CONCLUSÕES

«...ser português é muito mais do que ser só europeu. É sentir os largos ventos da aventura oceânica, percorrer mundo, contactar povos, criar nações, amar sem distinção de raças ou credos, *na busca do porto sempre por achar*».

GUILHERME ALPOIM CALVÃO, *Contos de Guerra*

«O Sul (...) é o azul azul azul, às vezes o branco, é o mar, a distância, o sol, a saudade, as areias, o deserto.»

MANUEL ALEGRE, *Jornada de África*

1. O pré-texto e o macrotexto

A introdução panorâmica deste trabalho consiste num movimento do *histórico* para o *literário*, da grande acção histórica para a sua interpretação estético-verbal. Nessa parte inicial (de sustentação do resto do livro) começámos por dilucidar a essência da aventura imperial portuguesa e ocupámo-nos de seguida da guerra que rematou o Império — matéria de reduzido crédito bibliográfico que nos levou, com alguma frequência, a apoiarmo-nos na experiência africana de militares nossos amigos e na nossa própria. Fechámos este espaço de abertura com uma visão de conjunto da literatura resultante dessa nossa última guerra, tarefa que, antes de nós e com um mínimo de vagar, apenas fora empreendida por Eduardo Mayone Dias, João de Melo, Manuel G. Simões e Roberto Vecchi. Depois de indicarmos as linhas de força da literatura da Guerra Colonial circunscrevemos a nossa matéria essencial — o corpo literário composto pelos romances de Guerra, Garcia, Antunes, Wanda, Ferraz, Lídia, Alegre e Lobo. Sobre esta matéria literária propusémo-nos provar que o seu imo — extensível, aliás, à maioria dos textos literários sobre a Guerra de África — seria uma mistura de um colectivo latejar agónico e de uma individual pulsão catártica.

2. O intertexto

O percurso analítico constitutivo do centro deste trabalho — que se revelou francamente compensador em relação ao objecto delineado — traçou-se por obrigação interna, por exigência da tese proposta, numa direcção geral que contemplava a sua divisão em cinco etapas correspondentes a categorias da narrativa básicas. Da divisão dos oito romances por cinco categorias — ou, mais rigorosamente, por sete, já que o «Tempo» se associa à «Enunciação» e as «Personagens» aos «Espaços» — resultou que a análise fosse feita num mosaico de cinquenta e seis textos e ainda no subcapítulo «Realidade e ficção». Esta grande fragmentação — que obsta a que a análise se torne parálise e que é característica dos próprios romances analisados — fundamenta simultaneamente, como se de um arquipélago textual se tratasse, a autonomia e a interdependência desses textos. A maioria destas composições analíticas contém a clarificação da relação da categoria narrativa própria com o *ratio textus* do romance respectivo, ou seja, analisando partes do todo que são os romances, essas composições terminam, sempre que achámos conveniente, integrando a parte no seu romance, no todo orgânico e concluso a que pertence. Este método acaba por permitir que os textos possam ser lidos como um baralho de cartas, sem obediência à ordem sequencial, embora seja preferível a leitura linear. Também, naturalmente, se podem ler, de uma vez, todos os sete textos (mais a respectiva parte do subcapítulo atrás referido) que lidam com cada romance. A virtude desta individualização é uma mais rápida e clara apreensão crítica do romance em causa; o vício desta estratégia de leitura é o de dificultar a percepção da interacção textual, da catafonia, existente entre as oito narrativas.

As relações intertextuais — e os casos de *anaforização interdiscursiva*[422] — entre os romances são numerosas e apresentam-se de forma

[422] Por *anaforização interdiscursiva* entendemos as alusões, citações, comentários, etc., com que um texto homenageia (ou parodia) o seu intertexto. Quanto ao conceito de intertextualidade aceite-se a clarificação proposta por Julia Kristeva: «Le terme d'*inter-*

aberta ou dissimulada, com extensão diversa e em modalidades várias. A primeira forma de intercâmbio discursivo[423] dá-se de imediato nos elementos remáticos e catafóricos por excelência que são os títulos — seis deles apresentam um cunho espacial, sendo *Nemo* e *Nó* as excepções. Esta componente espaço exibida logo nos títulos confirma a força inspiradora de África — de uma África em guerra —, o que, não no seu ineditismo mas na sua dimensão repetitiva, constitui um facto novo na Literatura Portuguesa, já que não temos verdadeiramente uma literatura colonial, apesar de nomes como os de Alda Lara, Reinaldo Ferreira ou António de Aguilar, mas sim e como que compensatoriamente uma literatura da Guerra Colonial.

Na Parte Central, deixámos propositadamente soltos e em estado de sugestão imperiosa os fios intertextuais tecidos entre os romances, sendo a mais imperativa indicação de ressonância o modo como os agrupámos ao longo do processo analítico. Em exposição sinóptica e obedecendo à ordem como estruturámos a análise e à cronologia da publicação das obras, retomámos de seguida os mais relevantes desses exemplos de relação dialógica.

a. *Estruturas*

— a hiper-fragmentação narrativa em subcapítulos, extractos, etc. (excepto em *Massacre* e *Nó*);

— a bipartição estrutural: dípticos (*Nemo* e *Massacre*), dois universos paralelos (*Jornada*) e um texto de partida e a sua contraface de chegada (*Murmúrios*);

-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique des sources» d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système — signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique — de la positionnalité énonciative et dénotative» (*La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du 19. siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, pp. 59-60). Sobre a problemática da intertextualidade veja-se o número que lhe é dedicado pela *Poétique* (27, 1976).

