

A MELANCOLIA DOS PERCURSOS: ÁFRICA NA LITERATURA PORTUGUESA PÓS - 25 DE ABRIL

Margarida Calafate Ribeiro*

Resumo: Este artigo analisa a presença da imagem de África na Literatura Portuguesa depois da revolução dos cravos, o 25 de Abril de 1974. A memória post-colonial é analisada seja nas obras literárias que se referem à memória das guerras coloniais (1961 – 1974), onde os textos de Manuel Alegre, António Lobo Antunes, Carlos Vale Ferraz, João de Melo e Lídia Jorge são objecto de reflexão, seja nas obras literárias que nos contam uma memória da vida dos tempos coloniais e dos tempos de transição em África. Dedicar-se uma atenção especial a Partes de África, de Helder Macedo, que pela abordagem inteiramente nova e original marca uma nova etapa na literatura portuguesa no que se refere ao tratamento da imagem de África, das relações entre Portugal e o seu passado africano recente e finalmente entre Portugal e a África

“É costume deixarmos a alma em África, alguns também a vida - mas quase todos deixamos a memória dessa lida”, diz-nos Álvaro Guerra em *Café 25 de Abril*, no momento em que “aos nossos pés o mar depõe a espuma do Império. E os destroços.” (Guerra, 1987, p. 165) Todos tivemos um avô, um tio, um vizinho, um parente que andou pelas Áfricas, em campanhas, como funcionário, comerciante, tentando a sorte, na guerra. A literatura foi marcando o registo deste encontro, e tantas vezes desencontro, na dor dividida de povos mestiços gerados em cinco séculos de paixões e de sonhos, de nostal-

* Kings College - London / Programa PRAXIS XXI

gias e esperanças, mas também de um profundo e mútuo desconhecimento.

A linha temática dos textos relativos a África, escritos pós - 25 de Abril, em que baseio a minha análise é dada pelo papel da memória do que foi para os sujeitos, narradores ou personagens, a experiência da terra africana. Memória de uma guerra que *passa para os ossos e não sai*, refazendo os versos de Assis Pacheco, normalmente escrita por quem ia daqui para lá e quando volta decide dar testemunho da experiência vivida; memória de infâncias nos tempos coloniais em obras mais ou menos saudosistas e nostálgicas dos que, tendo lá nascido ou vivido grande parte das suas vidas, de lá vieram por força da história ou da vida; e ainda recente, na reelaboração da memória pessoal e da história que Helder Macedo faz em *Partes de África*, marcando o início de uma nova abordagem do tema. É portanto já extenso e diverso o número de obras que nos falam da alma, da vida e da morte que fomos deixando em África ao longo dos percursos que fizemos. Todas elas revelam como pontos comuns a melancolia e a marca autobiográfica. O que fica à vista nestas obras é o esqueleto da alma dos seus protagonistas tantas vezes com biografias próximas do autor ou mesmo narrativamente identificados com ele. E o esqueleto das suas almas é feito das suas memórias que se enraizam na nossa memória de África.

A abrir

Analisar a presença de África na literatura anterior a 25 de Abril de 1974 e portanto da então metrópole, para aí tentar encontrar linhas de continuidade ou de ruptura em relação à literatura que ficciona África no pós - 25 de Abril é uma tarefa inquietante. Apesar de muitas referências soltas a um espaço africano mais abstracto do que real, mais negativo que positivo, é relativamente fácil constatar que afinal a África imperial, de referência crucial do nosso obsessivo e contínuo discurso sobre a identidade nacional ao longo deste século, não se abriu como espaço inspirador da nossa literatura e da nossa arte em geral.

Na literatura do século XIX só a pena de Eça de Queirós enviou um herói - Gonçalo Ramires, de *A Ilustre Casa de Ramires* - para uma África promissora, ainda que ausente, e não a habitual *terra brava*, lugar inhóspito de degredo e de febres. (Reis, 1997, p. 22) No século XX, apesar de vários autores consagrados e até politicamente compro-

metidos contra a ditadura de Salazar terem andado por terras de África, essa experiência quase não passou para as suas obras literárias. À parte alguns contos de Alves Redol, como “Os Bonecos de Nini” (1932) ou “África em Fogo” (1935) e a novela *Kangondo* (1936), em que metaforicamente são apresentadas situações de exploração na África portuguesa, um ou outro poema de Joaquim Namorado, algumas páginas dos diários de Torga e do livro singular de José-Augusto França, *Natureza Morta* (1949), pouco mais se poderá apontar. Por outro lado, e apesar dos estímulos do regime de Salazar para desenvolver uma literatura colonial, os concursos literários organizados pela Agência Geral das Colónias foram sempre pouco concorridos, apesar dos atraentes prémios. Na generalidade e sobretudo até meados da década de 50, nestes concursos apenas apareciam nomes ligados à vida colonial sem peso significativo no mundo literário metropolitano. Ainda que hoje em dia o estudo desta literatura revele fecundas pistas de leitura, relativamente à construção da imagem imperial e às ambiguidades nela contidas, a verdade é que na sua época estas narrativas e poemas não tiveram o peso necessário para inscrever África na ficção da então metrópole. África ficaria assim reservada aos “autores coloniais” - que o tempo e as circunstâncias após os anos 50 viriam a transformar em “ultramarinóis”- o que sem dúvida nos fornece algumas indicações para a compreensão do modo como os portugueses metropolitanos viviam o império, de um ponto de vista prático e não mitológico.

Se é certo que para as elites, desde a Monarquia ao Estado Novo, África era parte da nação portuguesa, representando a força com que afirmariam na Europa a sua diferença e resistiriam às tentativas de hegemonia ibérica por parte de Espanha, para o português comum que vivia na então metrópole, educado nesta mitologia de ser grande *ailleurs*, o império africano era uma ideia nebulosa, uma velha herança, que lhe ofuscava um dia-a-dia sem horizontes, especialmente nos últimos e anacrónicos anos do Estado Novo, como nos esclarece Eduardo Lourenço em vários dos seus ensaios. Para o imaginário dos portugueses o destino dos sonhos de fortuna tinha sido o Brasil no início do século, como mais tarde seria a Europa ou a América. África, para onde os governos enviavam os opositores ao regime ou palidamente os estimulavam a emigrar ou finalmente para onde iam combater, era uma realidade distante ligada a ideias vagas de imperialismo e aventureirismo, que só muito tarde se matizaram com cores de promessa. Dos portugueses lá instalados sabia-se pouco, apesar de

quase todos termos uma memória africana, de um avô, um tio, um vizinho que por lá andara e a quem se ligava a aura misteriosa e o comportamento típico do “colonial”. Só com a guerra colonial que foi *in extremis* a defesa da nossa última ficção imperial, África passou a ser conhecida por uma série de metropolitanos que, por força das circunstâncias, para lá foram combater, tornando-se a partir daí objecto de um outro discurso literário.

