o continente, para longe da “maldição da [sua] infância na Ilha”, determinados a deixar para trás “um passado sem história” e a esquecerem-se dele sem a menor sombra de sofrimento. A fuga para a vida religiosa, em Lisboa, foi a saída que encontraram para se livrar ele, das pancadas do seu “pobre cão de pai”, ela da fúria da mãe, dos beliscões nos braços e das bofetadas cheias de ódio. E foi na casa, “em que tudo foi sempre mais ou menos absurdo”, que Maria Amélia encontrou, no “soalho”, o nutriente para o seu devaneio:

Lembro-me de às vezes ficar ali a contar as nuvens e a imaginar-lhe formas de coisas conhecidas. Um pareciam-se com vacas deitadas nos pastos, por causa das patas flectidas e das cabeçorras oblíquas. Outras, muito maiores, eram casas navegantes ou navios encalhados, talvez mesmo mapas que iam fundir-se noutros mapas e formavam países fantasmas – numa espécie de dança, voo planado ou arraial sem ruídos. (GFL, 60)

Preferia-se, assim, através dessas imagens de mar e voo, o seu destino emigrante, em terras de África primeiro, e mais tarde, quando os filhos de Angola a chamaram de colonialista e a mandaram para o Puto, nas terras frias, porém promissoras do Canadá. E ela, que não sabia ser feliz sem lágrimas, deixou a Ilha, a casa *“que era o que se pode chamar uma prisão sem grades: todos vivíamos de cócoras e com medo de tudo”*, e onde *“na opinião do papá, nunca passaríamos desses seres rasteiros e defeituosos, os pássaros”*, e alçou voo rumo ao país dos seus sonhos perfeitos, onde deixou de ser a Maria Amélia e passou a ser Mary, só.

Para fugir também de uma vida mesquinha fruto de uma infância marcada pelas sovas do papá e da infelicidade e dor que elas lhe traziam, infância que, segundo Bachelard (1988: 119),

“permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar”, para fugir de *“um tempo de espera sem esperança”*, Luís Miguel inscreveu-se como voluntário no serviço militar e acabou por ir, de castigo, para a guerra da Guiné de onde voltou curado de todos os males,

³ Bachelard, Gaston.(1992) *La poétique de l’espace*. 5.édition. Paris: Presses Universitaires de France, p.26.

ou pelo menos sem a sua memória, mas com “uma ferida aberta nos dois olhos e um arrepio de frio ao comprido da espinha...” (GFL, 204)

Tendo emigrado para o Canadá embalado também pelo sonho de melhores dias e a conquista de alguns “dolares”, a sua não-adaptação àquela terra onde era “canadiano à força” está patente nestas suas palavras:

Chorava como um cachorro perdido do dono, num país estrangeiro, a ser enxotado de job para job e a empregar sempre em trabalhos cada vez mais custosos. Quando mal me habituava à Company e ao ritmo daquela gente que falava inglês e bebia tigelas de café para conseguir ressuscitar da morte de Toronto, vinha sempre um homem a quem chamávamos “bossa”, muito sério e com voz compadecida, e dizia-me as palavras que os emigrantes mais depressa aprendiam e nunca mais podiam esquecer:

– *I’m sorry, Lewis... Lay off, lay off, Lewis! (GFL 198-199)*

Para Nuno Miguel, as recordações da infância são ainda mais dolorosas. O sótão, que para Maria Amélia era o lugar do devaneio, para ele significava o lugar de repressão e de sofrimento:

E foi quando papá perdeu a cabeça e decidiu fechá-lo no sótão às escuras. Íamos levar-lhe a comida, a mando dele, no testo de barro que servia para alimentar o cão. [...] À nossa aproximação, os ratos escapuliam-se pelas frestas, aos guinchos, como ovos a fritar [...]. Quando se chegava ao cimo do sótão, o meu irmãozinho estava sentado no escuro, de mãos postas, e os olhos azuis lá no canto, acesos como faíscas de gatos. (GFL, 180)

A ideia de suicídio começou, desde essa altura a invadi-lo. Anos mais tarde, no entanto, considerava que: “O projeto de um suicídio sempre adiado deixara até de constituir-se na última esperança – porque a morte era difícil, exigia outra coragem e estava provado ser fria”. (GFL, 450)

Em Lisboa, longe da presença terrível do pai, dedicou-se à política, à Literatura, deixou de ser Nuno Miguel e passou a ser Rui Zinho, o escritor, casou com Marta, mas continuou infeliz. Separou-se dela mais tarde, porém nunca esqueceu esse amor fracassado.

Como também não esqueceu a Ilha e a casa que um dia lhe coube por herança e à qual voltou com “a sensação de ter vindo não da cidade de Lisboa mas de todas as cidades perdidas do tempo”. O longe é para ele, metaforicamente, o retrato da doença que corrói o corpo e a alma: “O pai morrera de cancro na próstata no Canadá; a mãe morrera de cancro linfático, também no Canadá; os irmãos podiam um dia vir a morrer de cancro porque estavam no Canadá”. E um sentimento identitário toma conta de si:

Se me perguntarem por que razão gosto tanto assim do meu país, respondo-lhes que me sobra sempre um motivo. Gostarei sempre do meu país enquanto o escarnecerem. Amá-lo-ei mesmo na sua nudez, nos vícios e nas

coisas luminosas. Serei português com a moral e com o espírito, e com o sangue até de quem traz em si um verso, um cheiro a mar, um fruto da sua terra.