[421] Por impossibilidade estrutural-metodológica e por razões de extensão, alguns exemplos de intertextualidade das próximas páginas não foram analisados na Parte Central deste estudo. Nesses exemplos incluir-se-á a indicação das respectivas páginas dos romances.

— o *Bildungsroman* (*Judas* e *Percursos*, em especial)
— o *roman à clef* (particularmente *Percursos* e *Murmúrios*);
— o *incipit*-resumo (*Murmúrios* e *Negreiros*).
— o primado da acção interior (recordações, monólogos, etc.) sobre a acção exterior (excepto em *Massacre*, *Nó* e *Jornada*);

b. *Enunciação e tempo*
— os diálogos do narrador com um «tu» intratextual: com o interlocutor ficcional que é componente da estrutura conteudística e formal do próprio texto a quem o «eu lírico» se dirige (*Nemo*); com o «eu» emissor desdobrado, do que resulta uma autocomunicatividade intratextual (*Nemo* e *Percursos*); e com os narratários (*Judas* e *Murmúrios*);
— a interpelação do leitor (*Nemo*, *Nó* — de modo furtivo —, e *Negreiros*);
— a convenção diegética na qual o sexo do narrador/protagonista é o do autor empírico;
— a narração autodiegética (salvo em *Nó*), com ou sem disfarces. No primeiro caso: *Nemo*, *Massacre*, *Percursos*, *Murmúrios*, *Jornada* e *Negreiros*, romances onde acabam por cruzar-se e indiferenciar-se, episódica ou demoradamente, o actante da comunicação com o actante da narração. No segundo caso, *Judas*, que dispensa a capa heterodiegética;
— o narrador/protagonista que é, ou será, escritor (excepto em *Nó*);

...

— o passado do protagonista, a sua geografia íntima, sendo a infância particularmente tratada (*Nemo* e, em especial, *Judas* e *Percursos*);
— o passado colectivo, histórico, de Portugal e dos portugueses (com menos relevo em *Percursos*);
— o contraste temporal entre um passado histórico de expansão, violência e alguma grandeza com um presente de contractivo estertor (especialmente em *Nemo* e *Jornada*, mas também em *Nó*);

— o tempo do acto narrativo como elemento temático (*Nemo*, *Percursos*, *Jornada* e menos visivelmente em *Massacre*).

c. *Linguagens*

— a absorção dos africanismos pelo português-padrão, que nunca atinge contudo a mestria misturadora de Luandino Vieira, Mia Couto ou Ungulani Ba Ka Khosa (mormente em *Percursos* e *Negreiros*, mas existente em todos os romances);

— a gozosa manipulação gráfica, o protesto e a denúncia pela concentração vocabular de «generentos e sarjais», «vivápátria» e semelhantes (*Nemo*, *Judas* e *Negreiros*);

— a minusculização desprestigiadora (*Nemo*, *Judas*, *Percursos* e *Negreiros*);

— o desprezo paródico ou a crítica sulfúrica ao *officialese* pomposo, abstracto, eufemístico e perifrástico dos políticos e militares de parada;

— a grande vegetação de termos da área da sexualidade;

— o pendor descritivo que torna *Percursos* e *Negreiros* obras mais de descritores do que de narradores;

— o *thingism*, o gosto pela decoração interior (*Judas*, *Percursos* e *Negreiros*);

— a ostentação literária (reduzida em *Massacre* e nula em *Nó* que é «realistic, masculine, no-nonsense»);

— o calão para cabeça, como «touca» (*Murmúrios*) ou «boina» (*Negreiros*);

— o adubar o discurso com termos de uma sinonímia (tédio, em *Percursos*; ironia, em *Murmúrios*);

— as alcunhas demolidoras dos criados negros (*Percursos* e *Negreiros*);

— nomes próprios iguais ou semelhantes: Safi e Sofia (*Nemo* e *Judas*); Pierre (*Massacre* e *Nó*); e Eve e Eva (*Percursos* e *Murmúrios*);

— a influência camoneana (*Nemo*, *Nó* e *Jornada*);

— a sombra pessoana (*Murmúrios* e *Jornada*);

— o *zaum*, a linguagem trans-significativa (em *Nemo*, em especial; o significante-mestre de *Massacre*).

d. *Personagens e espaços*

— casos de *nescio nomen* respeitantes aos protagonistas, que aumentam a expectativa do leitor e são uma forma dissimulada de indicação biográfica (*Nemo*, *Judas*, *Percursos* e *Nó*);

— *confidantes* que parcialmente servem de intermediários do autor com o leitor (*Judas*) e da autora com o leitor, mas não só nem essencialmente (*Murmúrios*; *vide* p. 363);