À parte alguns livros de autores afectos ao regime como António de Cértima, Reis Ventura, os primeiros livros de Barão da Cunha ou as antologias poéticas de Pinharanda Gomes e Rodrigo Emilio, respectivamente *O Corpo da Pátria - Antologia Poética da Guerra do Ultramar 1961-1971* (1971) e *Vestiram-se os Poetas de Soldados - O Canto da Pátria em Guerra* (1973), foram as poesias de Fernando Assis Pacheco de *Cuidar dos Vivos* (1963) e de *Câu Kiên: Um Resumo* (1972), de José Bação Leal, *Poesias e Cartas*, publicadas postumamente em 1972 e os poemas de Manuel Alegre de *Praça da Canção* (1965) e de *O Canto e as Armas* (1967) que trouxeram até à então metrópole, não só o grito africano e a realidade de uma guerra sem sentido, mas também uma diferente percepção do modo europeu/ português de estar em África que punha em causa não só o *status quo* político, mas todo o edifício de brandas maneiras, mitos e palavras esgotadas. A esta poesia de tom anti-situacionista e anti-colonialista juntam-se, na década de 70, os textos em prosa de Álvaro Guerra, *Memória* (1971), *O Disfarce* (1972), e *O Capitão Nemo e Eu* (1973) e de Modesto Navarro, *História de um Soldado que não foi Condecorado* (1973) entre alguns outros. Do lado de cá do mar também as vozes poéticas de Fiamma Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge em *Poesia 61* denunciavam de forma mais metafórica, porventura mais afectada ao discurso feminino, os resíduos expansionistas ou as nostalgias do mar que traziam cadáveres, corpos explodidos, “soldados em manobras”. Mais tarde, já na recta final do regime, seriam as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* (1972) a ver o seu livro apreendido pela PIDE não só pelas “veleidades femininas” anunciadas nas cartas, mas sobretudo pelas referências que nelas se fazia à guerra colonial ao denunciar, entre outras coisas, o estado em que os homens “vinham das Áfricas”.

Após o 25 de Abril de 1974 serão aqueles que estiveram na guerra que darão o primeiro testemunho de África, começando a levantar o véu sobre a ficção a que a nossa condição exageradamente periférica nos tinha conduzido. Em *Retrato de Um Amigo Enquanto Falo*, publicado em 1979, Eduarda Dionísio coloca exactamente a questão da

atribuição/ pertença deste testemunho à sua geração.

O que eram as colónias e os portugueses durante séculos instalados naquelas terras - sabíamos pouco, certamente porque nos clássicos pouco se falava e porque a guerra colonial transformava o quadro da luta estabelecida na geração anterior e de que eles eram os legítimos herdeiros. A geração anterior não tinha feito a guerra, estás a perceber? As mulheres dos capitães da idade do teu pai não tinham sido imaginariamente violadas no sertão e não ficavam dias à espera do resultado da missão. Os paquetes partiam antigamente carregados de mobílias e de famílias remediadas ou enriquecidas e não cheios de soldados e de armas. (Dionísio, 1979, p. 39).

Em *Retrato de Um Amigo Enquanto Falo* Eduarda Dionísio dá-nos uma reportagem-crónica do diálogo, mas também da ruptura entre a geração que sonhou Abril, mas para quem a revolução veio tarde demais em termos de pulsões criadoras, nas palavras de Eduardo Lourenço, e a sua, aquela que foi à guerra colonial, que lutou nas associações de estudantes, que teve medo de ser preso e que sonhou resistir e que, num misto de inocência e crença, acreditou que a revolução mudaria o país e os homens de um dia para o outro, vivendo a revolução com a magia dos sonhos que se realizam. Sob a forma de uma carta de amor, este livro faz e dá-nos a transição entre um tempo antigo onde arranca uma geração vibrante, confessa seguidora das ideias e das novidades que definiram os anos 60 na civilização ocidental e os novos tempos da revolução em que o texto é comentado. (Lourenço, 1994, p. 298). Eduardo Lourenço num artigo profético sobre a situação da literatura portuguesa, datado de 1975, dizia que “a resposta sintonizada com o pulsar mais profundo do momento histórico novo” seria “sem dúvida, o lote de uma próxima geração, daquela que o está vivendo como revelação simultânea do mundo e de si mesmo” (Lourenço, 1994, p. 276). Se é certo que o seu grito irreverente começara a manifestar-se desde a poesia de Herberto Helder e do *Grupo do Gelo* no final dos anos 50 e, já nos anos 60, com *Poesia 61*, na subversão cultural que foi a 2a série de *O Tempo e o Modo* e o *& Etc.*, nas obras de Armando Silva Carvalho, Mário Henrique Leiria, Almeida Faria, também é certo que no novo quadro de liberdade que o 25 de Abril trazia, um enigmático silêncio parecia povoar os escritores de uma sociedade que no imediato parecia só se conseguir ver como vítima do fascismo. E é só praticamente nos anos 80 que

uma nova geração, que é a de Lídia Jorge, de Lobo Antunes, de João de Melo, em diálogo com os mais velhos que escreveram e se reeditaram, como José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Manuel Alegre, Nuno Bragança, Almeida Faria, Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres e outros, vai rever o passado para poder entrar no presente. Nas suas obras a constante mistura de tempos e espaços no tempo da narração é a expressão do ajuste de contas possível com o tempo vivido, com o país, com eles, com o mundo. O romance tornou-se como a “crónica do tempo”, a escrita da história nacional e pessoal em que conseqüentemente a revisão da identidade nacional era também uma revisão da identidade pessoal. Dentro deste macro-*corpus* literário de revisão de identidades, sob a qual a literatura pós-25 de Abril pode ser lida, importa agora reflectir especificamente sobre a literatura escrita na senda das rotas de África.

Literatura da Guerra Colonial - um percurso africano

São vários os caminhos que podemos seguir no estudo da literatura saída da guerra de África e cujo *corpus* já se vai tornando consideravelmente extenso. Partindo da ideia de registo dos percursos através da memória, que inicialmente enunciei, e no âmbito de uma reflexão sobre África na literatura portuguesa pós-25 de Abril, procurarei analisar, num seleccionado *corpus* de obras reconhecido pela crítica, as diversas formas de contar o doloroso percurso africano, pessoal e colectivo que confrontou os portugueses com a necessidade de mudar o destino português e o quanto nele esteve presente a imagem do Outro, fundamental para a redefinição destes homens e mulheres, numa palavra, para a redefinição do país.

Trata-se de uma literatura escrita pela geração que teve o azar histórico de fechar o ciclo imperial com uma guerra e que dela regressou com o terrível sentimento de “se ter tramado em vão de se ter gasto sem sentido”, a geração do logro político, da revolta a medo, do amor a medo, da deserção ou da guerra. As suas obras vão narrar de uma forma muito biográfica, apesar dos arranjos ficcionais ou das elaborações narrativas, a história da anti-epopeia pessoal e colectiva que foi a guerra colonial, como percurso de interrogação constante dos seus narradores e personagens face às realidades vividas ao longo do percurso africano: numa dimensão mais dolorosa e sufocante da loucura da guerra em *Os Cus de Judas*, de Lobo Antunes (1979) e em *Autópsia de Um Mar de Ruínas*, de João de Melo (1982).

mais realista e desiludida em *Nó Cego*, de Carlos Vale Ferraz (1982), feminina e interior em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge (1988) e finalmente mais depurada e historicamente elaborada em *Jornada de África*, de Manuel Alegre (1989).

Nestas obras está presente uma geografia africana, que foi a geografia da guerra, do medo e da angústia, da emoção e da interrogação constante. Aqui está uma África oprimida nas sanzalas, humilhada, mas em luta, está o mato, as picadas, as minas, o tempo que não passa, os abusos de poder, os homens e os seus medos, mas também a sua coragem, a sua sede, o seu cansaço, a sua raiva e as muitas mortes, os pedaços de Portugal de corpo e alma deixados nas picadas de África. Nestas obras está presente o choque entre a imagem de África no mapa cor-de-rosa do Liceu, "das freiras pretas dos calendários das missões com o heroísmo da Mocidade Portuguesa a marcar passo" (Lobo Antunes, 1991, p. 177) e a realidade agressiva, ambígua e conspirativa do final do império africano, tão bem representada em *Jornada de África* de Manuel Alegre, plena de personagens que se interrogam ao mesmo tempo que representam os seus papéis: desde o director da PIDE, Lázaro Asdrúbal, ao Escritor Jerónimo de Sousa, homónimo do outro cronista da outra *Jornada de África* (a de Alcácer-Quibir), ao General, ao Coronel, ao Furriel, ao Poeta, a Domingos da Luta, o nacionalista angolano e claro ao alferes Sebastião, personagem principal, obcecado pela estranha coincidência de nomes dos seus companheiros e os malogrados de Alcácer Quibir, parábola sobre a qual a obra é elaborada. Ao aproximar o espaço histórico e mítico de Alcácer Quibir das terras angolanas de Quipedro/ Nambuanguongo, Manuel Alegre despoja a história desta guerra de qualquer aura épica, para bem mostrar uma epopeia do avesso, metáfora de uma guerra sem sentido. (Vechii, 1995, p. 58) Por isso a interrogação ao longo do percurso africano é uma interrogação acima das certezas históricas, sobre o sofrimento, os sonhos e a dignidade humana numa história que é a nossa e Sebastião, incarnando o retorno do mito, torna-se metáfora de uma perda de identidade mais ampla, de um povo, qual Sebastião-todos-nós que não pode mais reconhecer-se no discurso ideológico dominante que manipula a memória nacional para a defesa da sua anacrónica cruzada contra os novos infiéis:

estamos aqui para defender cinco séculos de história e assegurar a permanência de Portugal numa perspectiva de reno-

vação e de futuro. Estamos aqui para ser o braço armado da lei, do progresso, da justiça, numa palavra: da Portugalidade. (Alegre, 1989, p. 64)