Diante da casa vazia “de quem um dia se foi embora”, Rui Zinho, no seu “Regresso invisível”, é invadido pelo sentimento de consciência insular, aquele que, conforme Brasil (1999: 211),

...se expressa pela distância, pela nostalgia, pela contemplação melancólica da paisagem, dos garajaus que voltam todo o ano, da bruma que tudo obscurece, do mar quase sempre crespo, das tempestades, das nuvens densas e baixas do inverno, do azorean torpor; significa uma espécie de resignação às inclemências e dificuldades da vida insular, algo indizível mas profundamente experimentado.

Desse seu encontro do presente com o passado da casa Rui Zinho chegou à conclusão de ser ele mesmo a casa, “mas na primeira pessoa do singular. Soubera sempre que um dia viria não para habitá-la, e sim para a viver”.

E não obstante o “opressivo, o tormentoso, o excepcional espetáculo de uma casa há muito fechada, consumida pelo abandono”, ele conseguiu experimentar a sensação da imagem construída por Bachelard (1988:132-133) de que “os quartos da casa perdida, os corredores, o sótão e a adega abrigam odores fiéis, odores que o sonhador sabe pertencerem somente a ele”. E chegar à conclusão, com o filósofo da imaginação, de que “quando é a memória que respira, todos os cheiros são bons”.

No seu novo projeto literário, o passado dará lugar a um futuro cheio de promessas, a começar pela casa, onde erguerá janelas que se abrirão para o sol da manhã, à espera de uma *Gente feliz com Lágrimas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bachelard, Gaston. (1992) *La poétique de l'espace*. 5. édition. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____.(1988) *A poética do devaneio*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- Batista, Adelaide Monteiro. (1993) *João Melo e a literatura açoriana*. Lisboa: Dom Quixote.
- Brasil, Luiz Antônio Assis. (1999) *A narrativa açoriana pós-revolução dos cravos: uma breve notícia*. in *Via Atlântica*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n. 3 São Paulo: Departamento, 204-223.
- Freitas, Vamberto.(1999) *A Ilha em frente: textos de cerco e de fuga*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Macêdo, Tânia Celestino. (1999) *Visões do mar na literatura angolana contemporânea*, in *Via Atlântica*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Nº 3 São Paulo: Departamento, 49-57.
- Melo, João de. (1988) *Gente feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Sá, Daniel de. (1992) *Ilha grande fechada*. Lisboa: Edições Salamandra.

3. LOLA GERALDES XAVIER, [BIODADOS LOLA@ESEC.PT](mailto:BIODADOS@ESEC.PT)
LOLAGERALDES@CLIX.PT LOLAXAVIER@SAPO.PT ESCOLA
SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE COIMBRA, CENTRO DE INVESTIGAÇÃO DE
LÍNGUAS E CULTURAS DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO 7º COLÓQUIO DA
LUSOFONIA RIBEIRA GRANDE 2007

JOÃO DE MELO, UM ESCRITOR AÇORIANO SOBRE A GUERRA COLONIAL.

1.

*Pretende-se com esta comunicação interrogar a ficção de João de Melo na sua relação com a História, nomeadamente com o Colonialismo e Pós-colonialismo portugueses. Para isso, teremos em consideração o seu romance de 1984, *Autópsia de um Mar de Ruínas*.*

*Colocar-se-á igualmente em relação a perspetiva histórico-ficcional de João de Melo com António Lobo Antunes, sobretudo em *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, bem como com Pepetela, em *Mayombe*. Este diálogo comparatista prevê-se enriquecedor na medida em que se coloca em confronto dois escritores portugueses e um autor angolano, contemporâneos, a dialogar sobre um tema perspetivado sob vários pontos de vista.*

*O texto centro da análise será, no entanto, *Autópsia de um Mar de Ruínas*, que permitirá a ponte para os autores e obras referidos atrás.*

Este texto pretende interrogar a ficção de João de Melo na sua relação com a História, nomeadamente com a guerra colonial portuguesa. Para isso, teremos em consideração o seu romance de 1984, *Autópsia de um Mar de Ruínas*. Aborda-se, igualmente, a perspetiva intertextual deste romance de João de Melo com outros escritores de língua portuguesa. Esta perspetiva intertextual prevê-se enriquecedora na medida em que se colocam em confronto obras de língua portuguesa sobre um tema da identidade histórico-cultural, apresentado sob vários pontos de vista.

O texto central da análise será, no entanto, *Autópsia de um Mar de Ruínas*, que permitirá a ponte para outras obras. Analisaremos este romance numa perspetiva semântico-gradativa a partir da significação alcançada na narrativa pelo Mar pela *Autópsia* e pela *Ruína*. Estes temas, pela sua abrangência, permitem que *Autópsia de um Mar de Ruínas*, apesar de conter referências marcadas espacial e temporalmente, atinja a atemporalidade, pela descrição ficcional da guerra e suas consequências. Este é um

⁴ «Estava ali apenas para enriquecer com a possível decência e sem que alguém desse por isso. Para que haviam de servir doze anos de guerra, em comissões sucessivas (...)?» (*AMR*: 169).

⁵ João de Melo, a propósito do seu último romance, *O Mar de Madrid*, responde numa entrevista ao *Jornal de Letras* (2/3/2006): «Lido com verdades que mentem e com mentiras que dizem a verdade, para melhor serem ficção». Daqui resulta a base documental de parte da sua ficção.

⁶ «À memória dos que morreram em Calambata».

romance de denúncia da inutilidade dos conflitos armados, do seu absurdo e da perda da racionalidade.

Ó mar,
Ó mar,
Ó mar profundo
Ó mar,
Negro altar
Do fim do mundo

Em ti nasceu,
Ó mar,
A noite que já morreu
No teu olhar.
Zeca Afonso, «*Canção do mar*».