— condes homossexuais (*Nemo* e *Massacre*);

— homossexuais como aberrações viciosas (*Nemo*, *Massacre* — em especial —, *Judas* e *Nó*) e sugestão de homossexualidade feminina (*Murmúrios*). Note-se que em *Negreiros* o romance gira em torno de uma ligação homossexual entre dois bissexuais;

— negras como objectos de serviço sexual, vivandeiras e «cafecos» (*Judas* e *Negreiros*, em particular);

— negras e uma mulata como objectos de amor (negras em *Nemo* e *Judas*, mas também — como objecto de «amor-vadio» — em *Negreiros* e a camoneana mestiça em *Jornada*);

— alferes como protagonistas (*Nemo*, *Judas* e *Jornada*);

— mulheres de alferes como protagonistas (*Percursos* e *Murmúrios*);

— colonos como compêndios de vícios (*Judas* e *Percursos*, em especial);

— o negro como *invisible man* ou *zombie*, e não como cidadão (*Judas*, *Percursos*, *Autópsia* e *Murmúrios*);

— a ausência de personagens masculinas negras exteriores aos estereótipos e às puras projecções ideológicas (o criado bêbado, o revolucionário exemplar, o soba palhaço, o chefe gentílico desrespeitado, o amigo dos brancos e traidor, o preto que faz rir com a sua mímica e o seu «prétuguês», o típico negro trágico, etc.). A excepção parcial é Chinavane em *Nó* (ainda tocado de alguma tipificação de base político-ideológica);

— o herói militar criminalizado (*Massacre*) ou parodiado (*Murmúrios* e *Negreiros*);

— o mitologema do herói (implicitamente em *Nemo* e de forma óbvia em *Nó* e *Jornada*);

— os *objectos imigrantes* (*vide* 4.6);

— capelães ridicularizados (*Nemo*, *Massacre* e *Nó*) e padres com uma erudição estéril (*Murmúrios*);

— a vitimização pela paródia das mulheres do MNF (*Judas* e *Nó*);

— chefes militares e políticos incompetentes e corruptos como objecto de particular sanha crítica (*Nemo*, *Massacre*, *Judas*, *Murmúrios* e *Negreiros*);

— militares com múltiplas e esgotantes comissões (*Massacre*, *Judas* — cf. p. 143 — e *Nó*);

— mestiços como personagens rasgadas entre o branco e o negro (*Massacre* e *Murmúrios*) e como «mulatos pretenciosos» (*Judas*);

— a amiga da protagonista (*Percursos* e *Murmúrios*);

...

— a contraposição espacial Portugal/África centrada fundamentalmente em Lisboa/quartel do mato;

— o jogo típico do «aqui» negativo e do «noutro lugar» desejado (particularmente intensivo em *Percursos*);

— os campos de combate: de forma continuada (*Nó* e *Jornada*) e episodicamente (*Nemo*, *Massacre* e *Negreiros*);

— os espaços interiores femininos (*Percursos* e *Murmúrios*) e hospitalares (*Nemo*, *Massacre* e *Judas*);

— o contraste espacial frente/retaguarda (*Massacre*, *Nó* e — pela ausência sempre referida da frente em oposição à presença constante da retaguarda — *Murmúrios*);

— os espaços da infância (*Nemo*, *Judas* e *Percursos*);

— os *objectos imigrantes* (*vide* 4.6);

— os espaços urbanizados de África como casos de absoluta mediocridade pequeno-burguesa, como «Olivais Sul tropicais» (*Judas* e *Negreiros*, em especial);

— a «pasmaceira» do Leste angolano (*Percursos* — cf. p. 15 — e *Negreiros*).

e. *Temática da Guerra* (e alguns *motivos*)

— uma guerra serôdia e de segunda categoria (*Nó* e *Murmúrios*, em especial);

— a manha como natureza da guerra de guerrilha (*Nó* e *Jornada*);

— a actividade operacional como central ao romance (*Nó*, em particular, e *Jornada*);

— a guerra em diferido, pelos rumores (sobretudo em *Murmúrios* mas também, embora parte da acção se passe num quartel do Leste, em *Percursos*);

— a invisibilidade da guerrilha independentista (*Judas*, *Jornada* e *Negreiros*);

— os massacres (*Nó*, em acto, e *Murmúrios*, por informação ou boato);

— o anti-heroísmo (*Massacre* e *Negreiros*, em particular);

— a militofobia, a criminalização e a parodização do heroísmo militar português (*Massacre*, também em *Negreiros* e, em especial, em *Murmúrios*);

— a menorização dos militares e colonos portugueses perante os sul-africanos e rodesianos (*Judas*, *Percursos* e *Murmúrios*)[424];

— a guerra como despoletador da reflexão sobre a pátria;

— o desprezo pelos exilados políticos (*Judas* — cf. os «exilados jacobinos», p. 48 — mas também em *Jornada*);

— o *objecto imigrante* Nó Górdio (*Nó* e *Murmúrios*);

— a distinção entre tropa de intervenção e tropa de quadrícula (particularmente em Nó e *Murmúrios*, mas que surge também em *Massacre* e *Judas* — cf. p. 112);