Ao carácter artificial desta visão monologante e de sentido único da história, defendida pelo oficial do exército português, especialista em contra-guerrilha na sua lição sobre a missão civilizadora de Portugal em África, vem contrapor-se a presença do Outro na construção do “eu” actual de Sebastião (Vechii, 1995, p. 58). Na sombra dos seus trajectos de predestinação, ao longo de *Jornada de África*, um papel central é ocupado pelo inimigo do português ou pelo outro lado da história que os cronistas habitualmente não escreviam. Do outro lado está Bárbara, amor angolano de Sebastião e militante do MPLA, estão as palavras de Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade ou Amílcar Cabral que naturalmente invadem o texto e Domingos da Luta, que comanda os guerrilheiros do MPLA.

Como Camões, Sebastião apaixona-se pelo Outro, por aquele que os outros, seus companheiros de armas na ordem de um exército colonial, tão anacronicamente designavam por “bárbaro” (“terrorista”, “turras”, “pretalhada”) e que já na sua época Camões tão magnificamente tinha negado em “Endechas a Bárbara Escrava” - “bem parece estranha/ Mas bárbara não”. (Macedo, 1998) Bárbara, de *Jornada de África*, era uma “filha do império”, de pai goês e mãe cabo-verdiana, identificando-se como angolana e militante do MPLA. Neste tempo oficial da guerra colonial ela era o Outro. Mas para Sebastião, o antigo estudante de Coimbra militante contra a ditadura, conspirador desiludido e quase vencido por esta jornada de África, o amor de Bárbara era a única esperança de regeneração possível neste processo de perdição anunciada que lhe é dado a viver. Mas o tempo imposto é ainda de divisão e a partida para diferentes destinos impõe-se. Bárbara partirá para o exílio e Sebastião para Nambuangongo/ Alcácer Quibir onde a guerra se impõe com mais mortes, amputações, perseguições neste “tempo a que estamos condenados” como escreve Bárbara na sua última carta a Sebastião (Alegre, 1989, p.198). Negava-se assim a possibilidade última de “salvação” de Sebastião, e com ele, do país.

A “condenação” de Sebastião nos terrenos da guerra colonial transcende assim a experiência desagregadora do presente. O seu fado teve início em Alcácer Quibir, o simbólico fim de uma aura épica na história portuguesa que tinha começado com a partida para Ceuta.

Consequentemente, como sublinhou Luís de Sousa Rebelo, “o questionamento da ideia imperial em *Jornada de África* regressa à origem de todo o processo histórico da expansão, significativamente assinalado com a partida das tropas para África e 1962” data em que se completam quinhentos e quarenta e sete anos sobre o início do ciclo de ouro da epopeia, que se fecha com desgraça comparável à de Alcácer-Quibir. (1994, p. 30) O desaparecimento de Sebastião no final do romance, obstinado num ataque de que era impossível sair vencedor conforme lhe é dito pelos seus companheiros, todos nomes de Alcácer, representa o assumir do destino do outro Sebastião. Do outro lado, estão todos os Outros, Domingos da Luta e os seus guerrilheiros e Bárbara, que no momento em que o seu alferes desaparece começa a ganhar uma pátria. Do lado de Sebastião e como ele escreve a Bárbara no seu último aerograma “não há epopeia para dizer”, mas talvez neste espaço de perdição um novo tempo se alevante, como fica patente na mensagem de inspiração pessoana que Sebastião deixa ao seu amigo Poeta ou ao seu alterego:

“ Talvez o Quinto Império seja afinal o fim de todos os impérios. O Grande Império do Averso, o Anti-Império. E talvez seja esse o único sentido possível desta guerra: fechar o ciclo. Talvez tenhamos de nos perder aqui para chegar finalmente ao porto por achar: dentro de nós. Talvez tenhamos de não ser para podermos voltar a ser. Há um outro Portugal, não este. E sinto que tinha de passar por aqui para o encontrar. Não sei se passado, não sei se futuro. Não sei se fim ou se princípio. Sei que sou desse país: um país que já foi, um país que ainda não é. É por ele que me apetece dar de novo Santiago.” (Alegre, 1989, p. 231)

A ambiguidade desta mensagem de Sebastião leva-nos à íntima dialéctica sobre a qual esta *Jornada de África* é subtilmente traçada: o tudo ou nada do poder ser português em Alcácer/ Nambuangongo, sobre o qual eternamente um outro ciclo se reabre. (Rodrigues, 1996, p. 22) O fado de Sebastião adquire assim o sentido duplo do mito do rei que lhe deu o nome: desaparecer à imagem de Sebastião-rei e alimentar ele próprio outro “Encoberto”, de uma geração, de um povo inteiro que espera pela sua liberdade, por um subversivo D. Sebastião.

A equilibrada gestão romanesca do mítico, do histórico e do narrativo feito ao longo de *Jornada de África* oferece-nos uma experiência plurifacetada da guerra, permitindo, por um lado e a um nível mais

amplo, um questionamento da história e da identidade nacionais através de um mito da história portuguesa, onde Portugal está condenado a perder-se para poder esperar reencontrar-se; por outro lado, e a um nível mais restrito, possibilita a conversão da traumatizante experiência de guerra, vivida por Sebastião nas terras de Angola, em esperança plena pelo anúncio de uma nova história que sobre esta se escreverá. (Vechii, 1995, p. 58)

Tal como Sebastião e os personagens de *Jornada de África* também o furriel enfermeiro de *Autópsia*, o médico de *Os Cus de Judas*, o capitão de *Nó Cego* são personagens que se interrogam ao longo do percurso africano, que foi o da guerra activa, até chegarem ao desencontro consigo e ao encontro com o Outro.