João de Melo (S. Miguel, 1949), escritor e ensaísta português, com vasta produção literária de mais de três décadas, sobretudo na década de 80 do século passado, traça em *Autópsia de um Mar de Ruínas* (*AMR*) um retrato cruel e realístico da guerra colonial em Angola. Mobilizado pelo exército, para África, onde prestou serviço como furriel-miliciano enfermeiro, essa dolorosa experiência foi fundamental para a escrita da sua obra, como refere em várias entrevistas.

Este romance de 1984, uma nova versão mais trabalhada literariamente do romance *A Memória de Ver Matar e Morrer* (1977), abre perspetivas de intertextualidade e de reavaliação da História da guerra colonial portuguesa. O título remete-nos *ab initio* para a atmosfera infausta que percorre a totalidade da obra. A ação passa-se em 1973⁴, no Norte de Angola, onde os combates entre a tropa portuguesa e a resistência angolana se intensificam a partir do final da década de 60. O leitor tem acesso quer à perspetiva dos habitantes civis angolanos de Calambata, quer à perspetiva dos militares aí sitiados.

O valor documental⁵ da obra, enriquecido pela experiência do autor empírico e pela explicitação na dedicatória⁶ que abre o romance, resulta na interceção de vários pontos de vista, visíveis, desde logo, na forma como se organizam os capítulos. Composto por 24 capítulos, o romance começa pelo espaço da tropa portuguesa e termina no espaço da sanzala dos civis africanos.

Os capítulos que dizem respeito ao ponto de vista dos habitantes africanos de Calambata estão intercalados pelos capítulos em que se retrata a forma de sobrevivência dos militares portugueses⁷, dividindo-se o romance em doze capítulos para cada uma das perspetivas: a da tropa colonizadora e a dos autóctones colonizados. Há algo, porém, a

⁷ Se tivermos em consideração *Mayombe* (1980), de Pepetela, romance que retrata as relações humanas entre guerrilheiros do MPLA circunscritos à floresta de Mayombe, veremos o lado da resistência angolana, as várias formas de pensar, as suscetibilidades tribais, o olhar crítico lançado aos burocratas do MPLA, distantes da difícil realidade dos guerrilheiros, que escapa a este romance de João de Melo. A perspetiva em comum com *Autópsia de um Mar de Ruínas* e *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, prende-se com um exame crítico e psicológico da guerra em Angola, com o pânico da morte dos militares (angolanos e portugueses), com a solidão e com a incompreensão para com as crueldades da guerra.

unir os militares portugueses de baixa patente e os angolanos: a miséria, a fome, a animalização, o sentimento de injustiça, a aberração das consequências do colonialismo, a irresponsabilidade humana nas suas vertentes cívica e política e a faceta amoral do poder.

Esta preocupação em mostrar o ponto de vista dos dois grupos em contacto (os africanos a viver em Calambata e os portugueses aí a servir na tropa) evidencia o esforço de João de Melo em tentar compreender a identidade angolana e expor as realidades das fações em convívio, ambas com fragilidades, ambas com personagens ambivalentes, na sua bondade e maldade.

Neste sentido, ao intercalar pontos de vista de narradores que compõem a cena diegética, são exploradas ficcionalmente as condições de vida dos africanos. O africano é mostrado como uma personagem esmagada pelo colonialismo, transplantado das suas terras do sul para um aldeamento do Norte e vigiado pela polícia que facilmente exerce o seu autoritarismo através da violência. A fome e a consequente dependência das crianças aos restos da comida dos soldados agudizam esta imagem de sujeição.

Por conseguinte, o africano sob o jugo do colonialismo tinha quatro vias: juntava-se à força de libertação, contra os portugueses; fazia parte da Tropa Especial, lutando ao lado dos brancos; submetia-se aos aldeamentos vigiados pelo colonizador e concentrava-se em sobreviver, esperando pela independência, ou fingia-se dominado pelos portugueses, mas servia de informador às tropas de libertação. Romeu é o exemplo da opção por esta última via. No final do romance, esta personagem, inesperadamente para o leitor, passa de africano apático e submisso a informador das tropas de libertação e, previsivelmente, é castigado até à morte pela tropa portuguesa, ainda que sem provas evidentes da sua traição.

No lado dos africanos, considere-se algumas personagens, algumas delas adquirindo estatuto de narrador como Natália, que representa a força e a determinação das mulheres inteligentes; Romeu, que representa o agente duplo; soba Mussunda, que caracteriza o desapossamento do poder, mero fantoche nas mãos dos portugueses, tentando, todavia, manter uma certa dignidade para com os seus, ainda que a «*Sua coragem [festivesse] definitivamente subjugada pelo jogo dos colonos*» (AMR: 256).

Por outro lado, temos personagens que compactuam com o poder colonial, como Augusto, cozinheiro da tropa e símbolo da aliança com o opressor, por conveniência, e Bartolomeu, o bailundo que fazia reverência ao «Pai Branco» (AMR: 67), mostrando falta de solidariedade para com os restantes africanos de etnias diferentes.

A dignidade roubada aos africanos vê-se, por exemplo, no episódio da compra do café por colonos brancos, pois estes adquirem o café aos negros a um preço inferior ao merecido, como se os brancos estivessem «*todos combinados para roubar o preto*» (AMR: 254). Para além disso, o episódio que se segue, dos mercadores portugueses a aproveitarem o dinheiro dos negros, aliciando-os com novidades, roupa, comida e bebida, sobretudo, evidencia a exploração das fraquezas dos negros despidoradamente, que Natália denuncia. A luta dos africanos civis contra os brancos mostra-se assim fracassada, pois como Natália reconhece «os brancos estragaram a vida, comeram as forças todas dos homens» (AMR: 34).