— o pavor da morte violenta e o medo do sofrimento físico (*Nó* e *Jornada*);

— a situação paradigmática do duelo: militar (*Jornada*) e civil (*Murmúrios*, onde é duplamente repetido: em imitação — o alfe-

[424] Sublinhe-se que esta matéria de opinião literária é invertida pela matéria de facto. Na verdade, após a retirada portuguesa de África (onde o nosso esforço militar em década e meia serviu também de cordão de segurança à África do Sul, Rodésia, etc.), a Rodésia, em curtos anos, e a África do Sul, com mais demora, foram obrigadas a entregar o poder às suas maiorias negras.

res imita o capitão — e em recriação — Eva Lopo reconta os duelos de roleta russa);

— a curiosidade pelas armas (*Percursos* e *Murmúrios*);

— o momento cardinal da descoberta do gosto pela guerra e da vertigem do combate mortal (*Nó*, *Murmúrios* e *Jornada*);

...

— a *nostalgie de la boue* (*Judas* e *Murmúrios*);

— a tendência escatológica, a fixação nas fezes (*Judas* e muito especialmente em *Murmúrios*, com Cristo, Sabino, o episódio de Wiriamu, o homem que queria fugir de África e nela fica como dejecto de leões, etc.);

— a tópica do tédio (*Judas*, *Percursos* e *Negreiros*);

— a sensualidade pesada de África e o ambiente de Fim de Império marcado pelo frenesim sexual (*Massacre*, *Judas* e *Negreiros*);

— o machismo e/ou o marialvismo (implícito em *Nemo*; explícito em *Massacre*, *Nó* e *Jornada*);

— a homossexualidade masculina (*Massacre* e *Negreiros*, sendo homofóbico o primeiro romance e homofílico o segundo; *Nemo* e *Nó*, como tema tangencial; *Judas* como curta referência) e o lesbianismo (aflorado em *Murmúrios*);

— a citação pura ou velada de autores consagrados, a assunção indirecta de uma filiação artística ou a manifestação de uma admiração literária (características cativas de muitos romances de estreia). Assim: em *Nemo*, Júlio Verne e Camões; em *Massacre*, Camus e Eça; em *Judas*, Céline, Antero, Fitzgerald, Pessoa, Lowry, etc.; em *Percursos*, Ninn, Durell e Luandino; em *Nó*, Camões, Mendes Pinto, Clausewitz e Lárteguy; em *Jornada*, Camões e Pessoa, fundamentalmente, mas ainda Pessanha, Torga, Valéry, etc; em *Negreiros*, Régio, Cardoso Pires, García Marquez, Diniz Machado, Manuel da Fonseca, Eugénio de Andrade, etc.;

— a viagem *Katabásica* (*Nemo* e *Massacre*);

— o fim de um casamento (*Percursos* e *Murmúrios*, onde é tema central);

— a interrogação existencial (*Nemo* e *Massacre*);

— Alcácer e D. Sebastião (*Nemo*, *Massacre* — cf. p. 153 —, *Jornada*);

— o divórcio como matéria recordada sob o fluir romanesco da narrativa de primeira instância (*Nemo* e *Judas*);

— o álcool (*Massacre* e *Judas*);

— o onanismo (o sexo consigo próprio é recorrente em *Judas* e surge em *Nó* e *Negreiros*; a hetero-masturbação — do antagonista a um cão — acontece em *Massacre*);

— as fantasias concupiscentes, o desejo carnal (*Judas*, *Percursos* e *Negreiros*);

— a Censura (*Nemo*, *Nó* e *Murmúrios*, com clareza);

— a «guerra do silêncio» que se manifesta, por exemplo, na táctica continuada de esconder o número real de mortos e feridos (*Judas* e *Murmúrios*);

— a impotência sexual temporária em Luanda (*Judas* e *Negreiros*);

— a intimidade da criação literária, os aspectos secretos da composição narrativa (*Percursos*, *Murmúrios* e *Jornada*);

— a vaidade física masculina manifesta no orgulho pela cor dos olhos e na preocupação com a calvície (*Judas* e *Nó*);

— o desejo feminino de libertação, primeiro dos pais e depois do marido (*Percursos* e *Murmúrios*);

— a infidelidade feminina (central em *Murmúrios*, lateral em *Nó*);

— a história de amor (excepto em *Massacre*);

— o *Zeitspiegel* (mormente em *Judas* — cf. p. 42 — e *Negreiros*);

— a esposa (noiva, namorada, etc.) que se deixou em Portugal (*Nemo*, *Massacre* — um pré-noivado quase forçado que Pierre corta —, *Judas*, *Nó*, *Jornada* e *Negreiros*);

Como se acaba de ver, o estudo comparado dos romances fez surgir uma vasta rede de reiterações especulares, desenhou configurações sémicas e formais, revelou padrões de similitude e de contraste e chegou mesmo a mostrar alguma *anxiety of influence*[425],

[425] Sobre esta teoria segundo a qual todo o novo autor estaria edipianamente vinculado a um autor anterior e que, em relação a este, tal como o discípulo em relação ao mestre, simultaneamente aceita a sua *auctoritas* e procura impor a sua *voz*, vejam-se, de

sobretudo entre *Nemo* e *Massacre*. Particulares sugestões intertextuais são também observáveis entre *Percursos* e *Murmúrios*. Quanto a *Negreiros*, este apresenta alguns indicadores — de pequena amplitude mas com abrangência de origens — que o fazem participar, através de reflexos discretos, de matéria textual constante em *Nemo*, *Judas* e *Percursos* e que o leva a rejeitar *Massacre*. Por sua vez, *Nó* emerge do volume dos oito textos como o menos contaminado de ecos e como o romance com o qual os outros menos interactuam.