Nas suas obras narra-se a experiência vivida no teatro de guerra: a luta pela vida face à omnipresença da morte, a arbitrariedade dos chefes militares, a PIDE, as barrigas de fome das crianças de África, a agressividade dos negros que no escuro das sanzalas lhes gritavam “Vai na tua terra português” ou dos colonos que na sua arrogância e bem-estar lhes diziam “Não precisamos de vocês para nada”, todo um conjunto de situações que levou o soldado português a começar a ter os mesmos ideais do guerrilheiro e, tal como o narrador-personagem de *Os Cus de Judas*, a sentir que a fotografia da velha negra esquelética que um amigo negro lhe tinha mostrado nos tempos da Faculdade dizendo que era a Guernica deles se torna também a sua Guernica. Era um engano, um logro que o tornava duplamente derrotado. Por isso, o homem que regressa dos *Cus de Judas*, de Lobo Antunes ou de Calambata em *Autópsia* de João de Melo não é um revolucionário em euforia face à Revolução, nem sequer um homem revoltado. Ele é um homem em revolta consigo, com tudo, com todos, desenhado, à deriva e a sua obra sobre a guerra colonial será sempre uma obra inacabada. Mas enquanto o narrador-personagem-autor de *Os Cus de Judas* enredado no seu mundo de dor, culpa e acusação, em que ninguém sai limpo com excepção dos guerrilheiros, fracassa no casamento, no trabalho, na ideologia, erigindo-se como o símbolo dessa “geração destruída nos cus de Judas que abre, agora, após o conhecimento do inferno, as mãos na procura asfixiada, pelos corpos, pelas noites, pelos copos, dos pássaros que não reteve”, João de Melo em *Autópsia* equilibra a sua narração de descida aos infernos pelo desdobramento narrativo. (Dacosta, 1982, p.5) Dando a palavra e a versão narrativa dos factos ora a um narrador que fala a língua portuguesa europeia e que é um “eu” irremediavelmente ligado

em termos de história e posição ao campo de guerra do exército colonial, ora a um outro narrador que pela variante do português de Angola que fala, imediatamente identificamos com o Outro, João de Melo pretende propor-nos uma dupla autópsia do império e do personagem-narrador português. Seguindo esta estratégia narrativa esse Outro-narrador, que reconhecemos como africano, devolve-nos a imagem que demos de nós próprios, obrigando-nos, a nós e ao primeiro narrador, a equacionar posições. Em última instância ele é que legitima a distanciação que o narrador português tem em relação à sua própria estrutura político-militar que ele analisa, julga e acusa desde os generais aos cabos, desde os colonos aos funcionários da Administração, desde os bispos às senhoras do Movimento Nacional Feminino perfilando-se por trás e acima de todos eles a invisível e onnipotente figura de Salazar, o grande responsável por uma violência geral sem nome e pelos mortos que ele furriel enfermeiro tenta, a que custo, salvar. Em virtude de tão elaborada construção narrativa, que contém em si mesma uma estrutura de absolvição do narrador português, ao fundo da noite de descida aos infernos feita em *Autópsia*, sucede o dia. Em *Os Cus de Judas*, aliás numa linha que lembra *Voyage au Bout de la Nuit*, de Céline, ao fim da noite não se encontra o dia: o que se encontra é uma noite mascarada de dia, em que ex-combatente, inseguro, destruído, mas irredutível no julgamento de si mesmo sobrevive na procura da restauração balsâmica, ainda que tragicamente enganadora por conhecidamente fingida, de um tempo de inocência que a guerra lhe tinha irremediavelmente roubado para sempre.

“De modo que, se faz favor, chegue-se para o meu lado da cama, fareje a minha cova no colchão, passe a mão no meu cabelo como se tivesse por mim a suave e sequiosa violência de uma ternura verdadeira, expulse para o corredor o cheiro pestilento, e odioso, e cruel da guerra, e invente uma diáfana paz de infância para os nossos corpos devastados.” (Lobo Antunes, 1983, p. 217)

Mas enquanto *Autópsia* e *Os Cus de Judas* nos apresentam processos de profunda revolta resultantes da exaustão física, psíquica e moral da guerra, *Nó Cego*, de Carlos Vale Ferraz, apresenta-nos o processo de transformação dos homens profissionais da guerra ao longo do percurso africano, o que faz deste livro um documento fundamental para a compreensão da lição de África como o elemento detonador do 25 de Abril no seio dos militares. *Nó Cego* é, de facto, uma

saga de comandos fortes e saudáveis em operações de combate em Moçambique, com mortos e feridos, vítimas e cobardes, violações, berros, palavrões, brigas, rivalidades, raivas e dramas pessoais dentro de uma grande história colectiva. As suas personagens são homens “mecanizados nos gestos de matar e nas reacções de vender cara a pele, no ofício quotidiano da guerra”, obedecendo a uma mística que faz deles uma tropa de elite, os novos cruzados, salvadores do Ocidente e do mundo cristão. (Correia, 1995) Cansados de matar e de ver morrer os seus companheiros vão-se interrogando ao longo do percurso, ajustando contas consigo próprios, enquanto cidadãos de uma ditadura fascista e instrumentos de um exército em que os generais manipulam e “fazem sempre o que querem”. (Correia, 1995) O capitão destes homens é o narrador desta história e da sua, a de um filho de funcionário público que decide entrar na Academia Militar e imbuído dos conceitos de multirracionalidade e pluricontinentalidade do império português parte para o norte de Moçambique, na defesa do império. (Gomes, 1995) Aí, no contacto directo com “as histórias de sorte e azar” que compõem o universo da guerra, começa a desconfiar que afinal a guerra “é filha de pai incógnito”, até ao abalo definitivo, diante do corpo do prisioneiro inimigo, um comissário político da Frelimo e ex-universitário em Portugal que, depois de lhe ter explicado as razões e a dignidade da sua luta, diz-lhe para ter cuidado ao entrar na base inimiga que tanto procurava, lamentando as circunstâncias em que se tinham conhecido, lamentando o alferes morto e apelando-o para dizer aos seus homens que eles guerrilheiros também eram homens.

Nesta guerra tudo é possível, temos a razão do nosso lado, temos o apoio do povo e ele vai para o vosso exército, para as vossas milícias, serve como mainato, entra nos vossos quartéis...é a nossa vantagem, estamos na nossa terra, vocês são estranhos, por isso sabemos o que se passa...” (Ferraz, 1982, p. 298)

Nó Cego não é um livro de denúncia desavisada, mas antes um romance que nos oferece um grande fresco dos movediços terrenos políticos, militares e emocionais da guerra colonial sobre os quais um conjunto de homens traçava o seu percurso, constituindo-se assim não como um *requiem* pelo império, mas pelos soldados portugueses e pelos guerrilheiros que pela dignidade da sua luta nos fizeram descobrir “as verdades mais íntimas, deixando um homem nu perante

si". (Ferraz, 1982, p. 7)

Gostaria agora de referir um percurso bem diferente. Um percurso africano feminino, narrado por Lídia Jorge em *A Costa dos Murmúrios*, protagonizado por Eva Lopo que, como muitas mulheres portuguesas, acompanhou o seu marido na guerra colonial e com ele se desencontrou. Se em vários aspectos este livro se distancia das obras acima referidas - pois o ponto de visão da sua protagonista não é traçado a partir do interior da guerra, mas das notícias que lhe chegam da guerra e da sociedade que a envolve - com elas comunga no processo de interrogação da personagem principal ao longo da sua vivência africana. Esse é o aspecto que aqui me interessa tratar.

Numa original estratégia narrativa de diálogo e recordação plena de duplicidades e ambiguidades inerentes ao tempo e ao espaço em que decorre a acção - Moçambique, Beira final dos anos 60, princípios de 70 - Eva Lopo lança um olhar feminino sobre a guerra colonial, tecendo uma análise detalhada do interior dos espaços, dos tempos, dos homens e das mulheres da sociedade que desfila no hotel Stella Maris, metáfora dos portugueses em África em tempos da guerra colonial. Inerente ao questionamento desta sociedade, que ela vê de uma margem, mas na qual pelas circunstâncias da história também está inserida, estava o questionamento do sentido das missões militares do seu marido Luís Alex, de que ela aguardava o resultado, imagem privada de um questionamento mais amplo sobre a função dos portugueses em África.