Por tudo isto, a imagem que os negros têm dos brancos não pode ser positiva. As negras, envelhecidas prematuramente, caracterizavam o abraço dos brancos como sendo: «sujo e mortal. Tem morte nele que nunca sai fora (...). Seu amor é morte apressada» (AMR: 53). Os brancos são vistos pelos negros como «gente barriguda e avermelhada» (AMR: 253), vigarista (cf. AMR: 263), cheia de manha, tentação e malvadez (cf. AMR: 258).

O assédio e as violações dos brancos às negras são um exemplo do que fazia aumentar o ódio: «o ódio está já tão grande que parece é um desprezo e mais nada» (AMR: 57). De facto, a abjeção da guerra e a consequente desumanização, as arbitrariedades, a violência gratuita para com os habitantes de Calambata, instigava-os a um surdo sentido de rebelião. O autoritarismo dos altos comandos e as brutalidades cometidas contra os africanos pela polícia política e por alguns elementos da tropa não apaziguavam a revolta silenciosa dos negros.

Em contrapartida, os negros são vistos pelos brancos como «molengões» (AMR: 253), sendo coisificados e despersonalizados: «- *E querem isto a independência, vejam vocês!*» (AMR: 254). Nesta ótica, ambas as fações veem o grupo oposto de forma animalizada. Vem neste sentido de sensação de onipotência do colonizador a ironia feita pelo narrador onisciente em torno do furriel Tavares que escrevia as suas memórias de guerra em duplicado, com um químico, três cartas por dia à mulher, como se se tratasse de um diário de campanha, intitulado «*De Como Nos Fomos A Eles em África e Asinha Os Tornámos Escravos Nossos E de Única Nossa Vontade*» (AMR: 52).

Do lado dos portugueses, o alferes enfermeiro, como se se tratasse de um alter-ego do autor empírico, representa a consciência moral e incorruptível, na tentativa de preservar a decência e proteger os mais fracos, como os negros e os soldados. É a personagem que se apresenta mais humanizada e que serve de ponte entre os dois grupos, agindo, dentro do possível, como um protetor dos negros.

Mais abaixo, na hierarquia, Renato, um dos narradores principais, simboliza os militares anónimos que lutam no mato, sofrem emboscadas, convivem constantemente com o terror de morrer e quando morrem caem no esquecimento do país. Apenas a família se lembra deles. Esta insignificância do soldado, visto apenas como mais um número, despersonalizado pelo esquecimento do seu nome, está bem sistematizada numa estrofe do poema «Romance de Pedro soldado», de Manuel Alegre: «Soldado número tal - Só a morte é que foi dele. - Jaz morto. Ponto final. - O nome morreu com ele».

No lado oposto aos soldados, meros instrumentos de poder, situam-se os elementos da polícia, como o chefe Valentim, as chefias, os comandantes, «a indiferença insensível dos burocratas da guerra» (AMR: 138), sendo apresentados de forma desumanizada, mostram indiferença e desrespeito pela vida humana. São eles que decidem sobre o rumo da guerra, alimentando uma ideologia balofa, decrépita e inconsequente.

Assim, do lado português, os soldados opõem-se aos superiores hierárquicos, pois os soldados «*tinham vindo ali parar, trazidos pela mãozinha rufiona do dever patriótico dos outros, dos outros que serviam a pátria à sombra das cidades (...), ganhando bom*

dinheiro, dormindo tranquilamente com mulher sua ou alheia; dos outros que planeavam surdamente a morte à distância e queriam mais e mais e sempre mais» (AMR: 42).

A vivência da guerra é exposta a ridículo pela disciplina militar despropositada e desadequada ao cenário de guerra, na incompreensível mecanicidade dos rituais marciais. É exemplo disto o jovem militar que se vê humilhado e insultado pelos superiores, como acontece com o furriel enfermeiro obrigado a cortar o cabelo, por não ter a «*gadelha nos termos regulamentares*» (AMR: 174). Alguns militares sentem-se arma e "dejeito" da ideologia colonial, mostram-se descaracterizados e revelam sentimento de incompreensão para com a vida que levam.

Se nos ativermos ao título da obra, poderemos considerar uma gradação descendente de valor disfórico, que vai do Mar, elemento associado à geografia e história de Portugal, geralmente percebido como elemento positivo, para a Autópsia e as Ruínas, como formas aniquiladoras de não-ser e não-estar de um país e dos seus habitantes. Neste sentido, vejamos em que temáticas assenta esta gradação.

2. MAR

A evocação do mar acontece pela primeira vez no «capítulo nono», aquando de uma emboscada: comparado à terra, o ruído das metralhadoras e dos morteiros «*soa um pouco de memória, mas é tão-só a terra enchendo-se de feridas, crateras, fissuras enormes – como o mar (...) ainda e sempre como o mar dos Açores, bramindo na sua pólvora branca*» (AMR: 114).

O mar serviu como elemento condutor da cultura portuguesa, sobretudo através da língua. A língua que, nos capítulos sobre a vida na sanzala, em que o narrador omnisciente intercala com Natália, se apresenta numa forma de «português desgramatizado» (AMR: 71), em que a concordância verbal entre sujeito e predicado se desvia da norma padrão e a escrita tenta imitar a oralidade do português africanizado. A adoção da cultura ocidentalizada verifica-se também nos nomes das personagens africanas: Natália, Romeu, Sebastião, Josefa, por exemplo, em oposição aos nomes africanos dos mais velhos: soba Mussunda e vavó Katuela.

No entanto, a cultura ensinada era a que ia ao encontro do regime português da altura e da ideologia do colonialismo. Faz-se, pois, ironia com o ensino ideológico que se praticava: «*só pressora Tina, lá na escola, costumava sempre dizer a razão estava justa: Angola era Portugal*» (AMR: 78).