3. O texto

A partilha de determinadas caraterísticas semânticas e formais entre os romances acaba por produzir um espaço comum essencial. Este cerne intertextual é caracterizado por uma agonia colectiva e por uma catarse individual (que transfere de novo para um colectivo — o leitorado — a parte que lhe coube dessa agonia).

Nos antípodas do espírito que preside, por exemplo, a *As Décadas*, de João de Barros, onde o historiador literatizante do século XVI esquece «o cascalho dos feitos miúdos» para se concentrar somente nas «pedras lavradas e polidas dos mais ilustres feitos»[426] guerreiros da Expansão Lusíada, a maioria dos romances, salvo *Nó* e *Jornada*, nem sequer se ocupa dos feitos militares mais discretos. Estas narrativas retratam a agonia crepuscular do Império, a derrota do Fechamento, com gradações de negatividade diversas e, excepto em *Jornada*, sem qualquer sentido de grandeza. Assim:

— em *Nemo*, a Guerra Colonial é feita por uma raça de sangue velho e cansado que «Falh(ou) a glória / Mas acert(ou) na agonia» (p. 57);

Harold Bloom, *The anxiety of influence* (New York: Oxford Unversity Press, 1973), *A map of misreading* (New York: Oxford University Press, 1975) e *Poetry and repression* (New Haven-London, Yale University Press, 1976).

[426] *Apud* António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 11.ª ed. (Porto: Porto Editora, 1995), p. 291.

— em *Massacre*, o Império foi um ideal funesto que sangrou os portugueses de tal modo que, na Guiné em chamas, não faltam os exemplos de «uma sociedade apodrecida» (p. 116), de um fundo comum da raça esgotado, louco, vicioso ou animalesco;

— em *Judas*, é um povo fraco, de um «velho país desajeitado e agonizante» (p. 49), que se esboroa numa guerra final em África, onde tudo o que fez foi errado, sem qualquer rasgo e sem hipótese de remissão;

— em *Percursos*, o ciclo imperial termina no Leste de Angola num «reviver diário da agonia» (p. 67), numa borra de tédio, provincianismo e injustiça;

— em *Nó*, a presença lusa em Moçambique finda com um embate militar que, da parte portuguesa, é uma «guerra do vocês. Ninguém a considera sua. É filha de pai incógnito» (p. 139). Essa secular presença, tal como a de outras colonizações europeias aliás, acabará por ser absorvida, digerida e eliminada — como em Naipaul ou Conrad — pela selva africana, que acaba sempre por fazer valer os seus direitos;

— em *Murmúrios*, o regime «cai aos pedaços» (cf. p. 147) e o «serôdio» Império «esfarela-se» como o hotel *Stella Maris* (cf. p. 216), ilude-se como «um cego triunfal» (cf. p. 210), extingue-se em «murmúrios», num fio de voz que remete para o barco final que desce o Índico, em silêncio, de regresso a Portugal;

— em *Jornada*, a Guerra Colonial é um estertor («como se fosse o tempo a apodrecer, a História, um país», p. 228) temperado pelo orgulho no passado e pela *crença racional* num futuro complexo civilizacional lusófono;

— em *Negreiros*, o «império estrebucha» (p. 127) entre «rebaldarias» (p. 66), afunda-se numa inactividade e desinteresse guerreiros que têm como reverso uma purgação de pulsões sexuais recalcadas na metrópole, um delírio sexual sob o delírio solar africano.

Nestes romances, o império português surge sem um mínimo de fé em si e sem vitalidade — salvo na vitalidade mórbida dos massacres, das «matanças sazonais» (*Murmúrios*, p. 19). Na sua esma-

gadora maioria os militares deste império em descalabro são homens forçados à guerra, que combatem sem convicção e se fixam nos calendários, contando obsessivamente os dias que faltam para o regresso a Portugal. A energia combativa e a exemplaridade heróica, quando existem, encontram-se do lado do inimigo, que cresce para a independência (particularmente em *Judas*). É este inimigo — de algum modo também afectado por uma geral falta de energia, já que não são «*blacks* fortes, tesos, aguerridos», (*Murmúrios*, p. 28) — que dá o golpe de misericórdia num colonialismo atacado por uma velhice sem remédio. Depois da enfermidade secular de uma continuada tragédia mansa, o Império fecha-se com um espasmo guerreiro de não grande intensidade — excepto na Guiné de *Massacre* — e a maior parte dos seus combatentes, sem revolta, humildes, pacientes, deixam-se sacrificar.