Então lembrei-me de perguntar se era sempre assim, se afinal não morria gente. Se não havia afinal um massacre inútil. Claro que eu poderia ter perguntado outra coisa, como seria, por exemplo, o rugido do leão na savana. (Jorge, 1988, p. 70)

A pergunta perversamente inocente de Evita (Eva Lopo) obedece a "uma inquietação que caracteriza a personagem, cuja função não é tranquilizar, mas antes pôr em causa o universo militar que deixa todas as mulheres deste romance infelizes e que gera tantas outras vítimas". (Saraiva, 1991, p. 45) Ao contrário do que o universo masculino e militar assume, admite e espera do mundo das mulheres, o mundo de Evita não se reduz à cama ou a maternais consolos a dar a homens embrutecidos pela guerra ou ainda a embelezar as festas do hotel Stella Maris. O espaço de Evita neste mundo imperial crepuscular vai-se antes definindo pela interrogação constante e demarcação

desta sociedade degradada e degradante que gera monstros como o Capitão Forza Leal e que tinha transformado o seu tenente Alex, o noivo, antigo estudante de Matemática, num fascinado seguidor do sinistro capitão. A resposta ao resultado das missões que ela aguardava vai projectar-se sobre ela com a violência com que qualquer grupo coeso responde a um elemento transgressor ou potencialmente transgressor: encontra-la-á nas fotografias guardadas pelo Capitão Forza Leal como “segredo de estado” e mostradas pela ambígua Helena de Tróia, mulher do capitão. Nelas vêem-se pretos mortos, cabeças espetadas em paus, palhotas incendiadas e no meio de toda aquela monstruosidade o seu tenente Alex.

“Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças mais incêndios, e logo a imagem dum homem caído de braços, depois dois telhados, e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetada num pau. (...) Helena tomou a seguinte e mostrou o soldado em pé, sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse - “Vê aqui o seu noivo?” Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobre tudo o noivo.” (Jorge, 1988, p. 133)

Como uma bomba as fotografias projectam-se diante do espanto e do pudor de Evita, revelando-lhe a verdade sobre as missões do seu tenente Alex. Como resposta à sua “inocente” pergunta esta revelação ilumina a realidade vivida em dois sentidos: num sentido privado, torna claro o lado obscuro do relacionamento de Evita com Alex e, num sentido público, esclarece a realidade da missão militar portuguesa destinada a pacificar a revolta étnica africana, que neste universo de cegueira, só Evita e Álvaro Sabino, curiosamente um jornalista - o outro personagem transgressor que com ela tenta obsessivamente entender a irracionalidade de tudo aquilo - definem como “guerra colonial”. (Simões, 1995, p. 73)

“Lembro-me da preparação e uso a palavra nos vários sentidos. O sentido de guerra colonial não é pois de ninguém, é só nosso.” (Jorge, 1988, p. 75)

A Costa dos Murmúrios apresenta-nos como nenhum outro livro

a sociedade colonial em fim de império, quando o medo se apodera de todos e os excessos se tornam quotidianos. Por isso os efeitos desta doença fatal dos impérios em agonia que são as guerras coloniais não são só contabilizáveis pelas mortes e amputações, mas também pelas perturbações físicas e psíquicas relacionáveis com a alienação, com a desculpabilização, com o medo ou com a degradação moral e sexual em que esta sociedade vive, (Saraiva, 1991, p. 46) num percurso em que ninguém está inocente: nem os soldados, embrutecidos pela vivência da guerra; nem os civis, autojustificando os seus interesses pelos interesses da nação; nem as mulheres dos soldados, cujas dúvidas e angústias se colocavam num tempo de espera; (Sousa Santos, 1989, p. 66) nem os próprios jornalistas, de indirectas e obscuras colunas nos seus jornais sobre as vidas camufladas que entretanto se teciam, nem finalmente Evita, que assume o compromisso de contar a história - "Eu não era inocente" (Jorge, 1988, p. 247).

Ao contrário dos outros livros que tenho vindo a analisar, no romance de Lídia Jorge a mentira do império não é directamente trazida pelo Outro. Ela está patente naquela sociedade decadente que desfila no "Stella Maris" onde o medo e excesso se conjugam e dominam as pessoas, o que não deixa de ser o resultado indirecto das acções do Outro, que na sua terra morria em luta pela conquista da sua liberdade.

"Alguém devia então ir ao hall dizer isso mesmo - dizer que mente!

- Dizer a quem?" (Jorge, 1998, p. 238)

A literatura da guerra colonial narra de diversas formas o processo de dilaceração e de transformação do ser individual e colectivo ao longo de um percurso africano, que nos levou de habitantes de uma cinzenta ditadura a *homens do país azul*, utilizando a alegoria criada por Manuel Alegre para designar todas as terras onde se demanda a liberdade e o sentido de existir. (Alegre, 1989) A melancolia que a enforma tem o sentido freudiano do luto, pelos mortos que de um lado e de outro por ela se sacrificaram, pelas vidas que ficaram destruídas e pelos muitos desencontros gerados, que só nesse sentido de caminho sinuoso de conquista de liberdade suportamos encarar.

Mas não é nem imediata nem pacífica esta leitura que só o tempo nos dará e por isso esta literatura, escrita tantas vezes por quem viveu a experiência da guerra, está investida de uma função de

denúncia, desta situação trágica e tão ambigualmente esclarecida, de **alerta** contra o esquecimento e de **absolvição**, dos sujeitos narradores e do país face a si mesmo e face aos Outros. Como sublinha Roberto Vecchi no seu excelente ensaio "Letteratura della guerra coloniale: la malinconia como genere" (1995, p.18) há nestas narrativas uma recomposição terapêutica do trauma e do luto colectivo, que se encontra em estreita aliança com a escrita da história e que tenta curá-lo, talvez ingenuamente e com o desencanto natural, para daí construir uma imagem positiva de nós mesmos, para podermos viver em harmonia connosco, como diria Eduardo Lourenço. A crise do conflito é sobretudo uma crise de identidade, de auto-reconhecimento do ser pessoal e do ser português, explicando-se assim a falta de saída face às situações vividas e a solidariedade com quem na sua terra lutava pela sua liberdade. Por isso esta literatura designa permanentemente o Outro, os Outros *homens do país azul* que durante tanto tempo ignorámos, indo ao encontro dos seus anseios e da sua dignidade, presente na imagem do anjo-guerrilheiro que ofusca o imaginário do furriel enfermeiro de *Autópsia*, ou na personagem de Domingos da Luta, o nacionalista angolano de *Jornada de África* ou na doce Bárbara "cativa", imagem histórica da África conquistada e dos nossos amores por ela, que agora se ergue diante de nós em luta pela sua liberdade e de quem Sebastião ficará para sempre "cativo".

"De Bárbara a diferença que faltava
E nunca mais na língua uma só cor

De Bárbara o ser só ela sendo a outra
Senhora nossa santa pretidão

Antes de Bárbara Europa era tão pouca
Cativos somos nós Bárbara não." (Alegre, 1992, p.39)

A que porto é que efectivamente se regressa, quando não se pode regressar a Portugal sem passar por África e pela elaboração da imagem que o Outro fez de nós?

Partes de África

Tomo de empréstimo o título do romance de Helder Macedo para esta secção, começando por referir aqueles livros pouco abundantes na nossa literatura que nos falam das partes de África que os por-