Por seu turno, nos capítulos sobre a vida dos militares portugueses, a linguagem torna-se vulgar, disfemística, como forma de exorcizar a realidade irreal da guerra, através da nomeação de obscenidades⁸.

O mar é simultaneamente imagem de vida e de morte⁹. Se nas epopeias de exaltação aos descobrimentos o mar era símbolo de esperança e regozijo, nas narrativas

da segunda metade do século XX, o mar parece expelir o que de negativo foi acumulando ao longo dos séculos, tornando-se metáfora para o *locus horrendus* das consequências da expansão portuguesa, tema também presente, por exemplo, em *As Naus*, de António Lobo Antunes.

Autópsia de um Mar de Ruínas permite não só uma perspetiva histórica da guerra colonial portuguesa, enriquecida por tentar abranger as duas realidades em confronto, mas também por permitir uma reavaliação metafórica da epopeia expansionista portuguesa e por fazer uma crítica ao fascismo. O título, centrando o elemento 'mar', permite ao longo do romance estabelecer várias intertextualidades a propósito da identidade portuguesa.

Em *Autópsia de um Mar de Ruínas*, o mar é de «rémoras» e de «lodo» (AMR: 125), acolhe a morte como uma «paisagem naufragada no mar» (AMR: 127), é um mar de «*quinhentos anos e outros tantos dias*» (AMR: 132), é um mar que deu a sensação de onipotência aos portugueses, estabelecendo-se uma intertextualidade com *Os Lusíadas* (VII: 14) para mostrar ironicamente o ridículo do esforço dos séculos passados: «*E Se Mais Mundo Houvera Lá Chegara*» (AMR: 133).

A ideia do peso da história concentra-se também na figura do padre, símbolo da tentativa portuguesa de evangelização nas terras colonizadas, que parece «*um homem de quinhentos anos, de um país que se voltara na direção de um mar inocente*» (AMR: 165). É um mar que não levou o desenvolvimento de forma sustentável aos povos colonizados, a prová-lo veja-se a imagem de pobreza das cubatas de Calambata, apresentadas como «*um barco sem mastros, à beira de naufragar*» (AMR: 65).

Ao longo do romance, a visão sobre Portugal é disfórica, trata-se de um país como «um coro sem órgão» (AMR: 287), que se converteu aos poucos num «asilado de velhos» (AMR: 287), «*porque todo o destino deste país de corvos e cornos nos puxa para África*» (AMR: 93).

Assim, aquando do momento da partida dos soldados no aeroporto, «*Mães-amantes choravam agarradas aos pilares, o corpo das manas estava trémulo, os amigos e os irmãos diziam piadas sem gosto*» (AMR: 93).

Esta despedida faz lembrar o choro das mães e as «noivas por casar», de «Mar Português», de Fernando Pessoa.

Mais à frente é evidenciada a responsabilidade do regime pelos mortos produzidos pela guerra. O narrador mostra ironia, através dos adjetivos e do advérbio de modo: «era certo e seguro que o ministro mandaria um telegrama de condolências à família: *grande, grande* é a nossa pátria porque tais filhos ela tem; as *corajosas* mães que choram são o vivo exemplo de que Portugal é o país *eterno*; a nossa juventude morre *generosamente* nas distantes partes de África, mas vive no coração dos que melhor amam o seu povo» (AMR: 144, sublinhados nossos).

⁸ Semelhante, por exemplo, a *O Cus de Judas*, de António Lobo Antunes.

⁹ Cf. Chevalier e Gheerbrant, 1994 : 439.

Vem ao encontro desta apologia do sacrifício pela pátria o discurso do comandante após a morte de nove homens do batalhão numa emboscada, que «*pensava aproveitar a oportunidade para discursar terrivelmente acerca da pátria viva e sempre imortal; da pátria que se cobria de glória, por cada soldado tombado ao seu serviço e em sua defesa, ideal supremo*» (AMR: 176). Mais uma vez, o narrador onisciente usa a ironia para ridicularizar a insensibilidade e a irresponsabilidade dos burocratas face à morte dos seus homens na guerra. O discurso, deste comandante, de apelo ao ódio para com os negros, termina numa incitação teatral de hino: «*Matá-los-emos todos, sem dó nem piedade, como nos ensinaram os nossos antepassados. Viva Portugal em Angola!*» (AMR: 178).

Os militares têm consciência da morte inglória a que o país os obriga, deixando de acreditar nesse tipo de pátria. As inscrições fúnebres previstas por Renato, em maiúsculas, no final do «capítulo vigésimo terceiro», estão em conformidade com este descrédito, insistindo no campo lexical da morte, pois Portugal e os portugueses fundem-se no mesmo destino: «*VAI MORRER UM PAÍS QUE MATOU UM MILHÃO E QUINHENTOS MIL HOMENS NA GUERRA. COMO SERÁ A SUA MORTE?*» (AMR: 293).

À medida que a guerra avança e as frentes de libertação angolana ganham consistência, o país mostra-se expetante, cada vez mais vigilante e repressor, evidenciando desespero de causa e dando a entender que o regime «*corria perigo e estava, ele mesmo, em desespero de causa*» (AMR: 95).

Neste cenário, os soldados esperam 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*» (AMR: 95). A repetição irónica desta ideia faz-se quando o furriel enfermeiro se vê rodeado de companheiros mortos numa emboscada:

«*Pensava de novo nos pássaros da sua infância, na voz longínqua do mar do seu destino. Pensava que boa parte da sua vida se fora já com a esperança de que pudesse um dia acontecer-lhe uma Grande Coisa, talvez uma primavera nunca igual ou um fruto bem à medida da sua sede. (...) Tenho o meu destino de mar a cumprir, sou um homem do seu sal e da sua profundidade. Ouço-lhe a voz e sei que a ouvirei sempre enquanto estiver longe dele*» (AMR: 143).

