

AUTÓPSIA DE UM MAR DE RUÍNAS: UM ROMANCE DE TESE

RUI DE AZEVEDO TEIXEIRA

'Der Politiker kann nur durch
Kompromisse seine Arbeit
machen, der Künstler nur ohne Kompromisse'.
(Daniel Barenboim)

1. Uma precisa estrutura contrapontística

Milan Kundera, em *A Arte Do Romance*, com limpidez e acerto, afasta o discurso literário dos discursos religioso e político:

'O homem deseja um mundo em que o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, porque nele há o desejo, inato e indomável, de julgar antes de compreender. Sobre este desejo são fundadas as religiões e as ideologias. Estas não se podem conciliar com o romance a não ser que traduzam a linguagem de relatividade e de ambiguidade dele para o seu discurso apodítico e dogmático. Exigem que alguém tenha razão (...)'

*Autópsia de Um Mar de Ruínas*², de João de Melo, é uma narrativa que mostra uma concepção de romance oposta à de Kundera, dominando nela um "discurso apodítico e dogmático" que recusa "a sabedoria da incerteza"³, a qual, segundo o romancista checo-francês, deve presidir ao "espírito do romance"⁴. *Autópsia*, além de criticar com abandono a guerra⁵ feita pelos portugueses em Angola, é um romance de grossa raiz marxista, que exhibe uma adesão sem reservas ao MPLA⁶.

Se, quanto ao espírito do romance, *Autópsia* se posiciona antiteticamente em relação às ideias e prática literárias do autor de *A Brincadeira*, no que toca à sua estrutura em contraponto esta mereceria a total concordância de Milan Kundera. Para Kundera "as condições sine qua non" do contraponto romanesco são: 1. a igualdade das 'linhas'

respectivas; 2. a indivisibilidade do conjunto⁷. Estas duas características são estritamente observadas na composição contrapontística de *Autópsia*: a narração é da responsabilidade de duas constelações enunciadoras — uma branca e outra negra, ou seja, os dois lados da guerra — com *igualdade de vozes*⁸ e as suas respectivas matérias textuais, embora estilisticamente diferentes, são tematicamente dependentes.

Numa linguagem pletórica de registos discursivos e com um tratamento do tempo que lhe dá uma textura de “viscosidade”⁹, *Autópsia* esteia-se na vida de Calambata - um quartel e uma sanzala¹⁰, isto é, a versão de tempo de guerra de *casa grande e sanzala* -, no Norte de Angola, nos últimos anos do colonialismo.

O quartel, “uma espécie de cidadela do vício” (p.16), acaserna militares que, não acreditando na sua guerra, se arrastam numa borra de tédio, cio, cobardia e bebedeiras; a sanzala, por seu lado, é habitada por uma mole maioria de negros alienados, verdadeiramente desapossados do seu ser, já que sem pátria e sem noção de ser. Dum lado, o ocupante calaceiro e cansado; do outro, o autóctone mísero e esgotado. Sobre este letárgico universo gêmeo de quartel e sanzala, abanado de vez em quando por um ataque dos guerrilheiros do MPLA, paira a podridão do colonialismo final, pesa uma atmosfera de decomposição, sendo a autópsia deste cadáver colonial feita a dois, já que levada a cabo pelas duas linhas de força contraponteadas que dirigem o romance.¹¹

Entre o quartel e a sanzala circula o furriel-enfermeiro Pacheco, um muito magro militar acusado de “fuga de informações para as populações civis” (p.43) e que, segundo relatórios da PIDE¹², “estava ligado a uma célula-bolsa de resistência de S. Salvador, onde oficiais menores preparavam a derrota do exército português em África e a falência dos governos de Lisboa” (p. 43). Em Pacheco concentra-se a maior *carga de simpatia* do romance (evidente na epizeuxis “[furriel] da minha alma”, p.82, etc.), sendo ele que, enquanto personagem, é o portador da tese do livro. Na contiguidade oposicional quartel/sanzala o furriel é o *go-between*, mas é-o apenas a título físico, pois recusa tudo o que o quartel simboliza e, mesmo na sanzala, em guinadas de ortodoxia, rejeita os bailundos (“Pessoas que atraíçoam o (...) povo por sua conveniência!”, p. 72) devido à sua lealdade subserviente para com os portugueses. Este enfermeiro, cuja costela subversiva o cospe para fora do exército do seu país, é a componente pardacenta de uma estrutura romanesca a preto (o quartel ou a malignidade colonial) e branco (a sanzala ou a benignidade sofredora).