tugueses trouxeram na viagem de regresso e que se prendem com a saudade e a nostalgia de uma África que só existe nas suas memórias o que confere aos romances, crónicas ou diários um tom inevitavelmente colonialista ou mais simplesmente de "romance de brancos", pois é essa a ordem do mundo que recordam como um paraíso perdido. Não é esse o caso de *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão, nem numa mais ampla dimensão o de *Partes de África*, de Helder Macedo, que mais tarde tratarei, nem quero com isto dizer que todas estas obras obedecem a visões colonialistas construídas à base de clichés e imagens feitas, que o tempo já não é disso, antes nos dão novas visões de uma vivência africana das suas gentes e lugares, nos revelam episódios fundamentais da nossa história recente e nos reafirmam o encantamento dos portugueses por África. No entanto, o sentimento de perda que domina obras como *Tchaya - Da Inocência à Revolução Adiada*, de Álvaro Récio (1996) ou o híbrido romance *Os Dias do Fim* de Ricardo Saavedra (1995) para citar exemplos recentes desta literatura, leva os seus narradores ou protagonistas a revelarem um ressentimento que se exprime numa inevitável vitimização de uns e acusação de quase todos, polarização porventura redutora, mas decerto confortável face ao complexo de situações que então se vivia. Por outro lado, a situação de guerra que estas obras anunciam e que deflagra após a descolonização não pode servir, como por vezes parece insinuar-se, para legitimar posições de opressão colonial anteriores ou planear ou propor planos de independência que, por mais concertados que fossem, não contemplavam com a legitimidade devida aqueles que, num processo histórico comum a todas as terras colonizadas pelos Europeus, tinham lutado pela libertação. Por trás deste ressentimento estão percursos cortados a meio, que a violência das circunstâncias históricas, geradas no radicalismo e na intolerância com que Portugal salazarista ia resolvendo o eufemisticamente chamado "problema africano português", não puderam contemplar. Curiosamente mas também penso que naturalmente, dessa África pós-colonial praticamente não falamos na nossa ficção. Atentamente ouvimos a palavra dos escritores africanos de que somos tantas vezes - e infelizmente não por nós, mas por isso representar uma mágoa para os escritores africanos que, por circunstâncias diversas, quase não são lidos nos seus países - o grande público leitor. Por outro lado, um número já razoável de escritores estrangeiros, que nos apressamos a traduzir, vão dando testemunho da África pós-colonial de língua portuguesa. São disto, exemplo para além das obras de africanos como Mia Couto

ou Paulina Chiziane, Manuel Rui ou Pepetela, os trabalhos de Adriaan van Dis *Em África* sobre o pós-colonialismo em Moçambique, *Comédia Infantil* de Henning Mankell ou ainda *Mais um Dia da Vida – Angola 1975*, de Kapuscinski, que constitui um atento retrato mais ou menos jornalístico da vida em Luanda nos momentos que imediatamente se seguiram à independência.

Para terminar gostaria de referir uma obra singular no nosso panorama literário, que aponta para novas linhas ficcionais e narrativas e à qual devo o título desta secção. Refiro-me a *Partes de África* de Helder Macedo (1991). Ao contrário do que está a acontecer com o mais recente romance do autor, *Pedro e Paula* (1998), *Partes de África* foi um livro pouco lido pela crítica portuguesa da altura. No entanto, a crítica brasileira rendeu-lhe homenagem e explorou algumas das linhas de leitura que o romance sugere. Dentro dessas leituras de *Partes de África* feitas do outro lado do Atlântico, apontaria as três linhas que me parecem mais importantes: uma que explora a articulação do romance com o Romantismo português e em particular com *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett, seguida por Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1993); uma outra que procura os laços com o lado brasileiro pelas linhas e entrelinhas do romance em que aflora a figura tutelar de Machado de Assis, explorada por Tânia Franco Carvalhal (1997); finalmente a que lhe busca as referências africanas sugerida por Laura Cavalcante Padilha em “A sedução de um caderno de mapas” (1997). De referenciar também, pela leitura política que oferece da obra, é o estudo de Vilma Arêas (1992) e as reflexões de Cleonice Berardinelli (1993), Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1995) e de Maria Lúcia Dal Farra, (1992) que, partindo de diferentes perspectivas, reflectem sobre a questão dos géneros literários, que *Partes de África* problematiza, ao sugerir como processo de tessitura do texto, de construção narrativa e de definição de estilo a “teoria do mosaico”, que o autor/ narrador expõe nas primeiras páginas do livro, mas não sem antes ter seduzido o leitor num jogo de leitura sobre o qual propõe um pacto de sabor muito camoniano.

“Explico: quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. [...] Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dentes, orelhas, boca, só que não obrigatoriamente nesta

ordem e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto. E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor que tiver.” (Macedo, 1991, pp. 29-30)

Escrito num registo que trabalha em simultâneo o humor e a nostalgia e num estilo “obliquo e dissimulado” descendente original da “nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos”, que mais não são que reflexos diferentes da mesma coisa, *Partes de África* inicia-se como um romance em que o narrador, “poeta em anos de prosa”, se identifica com o autor em férias sabáticas da sua Cátedra Camões em Londres. Após uma irónica contemplação filosófica da paisagem e a uma séria descida à “galeria das sombras” da casa dos seus pais, onde fotografias evocam grande parte do colonialismo português do último império, Helder Macedo decide, à Garrett, iniciar a sua “grave viagem”. Desde logo é apresentada a sua família literária - Camões, logo na epígrafe, Bernardim e Garrett para além de Sá de Miranda, Cesário, Sá-Carneiro, Pessoa, Machado de Assis e tantos outros que surgem expressamente ao longo do livro ou no próprio tecido textual - e sobretudo a sua família afectiva, a figura do pai e a S. e depois ao longo do livro a mãe, o irmão, os amigos do “Gelo”, os amigos de Londres, Rui Knopfli e Eugénio Lisboa, David Mourão-Ferreira, Cardoso Pires entre outros que, de uma forma ou de outra, entrarão nesta viagem pelas *partes de África*.

A novidade que este livro nos traz prende-se tanto com a revisão do império numa perspectiva verdadeiramente pós-colonial como com a própria construção do corpo narrativo em que se tecem, com humor e com dor, os fragmentos dos percursos vividos, com vista à elaboração de um mosaico não imediato que, como acima vimos, resulta de um estimulante jogo com o leitor, a quem o narrador-autor apresenta por justaposição, encaixe ou colagem fragmentos matizados - as pedrinhas a que os Romanos chamavam *tesserae* - afinal as partes de África que preencheram durante décadas a sua e a nossa realidade. Resultantes da sua memória e imaginação, que no plano ficcional se combinam, fazendo afluir ao texto personagens reais da sua biografia e ficcionais. Helder Macedo propõe-nos, em capítulos autónomos, um conjunto de situações vividas ou ficcionadas em África e em Portugal, de onde todos nós de uma forma ou de outra emergimos: nele desfilam quadros da vida colonial em que personagens grotescas e obsessivas nos confins do império faziam o seu

pequeno mundo, real ou imaginário, girar ao seu ritmo e capricho, despotismo e desgraça ao mesmo tempo que outros se empenhavam na construção real do império; episódios marcadamente autobiográficos da sua infância e adolescência em África e mais tarde em Lisboa com os amigos, pelos cafés e bares de Lisboa dos anos 50, zelosamente vigiados pela PIDE; o exílio em Londres, onde lhe chegam ecos das angústias da guerra colonial e numa manhã, por telefone, a revolução de 25 de Abril de 1974; a passagem pela Secretaria de Estado da Cultura no governo Pintasilgo e as visitas aos novos países africanos.

Percebemos então que a imagem pictórica da “galeria das sombras”, que de início nos é apresentada como inspiradora da memória do autor, vai sendo iluminada, projectando-se nos vários capítulos que compõem o livro, constituindo-se assim o “mosaico de sombras”, sobre as quais o autor-narrador foi realizando a sua viagem entre os “mapas [que] já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados” (Macedo, 1991, p.10). E é entre esses fragmentos que se insinua a história de “Um Drama Jocosos”, escrita por Luís Garcia de Medeiros, um “ser em trânsito” pela Lisboa dos anos 50 e que se torna personagem do romance. Tendo por base o *libretto* de Don Giovanni, o drama salazarista reflecte, de forma mais coesa e tradicional, as “sombras” apresentadas nos capítulos, como se de um espelho de ficcionalização se tratasse, projectando imagens refractadas e portanto diferentes, mas reflexos da mesma coisa. Desde a câmara escura sabemos que a imagem captada é a imagem invertida do que vemos. Metaforicamente falando daí resulta que “Um Drama Jocosos” se constitui como a imagem invertida da “galeria das sombras” ou o seu espelho irónico, da mesma forma que a “galeria das sombras” pode ser vista como o espelho “sério” do drama salazarista. Como estratégia que pretende reflectir as “sombras” anteriores, o encaixe desta história no romance cria dois níveis narrativos: um que “contextualiza”, composto pelo “mosaico das sombras”, e o “contexto”, a história de “O Drama Jocosos”, que as reflecte. Ligações diegéticas unem estes dois níveis, mas são sobretudo estas imagens reflectidas - das “sombras” na história de “Um Drama Jocosos” e da história de “Um Drama Jocosos” nas “sombras” - que os interligam dando coesão a uma obra aparentemente desconexa. Um livro em dois livros, romance à século XVIII, à Garrett ou fragmentação pós-modernista?