Neste sentido, todo o romance parece ser uma confirmação da perplexidade e das interrogações do Velho do Restelo:

«*A que novos desastres determinas - De levar estes Reinos e esta gente? - Que perigos, que mortes lhe destinás, - Debaixo de algum nome preminente?*» (Os *Lusíadas*, IV: 97).

Portugal apresenta-se, assim, como uma «pátria em crise» (AMR: 22), traiçoeira e enganadora. Um país ironicamente percecionado através dos seus poderes políticos, Salazar e Américo Tomás (AMR: 43), um país que se sumia nos

«*numerosos amigos americanos a quem a gloriosa política de Portugal em África infundia uma excepcional admiração, país tão pequeno, esse, tão cheio de merda atómica nas suas praias, mas tão tenaz na sua resistência ao comunismo internacional*» (AMR: 44, sublinhados nossos).

Veja-se a ironia conseguida através do uso de adjetivos e da repetição do advérbio de intensidade.

3. AUTÓPSIA

Autópsia de um Mar de Ruínas revela, pois, um exame da guerra colonial portuguesa em Angola, permitindo uma análise psicológica do militar português subalterno através de uma crítica severa à ideologia da época e aos que a alimentavam (os representantes do regime, os burocratas, etc.).

Aos soldados resta apenas a dignidade do desejo de continuarem vivos, no entanto, essa dignidade é corroída pelas circunstâncias de guerra. É também pelo direito à dignidade que lutam os habitantes de Calambata, animalizados pela polícia portuguesa e castigados por esta, sempre pronta a chicoteá-los. É, no entanto, uma dignidade roubada ao soba que se apresenta velho e com medo da polícia portuguesa, logo respeitosa para com ela. O momento de maior dignidade apresentado no romance dá-se no final do segundo capítulo, quando ele tenta libertar Romeu dos maus-tratos de Valentim¹⁰, o chefe de polícia e é, ele próprio, pontapeado, em silêncio, mostrando-se indefeso.

Mais à frente, Romeu afirmará: «*vida de preto é pior que estrume. Coisa suja onde o branco não vai pôr nunca a mão mas só o chicote e a voz que manda para exigir obediência, sem condições*» (AMR: 121).

Como já referimos, o ódio dos negros pelos brancos é justificável pelas ações arbitrárias destes: tiraram-lhe as terras, a liberdade, violaram as mulheres, exploraram, bateram, alimentaram a fome.

Não podemos, porém, esquecer que em Portugal, a situação de miséria não era diferente, pois, como afirma uma personagem de *O Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes: «*como se morrer de fome onde [Cova da Piedade] os pretos somos nós fosse melhor do que morrer de fome onde [Luanda] os pretos são outros*» (*O Manual dos Inquisidores*: 212). A miséria não era, de facto, diferente para a generalidade dos portugueses em Portugal, nem em Angola, e na obra insiste-se nas condições de fadiga, sede, fome e medo a que se submetiam as patrulhas pelo mato.

O romance constrói-se nos contrastes opressor - oprimido; subjugador - subjugado; rico - pobre. Estes contrastes entre a pobreza e a riqueza continuam empiricamente atuais, sobretudo na Angola hodierna: «*mulheres essas que traziam pela*

¹⁰ O castigo de Valentim, como se de uma justiça divina se tratasse, não tarda a acontecer. Após ter sido o responsável pela capotagem de um jipe com crianças, onde morre Júlia, pede destacamento para uma sanzala

mão crianças cor de lama e em cujo rosto se surpreendia as crateras da fome iludida na sua ingenuidade; depois, eram os bairros lavados dos brancos. (...) o silêncio dos ricos, os carros exageradamente luxuosos e quase funerários dos ricos de toda a parte do mundo» (AMR: 86-87).

Na gradação que estamos a analisar, destaca-se o episódio em que o jipe cheio de crianças capota e provoca a morte de Júlia Doke. A sua autópsia é feita pelo delegado de saúde, que chega no dia seguinte, e pelo furriel enfermeiro «*debaixo de uma árvore, à vista de toda a gente, e toda a sorte de insetos pousava na carne semiapodrecida do cadáver trucidado»* (AMR: 224).

Sendo as crianças «a explicação do mundo» (AMR: 221), como se refere neste «capítulo décimo sétimo», este episódio é particularmente simbólico, pois representa a banalização da morte e a insensibilidade para com o valor da vida. Na verdade, a morte e o sofrimento, pela repetição e pelo hábito, provocam indiferença. Assim, face aos feridos e aos mortos, resta a insensibilidade (cf. AMR: 245).

Vem neste sentido a intertextualidade com o capítulo XI da *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, em momentos de morte iminente para os soldados: «*É só preciso chegar depressa, acudir aos nossos e à sua perdição, aos nossos, aos nossos, acudamos prestes que matom o meestre, que os matom todolos nossos e pronto nom serão vivos...*» (AMR: 116). Através da repetição intensifica-se a angústia e a inquietação, apelando-se à união e à solidariedade, devido à necessidade de acordar as consciências contra a morte e, na tentativa de reunir as hostes numa só direção de interesses pelo Bem do país, como aconteceu no último quartel do século XV.

Este é, assim, um romance sobre a vivência agónica, a sensação física e psicológica da morte, a neutralização da importância do ser humano, reduzido à sua condição física efémera e frágil. O descrédito pela guerra é acentuado pela ironia presente, por exemplo, nas inscrições nas paredes, repetidas ao longo do romance, quer do lado dos brancos, quer do lado dos africanos: «*É PROIBIDO DIZER QUE HÁ GUERRA»* (AMR: 51, 108, 194); «*SANZALA DA PAZ – POVO RECUPERADO»* (AMR: 81, 250).