Esta guerra é, em suma, a última agonia de um país imperial crivado de agonias desde o seu século de ouro; esta guerra, que dura há demasiado tempo, é o (último) estertor sangrento de um império que durou demais.

4. O subtexto

> «There was much more (...) of course, than an act of personal exorcism, however complicated. For to destroy is also to create by arranging. The artist's special blessing exists in the impulse to destroy an aspect of the thing he creates, and to render permanent what for him, in another and internal dimension, must be permanently destroyed.»[427]

Estas palavras de Carlos Baker, aplicadas a um Hemingway cuja obra é uma biografia ininterrupta, poderiam também ser usadas relativamente aos romances em apreço neste livro, visto que

[427] C. Baker, *Hemingway-The Writer as Artist*, 4th ed., (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972), p. 77.

em qualquer deles a criação artística é inseparável da destruição de fantasmas, o *imaginativo* se embrenha no *retrospectivo*, o *literário* trai parcialmente o *autobiográfico*, sem deixar por isso de obedecer às leis próprias da realidade literária e da estese.

Nestes romances, a Guerra Colonial, feita pelo meridiano da agonia, é desagoniada pelos seus autores através da terapia da escrita — neles, ao *fenotexto* do colectivo estertor português corresponde um *genotexto* fundamentalmente gerado por um desejo de purgação íntima, por um impulso de autocatarse[428] dos pessoais desastres da guerra. Doutro modo: a parcela mais individual desse estertor colectivo nos romances é, com maior ou menor intensidade e amplitude, objecto de uma procura de autoremuneração psicológica por parte dos seus autores.

Do pré-texto construído pela Guerra Colonial e pelas experiências que dela têm os autores (*vide* os primeiros sub-capítulos da INTRODUÇÃO e 4.6) resultam romances com alguns traços semelhantes, os quais formam um claro espaço intertextual (*vide* 2. destas CONCLUSÕES). A nível textual esses romances formam um espaço marcado globalmente pela descrição da atmosfera de esgotamento final do Império (*vide* 3. CONCLUSÕES) — são romances já não tanto marcados pela *mitologia da decadência* mas pelo *sentido de Fim* — e a nível subtextual o esforço orientador, mais ou menos encoberto, é o do descolamento dos autores em relação a traumas ou paixões vividos no contexto da Guerra Colonial.

Neste plano subtextual — o plano dos factores subjacentes, latentes, em relação ao nível textual — encontram-se diversos tipos de motivação nuclear que vão desde questões de carácter sentimental a aspectos de realização pessoal. Em qualquer dos objectos centrais de *Kátharsis* é ostensiva a importância — de causa ou de complemento — da guerra e da atmosfera termi-

[428] A função catártica da literatura é um dos grandes *lugares clássicos* dos estudos literários desde que Aristóteles na *Poética* a ela obscuramente se referiu. Para uma resenha das mais importantes interpretações que o conceito de catarse aplicado às artes originou veja-se, V. M. A. e Silva, *Teoria da Literatura*, 3.ª ed., pp. 111 ss.).

al vivida nas colónias e no país, pelo que a uma agonia colec-
va exposta exuberantemente a nível textual corresponde, na
mensão subtextual, mais ou menos dissimuladamente, uma
tocatarsia[429].

Esta autocatarse, que pretende acabar a guerra colonial ina-
bada dentro dos oito autores, apresenta-se, de forma mais
recta ou menos óbvia, com maior ou menor intensidade emo-
va. A grande constatação das relações entre a agonia colectiva
a catarse autoral, entre o centro englobante do fenotexto e os
us mecanismos de gestação e incubação constantes do geno-
xto, é a de que quanto mais intensa é a descrição dessa ago-
a, mais forte é o respectivo impulso confessional, menos
sguardada é a correspondente procura de autocatarse. Assim,
absoluta negatividade que se associa à presença portuguesa em
frica em *Massacre* e *Judas* equivale nos romances uma desme-
rada agitação passional — quase demencial em *Massacre*; ver-
orreica em *Judas*. No pólo oposto, situam-se o pendor
etadiegético de *Percursos*, o olimpismo de *Nó*, a ironia de
urmúrios, a aceitação apaziguada de *Jornada* ou a nostalgia de
egreiros. Em nenhum destes últimos cinco romances o impé-
o português, conquanto rapidamente condenado a desapare-
r, é pintado com as cores da absoluta e irredimível *maldade*:
stes romances, a uma descrição mais fria do fim do império,
rresponde um mais domado impulso catártico. Por último,
emo equilibra uma pesada descrição da agonia imperial e uma
primida (primeira parte) e agitada (segunda parte) busca de
toremuneração psicológica com uma consciência escondida-
ente orgulhosa da grandeza passada e a mostra de uma *sagesse*
le serena tudo e tudo relativiza.

---

[429] Esta catarse autoral propõe por sua vez ao *leitor ideal* — de forma clara em *egreiros* — uma higienização homeopática, uma depuração da sua experiência desse ectivo estertor. Assim, observa-se um efeito circular, de *boomerang*: a agonia colec- a inicial chega de novo ao colectivo através da sua mediação estético-catártica, *i.e.*, utor transfere, por catarsia, a sua memória e culpa da guerra para o colectivo, fazendo ste modo a sua — e do colectivo — exorcização da agonia.