A articulação romanesca destes dois eixos narrativos sugere-nos

uma obra estruturalmente dupla, mas que não se encerra na sua duplicidade. Ela aponta-nos antes para uma terceira via construída pela imagem terceira em que as duas histórias se projectam, produzindo algo de diferente “como nos espelhos”. Ora este edifício romanesco, laboriosamente arquitectado pelo autor/ narrador em conversa espirituosa e cúmplice com o leitor, reflecte por sua vez a postura filosófica de um autor/ narrador que não se satisfaz com as oposições ou os contrários em que está arquitectado o mundo dos mapas reais e imaginados em que se traçam os percursos individuais e colectivos. Nesta viagem, a tutelar figura do pai do autor/ narrador, alto funcionário colonial nas várias terras africanas que então compunham o império português, emerge como uma referência moral de rectidão, mas também de ressentida discordância entre o passado e a lei, que o pai representava, e a geração do narrador que assiste ao crepúsculo do império. Aí se encontram os binómios pai/ pátria, colonizador/ colonizado, poder/ impoder em que se estruturam os mundos questionados ao longo da narração na procura de um terceiro termo que resolva a incomunicabilidade - do filho e do pai, metáfora da incomunicabilidade entre os mundos divididos em binómios que se excluem. Agora a meio do seu percurso, o autor-narrador verifica que nenhum convenceu o outro da sua razão, concertada e epocal, a do pai, irreverente e ansiosa, a do filho. Na verdade, ambos se completaram na imagem reflectida do outro, imagem afinal da reconciliação dos mundos sugerida, via Camões, na sua proposta de celebração épica do império numa visão de harmonia do mundo do fim dos impérios, para a qual o pai contribuiu a seu tempo como construtor do império, de que ele, filho, é herdeiro como cidadão de uma portugalidade espalhada pelas partes que afectiva e culturalmente o (e nos) constituem - Portugal, África e Brasil, na presença tutelar de Machado de Assis. Não há nostalgia colonialista, ajuste de contas, cobranças ou pagamento de dívidas, mas reconciliação das “Partes” na certeza irónica, mas também dolorosa, de que “a flor é a dor da raiz”, como já nos dizia Junqueiro.

Com o seu narrador interventivo identificado com o autor, discurso digressivo, conversa espirituosa com o leitor este texto de “fronteiras ausentes” num sentido temático e formal surgia na ficção portuguesa do início dos anos noventa, como “inclassificável”, como dizia Garrett, não sem alguma vaidade, das suas *Viagens na Minha Terra*, que de facto conservam um lugar à parte do nosso Romantismo. (Paiva, 1996, p. 218) Também *Partes de África* quer pela densidade de

significado, quer pela estrutura, quer ainda pela diferente e inovadora perspetivação da memória da relação entre África e Portugal introduz uma significativa diferença. Na dicotomia de centros e periferias - em que Boaventura Sousa Santos nos concedeu o estado intermédio - o romance não se encaixa. Não é, no sentido da crítica pós-colonial, um "the empire writes back to the centre" na expressão de Salman Rusdhi, nem um "Out of Africa", na expressão de Plínio o Velho trazida para a modernidade pelo célebre livro de Karen Blixen. *Partes de África* transmite-nos antes um olhar excêntrico: que vem de África, mas que não se transveste de africano, porque é europeu e que olha para Portugal simultaneamente do centro e da periferia africana em que se formou. É portanto na via mais sinuosa, mas também mais estimulante da procura do terceiro termo, que *Partes de África* inscreve África e Portugal na ficção contemporânea. Sem fugir ao lado melancólico, memorialista e autobiográfico que impregna a nossa ficção sobre África, mas tratando-o de outra maneira, manifestando-se como fiel herdeiro da melhor tradição literária portuguesa sem se deixar imobilizar por ela, mas antes com ela dialogando em termos contemporâneos, *Partes de África* acusa o nosso crescimento colectivo enquanto nação pós-colonial num sentido político e literário. Com ele se assinala na ficção portuguesa que "já chegou o tempo do fim dos impérios" e que esse "pós-imperialismo [...] se pode tornar na consequência positiva de ter havido impérios" (Macedo, 1991, p. 167). Penso que foi este um dos aspectos que mais terá seduzido os críticos brasileiros, que como acima expus, leram o romance por uma via da herança portuguesa, lhe reconheceram uma alma brasileira e o articularam com uma vertente africana. Como conclui Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

"Se não há esquecimento possível para a opressão e as perdas, se não há esquecimento possível para os esquecimentos e os silêncios impostos, há que se assinalar que, hoje, como nos diz o narrador dessas *Partes de África*, um poeta grande de Moçambique guarda, com toda propriedade, em seu passado, a marca indelével do outro grande que na mesma língua construiu *Os seus Lusíadas*, transformado em objeto de fascínio onde as fronteiras políticas importam indiscutivelmente menos que a força das não-fronteiras ou as "fronteiras ausentes" que a cultura sabe inventar. É essa a possibilidade de ler também, no passado, a construção "dos novos países a haver". Erramos ambos/ acertamos ambos seria, quem sabe, uma outra forma -

certamente mais generosa - de dialogar com os mestres, com o pai, com a pátria." (Silva, 1993).

A fechar

Nas duas últimas décadas, a ficção portuguesa, mercê das profundas mudanças trazidas pelo 25 de Abril, tem revisitado o nosso passado histórico, remoto e recente, como forma mais ou menos provocatória de questionar a chamada identidade nacional, tema que tinha sido a paixão dos poetas e de alguns romancistas do final do século passado. Já nessa altura, África entrava subterraneamente neste questionamento da identidade nacional, enquanto parte essencial de uma nação que tinha dificuldade em se reconhecer fora dos contornos de uma imagem imperial. Após o 25 de Abril, com o regresso à "pequena casa lusitana", África foi-se inscrevendo na literatura, com uma força que aliás nunca antes tinha tido, e povoando o nosso imaginário afectivo e político como um espaço de onde simultaneamente se regressa e aonde se regressa. Mas no pós-25 de Abril não se regressava apenas de África. Outras *partes* marginais que formavam o Portugal salazarista, e que eram uma directa consequência dele, se revelavam nesta viagem de regresso. Como refere Isabel Allegro de Magalhães (1995, pp. 196-7) fazia-se a viagem de retorno à pátria: emigrantes chegados de países europeus, soldados vindos das ex-colónias, exilados regressando do estrangeiro e retornados desembarcados de África. Portugal era para estes "regressados" um país imaginado: idílica paz para os soldados cansados da guerra, realização de sonhos políticos para os exilados, porto seguro para exorcização de todas as humilhações passadas nas terras de emigração, metrópole imaginada e lugar de retorno obrigatório para os retornados, país de emigração para os "retornados" que nunca tinham partido. Mas nem o momento da partida, nem o momento em que se imagina chegar é igual ao da chegada e estas chegadas rapidamente se converteram em chegadas a lugar nenhum, a portos sem espaço para os que chegavam. Por isso se regressa a África para pela memória refazer o percurso de construção de uma nova identidade pessoal, que se transformou em colectiva, para preencher as lacunas da história oficial que durante décadas nos dominou, para exorcizar fantasmas, para visitar os tempos para sempre perdidos, para recuperar os percursos interrompidos, para reescrever a história. Daí a aparentemente paradoxal situação destas narrativas, a que chamo "narrativas de regresso" a Portugal

que regressam a África para aí reencontrar o caminho que lhes permite o efectivo, mas sempre inquieto, "regresso". Por isso estas narrativas revestem-se de um valor duplo intrinsecamente cúmplice: são importantes elementos de reflexão sobre o modo europeu/ português de estar em África (particularmente no crepúsculo do império) e simultaneamente peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal.