4. RUÍNAS

Esta nossa análise gradativa de elementos de *Autópsia de um Mar de Ruínas* culmina no sentido das ruínas, no sentido da decadência de ideologias, da destruição do espaço físico e psicológico que envolve os dois grupos em convívio e, finalmente, da degradação da mente e do corpo das personagens.

A relação com o título do romance é explícita uma só vez. A expressão é usada aquando da descoberta dos soldados portugueses mortos numa emboscada, o furriel Borges aparece «*como se emergisse do fundo de um mar de ruínas»* (AMR: 127).

A solução apresentada no romance, pelos comandantes, visava responder à guerra com mais guerra, sem se importarem com a morte de soldados: «*Matem-se, porém, todos os meninos de suas mães, para que assim a víbora desta revolta se ache asinha vencida e fatigada de morrer»* (AMR: 167).

A intertextualidade com «O menino da sua mãe», de Fernando Pessoa¹¹, é aqui evidente, enfatizando a intemporalidade da temática da morte de jovens inocentes. O narrador denuncia a responsabilidade dos "senhores da guerra" nas atrocidades cometidas, pois o importante para os comandantes era que pudesse acontecer «Grandes Coisas de bem e riquezas e honras», como já alertara o Velho do Restelo (cf. *Os Lusíadas*, IV: 95), indiciando que em quinhentos anos nada mudou na natureza humana.

Neste cenário funesto de conflito, um dos elementos simbólicos explorado na obra é o corvo. Este assume na narrativa um simbolismo negativo, no sentido de mensageiro da morte em que se tornam os «americanos [que] fazem disto uma guerra de saldo» (AMR: 21) e os elementos da polícia política (AMR: 95).

É todo este ambiente de morte que se vai agudizando assim que caminhamos para o final do romance, quer da parte dos africanos, quer dos portugueses. Apesar de Natália ter pensado, logo no capítulo segundo, que «*gostava de ver ainda o dia do seu marido revoltar nos brancos»* (AMR: 33), esta personagem está longe de imaginar que o seu desejo se irá realizar no final de forma trágica.

A morte é também uma realidade constante para os militares, que se tornam mortos-vivos: «A guerra era a única, a inacreditável realidade do tempo e do mundo. Além disso todos estavam em dúvida acerca de tudo. Permaneciam despertos, mas confundiam a vida com o pesadelo dos mortos» (AMR: 179). O soldado Ricardo filosofará igualmente: «*Nunca mais seremos os mesmos homens»* (AMR: 202, 203). A consciência da alteração provocada pela guerra, no eco repetido das suas palavras, evidencia o absurdo da vida.

A expressão do desejo dos militares, acicatada pela solidão, no assédio às africanas, na evocação da mulher-amada, atinge particular destaque com a aproximação da morte, na repetição agónica do cabo enfermeiro Couto para o furriel enfermeiro:

«*Três filhos, furriel. E uma mulher»* (AMR: 136) e nas cartas de amor que Renato idealiza e, em particular, na que fecha simbolicamente o penúltimo capítulo, quando esta personagem se prepara para morrer: «*ferido de morte, penso. Digo ferido de morte porque os meus vinte dedos, amor, começam a sofrer do azul insofrimento da terra. (...) Amor, eu não sei se dói»* (AMR: 292-293). A carta de amor que Renato escreve termina ainda de forma elucidativa em relação a este aspeto: «*É o que escrevo aqui, sentado na noite. No sítio onde estou, amor. De frente para os mortos que cercam Calambata cercada de guerra pelo Norte. A pensar, amor, que há em mim um morto que não morre»* (AMR: 276).

¹¹ «No plaino abandonado / Que a morna brisa aquece, / De balas traspassado / – duas de lado a lado –, / Jaz morto e arrefece. / (...) / Jaz morto, e apodrece, / O menino da sua mãe», Fernando Pessoa, «O menino da sua mãe».

Esta morte psicológica transformar-se-á em morte física à medida que, simbolicamente, o mar é substituído pelo pântano da existência, pelo espaço psicológico:

«De modo que aos poucos fomos ganhando este aspeto de náufragos do pântano, com a lama a crestar-se-nos no corpo – e, assim, agora a morte é o crescimento do musgo: a minha pele transformou-se em escamas de peixe e todo eu sou decerto um anjo oceânico que não soube nem pôde escapar à guerra» (AMR: 285).

Assim que a morte se aproxima, Renato vê-se a tornar-se «leve como um pombo, amor, como o menino que nunca viu o mar de perto, sendo de morte as suas águas tão brancas, caladas, deslizantes...» (AMR: 293).

O desânimo e a amarga experiência das personagens conferem à narrativa uma marca anti-heroica, também patente de forma paródica em *As Naus*, de António Lobo Antunes. O sentido trágico da existência atinge assim o clímax no final do «capítulo vigésimo terceiro», em que morre Renato.

Autópsia de um Mar de Ruínas é, assim, um romance atemporal pelas sinestésias de guerra que congrega: a perspetiva é a da guerra colonial portuguesa no Norte de Angola, mas o medo da morte, a solidão, as hierarquias militares, burocráticas e paralisantes, são fatores de todos os confrontos.

É um conflito que conduz a transformações psicológicas, que animaliza o colonizador e o colonizado, que os torna indiferentes para com o sofrimento dos africanos. É um romance contra «toda a inspirada indústria de uma guerra» (AMR: 43).

Esta narrativa contribui para uma nova tomada de consciência de valores invertidos durante a guerra, para a reanálise da história colonial e, por arrastamento, dos descobrimentos portugueses, no que de violento tiveram, o que vem ao encontro de *As Naus*, enquanto desmistificação deste período considerado ainda glorioso pela generalidade dos portugueses contemporâneos...