Obedecendo apenas à irrecusável *preponderância da evidência* (*vide* 4.6, em particular)[430] e não a qualquer tentativa de biografismo ingénuo — mas «How, can we know the dancer from the dance?» (Yeats) —, encontrámos nos romances as várias direcções básicas e óbvias da pulsão purificadora de traumas e paixões.

Assim:

— *Nemo*: a autocatarse do autor empírico faz-se em diversas direcções — a insuportabilidade da ditadura, a tragédia da História e da existência, etc. — centrando-se, contudo, no ferimento de guerra do protagonista/autor: «Era uma história que me antecedia e ultrapassava, e que regressava invariavelmente ao buraco de uma bala que tinha entrado e saído na minha carne» (p. 72). As modalidades catárticas alternam entre o confessionalismo agitado, a moderação emocional que as lições da velha História ensinam e o tom sufocado a que as tácticas textuais anti-Censura obrigam («o grito permanece, adivinhado», p. 55). Esta básica *catarse sufocada* termina em esperança, ao apontar para um horizonte de fim do regime e da consequente liberdade, a que se associa o Partido Socialista;

— *Massacre*: a agonia total (pessoal e geracionalmente a guerra na Guiné é um monstruoso «desperdício», p. 200) e o seu sem sentido (levando à «desintegração psíquica», p. 184) tem como contrapartida uma *catarse violenta*. A expurgação interior é uma convulsa descarga instintiva simbolizada, concentrada, no choro catártico do protagonista/autor após a morte de mais um militar:

---

[430] Recusamos quer um *hors texte* ditatorial para a compreensão da peça literária quer o puritanismo teórico mutilador da inteligência da obra do tabu biografista. Concordamos com Serge Doubrovsky quando escreve: «Le circuit de compréhension va de l'œuvre à l'auteur, pour se retourner sur l'œuvre, et non de l'auteur à l'œuvre pour se renfermer sur l'auteur» (*Pourquoi la nouvelle critique*, p. 219). Estamos ainda totalmente com Carlos Reis quando diz que se pode e deve fazer «uma interpretação que conceda aos dados de ordem biográfica um relevo comedido. Tal relevo, diversamente sugerido pelas particularidades inerentes a cada texto ou a cada escritor, pode, no entanto, limitar-se a uma *função probatória situada numa posição de posteridade relativamente à análise dos componentes estéticos da obra literária* (*Técnicas de Análise Textual*, 3.ª ed. revista, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p. 88). Cursivo nosso.

«E desatou a rir, primeiro ligeiramente, depois aos solavancos, depois às gargalhadas. Até chorar como uma criança, durante um tempo sem medida» (p. 173). Sendo a *peste* omnipresente, o impulso catártico satisfeito não conduz, porém, a uma qualquer saída, temporária que seja, para o absurdo existencial endurecido pela experiência da guerra. E «Anos mais tarde [após o tempo do romance] (...) continuaria a sentir os efeitos daquele 'tudo isto' [Guiné em guerra]», (p. 194);

— *Judas*: o depuramento de paixões dá-se sob o signo do excesso (um exemplo central é a quase duplicação dos militares portugueses em África: «o milhão e quinhentos mil homens», p. 67; *vide* p. 82.). Paralelizando o quadro de absoluta negatividade do estertor imperial, transpondo a intensidade da colectiva agonia para a esfera individual, a catarse autoral neste romance é uma *catarse excessiva*, sendo a estrutura monologal do texto, toda ela, um único movimento purgador. Não fora a encenação pelo metaforismo e pelo humor — o exibicionismo que se dá em *espectáculo do dizer* —, esta exorcização seria descontrolada, imparável. O fortíssimo impulso confessional/catártico («perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda», p. 38) alimenta-se sobretudo do sentimento de perda (infância, divórcio, Sofia, Isabel, etc.) e da solidão que lhe está associada, e ainda do absurdo da guerra, da «dolorosa aprendizagem da agonia» (p. 38). Findo o exercício de lavagem interior, não sobra qualquer espaço para um sentimento positivo da vida excepto um débil esperar, contra a esperança, por «qualquer coisa» (p. 124) depois do fracasso da revolução comunista no país;

— *Percursos*: a agonia geral (e individual) confunde-se com o peso do tédio (e a repressão familiar: pais, marido) e a sua depuração faz-se de forma perfeitamente controlada, distanciada, a frio («todo esse novelo decantado lá para trás», p. 43) — a agonia bocejada equaciona-se com uma «catarse mastigada» (p. 80). A própria nostalgia já se insinua («nostalgia destes signos ou ícones [estatuetas, máscaras, feitiços, rituais e artefactos quiocos] que lhe retêm o universo», p. 79). Sendo o romance abertamente devedor da

vida da sua autora («Não é, não, um exercício de estilo, mas sim uma coisa muito vivida e sentida», diz Wanda Ramos a Pedro Alvim, em «Memória de um certa Angola», *Diário de Lisboa*, Ler/Escrever, 2-4-81) esse facto não impede o perfeito domínio, a *catarse encenada*, da matéria existencial. O fim do processo de purificação interior traz consigo um sentido salvífico: a arte, mormente «a euforia da escrita» (p. 57), como justificação individual para a vida;