Após o tempo de uma ordem do mundo dividido em binómios tão exaustivamente explorada pelo pensamento colonialista e virada do avesso pela crítica anti-colonialista, estamos agora no momento de viver as "consequências positivas de ter havido impérios" (Macedo, 1991, p. 167), um tempo de mestiçagem cultural comum a vários países. Ele recompõe e reajusta o passado, que às vezes ainda nos incomoda, mas que também nos comove, e permite-nos usufruir dessa magnífica variedade de que todos somos herdeiros e que se escreve em língua portuguesa. Já João de Barros, o cronista da fundação do império, na introdução à sua *Gramática* de 1539, previa que as armas e os padrões seriam coisas que o tempo iria destruir, mas que a língua portuguesa ficaria como testemunho da viagem e do encontro, da violência e da partilha. Seria esta a resposta, aliás por de mais avisada, dada cinco séculos antes, à célebre questão de Bachelard sobre o que permanece do passado histórico: *Do passado histórico só permanece aquilo que tem razões para recomeçar.*

As ficções sobre África na literatura portuguesa pós 25 de Abril, seja na vertente que geralmente designamos por literatura da guerra colonial, seja na sua vertente de nostalgia ou na particular e inovadora proposta de *Partes de África*, são elementos fundamentais para nos situarmos hoje em dia, enquanto construtores de uma nação pós-colonial na procura dos contornos de uma forma de estar, connosco e com os outros, nos espaços de "fronteiras ausentes", que a partir das heranças e da cultura se desenham e sobre os quais se projectam as diversas identidades de um espaço transnacional culturalmente definido pela língua em que se escreve.

Bibliografia:

- ALEGRE, M. (1989), *O Canto e as Armas*, Lisboa: Dom Quixote.
ALEGRE, M. (1989), *Jornada de África*, Lisboa: Dom Quixote.
ALEGRE, M. (1989), *O Homem do País Azul*, Lisboa: Dom Quixote.
ALEGRE, M. (1992), "Com que Pena", *Vinte Poemas para*

Camões, Lisboa: Dom Quixote.

ARÊAS, V. (1992), Em forma de fivela. *Remate de Males*, 12, 27-32.

ASSIS PACHECO, F. (1976), *Catalabanza Quilolo e Volta*, Coimbra: Centelha.

ASSIS PACHECO, F. (1996), Cuidar dos Vivos . In *A Musa Irregular* (pp. 9-32) Porto: Asa.

BAÇÃO LEAL, J. (1971), *Poesias e Cartas*, Porto: Tipografia Vale Formoso.

BARRENO, M.I., Horta, M.T., Velho da Costa, M. (1974), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: Futura.

BERARDINELLI, C. (1993, Julho-Dezembro), Nas dobras do texto. *Colóquio/ Letras*, 129/130, 192-199.

CARVALHAL, T. F. (1997, 2 Semestre), Partes de África: Mosaico de Vida e Ficção. *Scripta*, 1, pp.163-167.

CORREIA, P.P. (1995, 21 Outubro), Saga de Comandos. *Público - Leituras*, 7.

DACOSTA, F. (1982, 5-18 Janeiro), António Lobo Antunes: muitos escritores têm-me um pó desgraçado. *Jornal de Letras*, 4-5.

DAL FARRA, M. L. (1992), Partes do eu e de África. *Remate de Males*, 12, 23-26.

DAL FARRA, M. L. (1993), Epitáfio para a metaliteratura. *Vértice*, 53, 117-120.

DIONÍSIO, E. (1979), *Retrato de um Amigo Enquanto Falo*. Lisboa: Armazém das Letras.

FERRAZ, C. V. (1982), *Nó Cego*, Lisboa: Livraria Bertrand.

GERSÃO, T. (1997), *A Árvore das Palavras*, Lisboa: Dom Quixote.

GOMES, A. (1995, 21 Outubro), Poderoso testemunho excelente literatura. *Público - Leituras*, 5.

GUERRA, A. (1987), *Café 25 de Abril*, Lisboa: O Jornal.

JORGE, L. (1988), *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa: Círculo dos Leitores.

KAPUSCINSKI, R. (1998), *Mais Um Dia de Vida – Angola 1975*, Porto: Campo das Letras.

LOURENÇO, E. (1994), *O Canto e o Signo*, Lisboa: Presença.

LOBO ANTUNES, A. (1991), *Os Cus de Judas*, Lisboa: Dom Quixote.

MACEDO, H. (1998), Love as knowledge: the lyric poetry of Camões. *Portuguese Studies*, 14, 50-64.

MACEDO, H. (1991), *Partes de África*, Lisboa: Presença.

MAGALHÃES, I.A. (1995), *O Sexo dos Textos*, Lisboa: Caminho.

MANSELL, H. (1998), *Comédia Infantil*, Porto: Asa.

MELO, J. (1992), *Autópsia de um Mar de Ruínas*, Lisboa: Dom Quixote.

PADILHA, L. C. (1997), A Sedução de um Caderno de Mapas, texto policopiado, apresentado no "Encontro Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa", Porto Alegre, Brasil.

PAIVA MONTEIRO, O. (1996), Garrett. In: Machado, A. M. (Ed.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*. (pp.212-219) Lisboa: Presença.

REBELO, Luís S. (1994), Os Diálogos da Identidade no Fim do Século. *Tesserae - Journal of Iberian and Latin-American Studies*, 1 . 21-33.

RÉCIO, A. (1996), *Tchaya - Da Inocência à Revolução Adiada*, Lisboa: Editorial Notícias.

REIS, Carlos (1997, 7 Maio), Inscrição ficcional de África. *Jornal de Letras*, 22-23.

SAAVEDRA, R. (1995), *Os Dias do Fim*, Lisboa: Editorial Notícias.

SARAIVA, A. (1991), Os Duplos do Real e os Duplos do Romanesco. In *Arquivos do Centro Cultural Português*, 29 (pp.34-48). Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

SILVA, T.C.C. (1993), Partes da *minha terra*: romances em eco no avesso das viagens portuguesas. In *Convergência Lusíada*, 10.

SILVA, T.C.C. (1995), O mosaico como ordenação do caos. In: Santos, G. et Allii (Ed.) *Cleonice Clara em Sua Geração* (pp. 637-645). Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.

SIMÕES, M. G. (1995), La guerra dietro le quinte: "A Costa dos Murmúrios" de Lídia Jorge. In Simões, M. G. e Vecchi, R. (Ed.) *Dalle Armi Ai Garofani - studi sulla letteratura della guerra coloniale* (pp. 71-77). Roma, Bulzoni Editore.

SOUSA SANTOS, M.I. (1989, Janeiro-Fevereiro), Bondoso caos: "A Costa dos Murmúrios" de Lídia Jorge. *Colóquio-Letras*, 107, 64-67.

VAN DIS A.(1998). *Em África*. Lisboa: Dom Quixote.

VECCHI, R. (1995, La guerra coloniale tra genere e tema: *Jornada de África*, di Manuel Alegre. In Simões, M. G. e Vecchi, R. (Ed.) *Dalle Armi ai Garofani - studi sulla letteratura della guerra coloniale* (pp. 50-8). Roma, Bulzoni Editore.

VECCHI, R. (1995), Letteratura della guerra coloniale: la malinconia como genere. In Simões, M. G. e Vecchi, R. (Ed.) *Dalle Armi ai*

Garofani - studi sulla letteratura della guerra coloniale (pp. 13-19).
Roma, Bulzoni Editore.