Autópsia de um Mar de Ruínas parece, por conseguinte, responder negativamente à questão colocada por Fernando Pessoa, em «Mar Português»¹²: «Valeu a pena?».

João de Melo parece querer dizer com este romance que nem tudo vale a pena, mesmo quando a alma não é pequena.

5. Referências bibliográficas:

- Alegre, Manuel (1997) *30 Anos de Poesia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
Antunes, António Lobo (2004) *Os Cus de Judas* (edição *ne varietur*), Lisboa: Publicações Dom Quixote.
Antunes, António Lobo (2006) *As Naus* (edição *ne varietur*), Lisboa: Publicações Dom Quixote.

¹² «Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / (...) / Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena», Fernando Pessoa, «Mar português».

Antunes, António Lobo (2005) *O Manual dos Inquisidores* (edição *ne varietur*), Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1994) *Dicionário de Símbolos*, Lisboa: Teorema.

Lopes, Fernão (1994) *Crónica de D. João I*, vol. I, Barcelos: Editora Livraria Civilização.

Dias, Eduardo Mayone (2007) 'A novelística das guerras coloniais portuguesas', *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*. Disponível em <http://www.lettras.up.pt/uploads/ficheiros-2845.pdf>

Duarte, Maria Manuela da Silva (2004) 'Autópsia de um Mar de Ruínas – A ficção na senda da História'. In Maria de Fátima Marinho (org.) *Atas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto: Fac. de Letras Porto, vol. I.

Dutra, Robson Lacerda (2007) 'O universo mítico das águas e suas refrações na ficção contemporânea: uma leitura de narrativas de João de Melo, Lobo Antunes e Pepetela'. Disponível em http://www.unigranrio.br/unidades_acad_ihm_graduacao_letras_revista_numero11_textorobson4.html

Dutra, Robson Lacerda (2007) 'Entre o mar português em ruínas e as ondas da resistência angolana'. In Pires Laranjeira, Maria João Simões e Lola Galdes Xavier (org.) *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos Cinco Nações*, Lisboa: Novo Imbondeiro.

Hernández, Rebeca (2006) 'La proyección semântica de las unidades gramaticales dependientes en el discurso literario postcolonial de lengua portuguesa'. In *Atas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León: Universidad de León. Disponível em <http://www3.unileon.es/dp/dfh/SEL/actas.htm>

Melo, João de (1997) *Autópsia de um Mar de Ruínas*, Lisboa, Dom Quixote.

Melo, João de (org.) (1998) *Os Anos de Guerra 1961-1975. Os Portugueses em África. Crónica, História e Ficção*, Lisboa: Dom Quixote.

Melo, João de (2 - 3 - 2006) "Um (novo) romance peninsular" (entrevista), in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Pepetela (2002) *Mayombe*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Pessoa, Fernando (1994) *Mensagem*, Braga: Angelus Novus.

Pessoa, Fernando (2006) *Poesia do Eu*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Santos, M. A. Jane Cristina Duarte dos (2007) 'Um Verdadeiro Mar de Ruínas'. Disponível em http://www.unigranrio.br/unidades_acad_ihm_graduacao_letras_revista_numero10_textojane.html

Teixeira, Rui de Azevedo (1988) *A Guerra Colonial e o Romance Português*, Lisboa: Editorial Notícias.





CADERNOS DE ESTUDOS AÇORIANOS

Suplemento # 19 - junho 2017
JOÃO DE MELO

Todas as edições em www.lusofonias.net

Editor **AICL - Colóquios da Lusofonia**

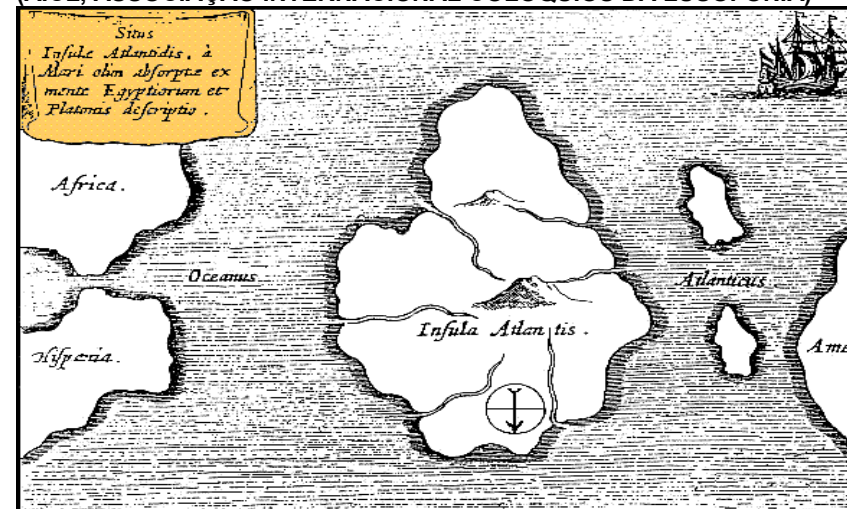
Coordenador **CHRYS CHRYSTELLO**

CONVENÇÃO: O Acordo Ortográfico 1990 rege os Colóquios da Lusofonia e é usado em todos os textos escritos após 1911 (data do 1º Acordo Ortográfico)



© TM®

Editado por **COLÓQUIOS DA LUSOFONIA**
(AICL, ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL COLÓQUIOS DA LUSOFONIA)



Nota introdutória do Editor dos Cadernos,

Os suplementos aos Cadernos Açorianos servem para transcrever textos em homenagem a autores publicados pelos Colóquios da Lusofonia, pelos seus participantes ou até Pelos próprios autores.

Hoje este Suplemento # 19 é dedicado a JOÃO DE MELO