— *Nó*: a partir da direcção básica apontada pelo desfazer da companhia — metáfora do *desfazer imperial* — a catarse autoral faz-se de forma olímpica, sendo uma *catarse-sublimação*. Esta catarse é distanciada porque, sendo o autor empírico um militar profissional, a guerra foi encarada de modo técnico, como um trabalho a fazer. É também uma catarse que recusa a derrota ao buscar subterfúgios compensadores como o fatal destino comum das colonizações europeias de África e, mais fundamente, com a mudança de orientação política do sibilino capitão da companhia. Este protagonista, obviamente fundado no autor[431], ao metamorfosear-se politicamente, passando para o campo de Chinavane, passa para o lado dos vencedores. Ao mudar de campo político, este porta-voz simbólico do autor repete apenas o conhecido movimento compensatório que aponta a «ideia compacta» da revolução marxista como solução para o problema da falta de sentido da vida;

— *Murmúrios*: a cegueira agónica do império serve de pano de fundo ao prematuro fim de um casamento, e o exorcismo autoral deste *nó psicológico* faz-se de forma não apenas controlada mas mesmo cínica e irónica. O cerne dos acontecimentos — tão violento no seu acontecer — desse Verão longínquo sobre o qual o romance se debruça, já mais não merece que um «breve fulgor que estoira de ano a ano, de biénio em biénio, a propósito dum cheiro ou duma carta» (p. 209). Sendo a mostra da superação dum drama

[429] «O livro [*Nó*] é autobiográfico? — Penso que todos os romances são autobiográficos» (entrevista a Vale Ferraz conduzida por Eduardo Mascarenhas, «Olhos nos olhos com Samora», *Diário de Notícias*, 5-10-1995, p. 2).

de sentimento[432], a narrativa condensa no seu âmago um sentido de plenitude e jogo intelectual pós-catártico («uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce». p. 74);

— *Jornada*: a agonia histórica de uma *guerra má* temperada pelo orgulho fundo e alto de ser português («viva a grande peregrinação lusíada», p. 156), dá origem a uma *catarse apaziguada* que se arrima na grande comunidade da língua. A lusofonia é a raiz viva donde se deve re-partir, é a nova Índia onde se deve chegar, é esse sul que é «azul azul azul, à vezes o branco, é o mar, a distância, o sol, a saudade, as areias, o deserto» (p. 148). Nostálgico da Aventura passada, saudoso da «hora da grandeza», buscando Camões mas não conseguindo desprender-se do *abraço pessoano*, da «hora absurda» (p. 179), é finalmente em Pessoa que encontra a sua saída/catarse com o (enigmático) Quinto Império. É a mais calma e rica das catarses, porque na agonia já estava a língua, porque, caída a pele imperial, surgiu um ente novo, um complexo de civilização que é «uma unidade para além dos espaços, para além do tempo e até mesmo para além das soberanias».[433]

— *Negreiros*: à enfermidade terminal do império que na «pasmaceira» (p. 18) do Leste de Angola aponta para uma miserável morte contrapõe-se a força do prazer físico, da vida. A pulsão catártica, tendo no vinco deixado pela relação homossexual — e ainda pelo Leste do tédio — a sua origem e centro, manifesta-se com uma quase serenidade, com humor constante e surge já fundamente tingida de nostalgia:

> «Apesar de tudo há uma parte de mim que aqui te deixo, Angola: os meus anos, os melhores anos, os anos em que se aprende o amor, a liberdade, os modos e os tempos de os usar e que caminham connosco vida fora» (p. 150).

---

[432] Temos um conhecimento bastante pormenorizado do caso — que confirma à exaustão o binómio agonia/catarse — mas, por motivos que temos por bons, permitimo-nos o «silêncio elegante» sobre esse período da vida de Lídia Jorge.

[433] Serafim da Silva Neto, *Introdução ao Estudo da Língua Portuguesa no Brasil* (Rio de Janeiro: 1950), p. 273.

É este fundo nostálgico que sustenta a proposta aberta feita ao leitor ideal, ao leitor ex-combatente, para uma fraterna, ambígua, *catarse colectiva*, que de algum modo já se mistura com o desejo de que o passado não passe.

Tendo começado pela asfixia da ditadura (*Nemo*), este conjunto de romances canónicos da literatura da Guerra Colonial, nos seus movimentos de fundo que desenham a linha emocional da geração combatente, passou pelo excesso catártico, no tempo de estreia da liberdade (*Massacre* e *Judas*), continuou nas catarses domadas, quando o tempo já lançava a sua *patine* sobre África (*Percursos*, *Nó* e *Murmúrios*), e, antes do inevitável esquecimento — *tempus edax rerum* —, tem na nostalgia (*Jornada* e, em particular, *Negreiros*) o seu fim.