Em suma: a tese-quartel e a antítese-sanzala produzem a síntese-furriel. Na oposição espacial e ideológica quartel/sanzala — e no marxista furriel que angeliza os combatentes do MPLA (*anjos invisíveis que faziam a guerra mas nunca estavam nela*, p.205)¹³ — encontra-se o cerne de *Autópsia*, sendo a nitidez desta estrutura uma exigência da clareza da lição política do romance. Doutro modo: a natureza dialéctica da estrutura exprime a *imago mundi* dialectal do peripatético Pacheco¹⁴, e, por irradiação, do romance que protagoniza.

2. Narração dupla e pestilencial tempo de decomposição

O autor empírico de *Autópsia* está presente no livro, em extratexto, em dois momentos: nas dedicatórias e numa página explicativa da gênese e metamorfose do seu romance. O *autor textual*¹⁵, por sua vez, incumbe dois narradores (não só, mas essencialmente) da produção e organização dos dois planos narrativos que contrastivamente compõem o texto.

No primeiro plano narrativo — que se ocupa do quartel de Calambata — para além do narrador, outras duas vozes se fazem sentir: a de Renato e a de um misterioso “soldado ocidental” (Renato? O narrador? Uma voz colectiva?). O narrador oscila entre um estatuto homodiegético (surge, às vezes, ambígua e furtivamente como personagem do universo que narra) e uma natureza heterodiegética e onisciente, sendo que os seus signos verbais de personalização saltam continuamente de um “eu” para um “nós”. É um tipo de narrador que se assemelha ao de Todorov, quando este diz que os dados sobre um narrador “devraient nous permettre de le saisir, de le situer avec précision; mais cette image fugitive ne se laisse pas approcher et elle revêt constamment des masques contradictoires allant de celle d’un auteur en chair et en os à celle d’un personnage quelconque.”¹⁶ Por sua vez, Renato, imitando o narrador, saltita do “eu” para um “nós”, o que o torna num porta-voz dos reles soldados de Calambata. É de se notar ainda que os segmentos reflexivos de *Autópsia* são de múltipla e, por vezes, confusa e difusa responsabilidade enunciativa, embrulhando-se nela o “soldado ocidental”, Renato e, provavelmente, o narrador.

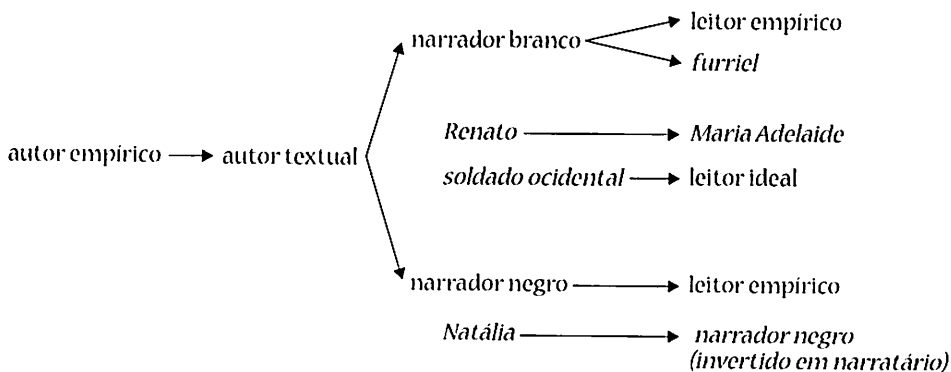
Quanto ao segundo plano romanescos — o plano organizador do universo da sanzala de Calambata —, ele é da responsabilidade de um narrador negro, e o seu discurso é o de um Português mestiçado de Quimbundo. Contrariamente ao narrador branco do primeiro plano narrativo, este é exclusivamente homodiegético, faz parte da população da sanzala, embora surja incorpóreo (nenhuma informação sobre ele é dada), embora exista apenas como personagem-observador, como um olho de máquina que filma. Este narrador delega, com frequência, o historiar das personagens e dos eventos na negra Natália (é através dela que o leitor fica a saber que o narrador existe enquanto personagem, visto que é com ele que ela fala quando diz o repetitivo “você sabes”). Os discursos de ambos atropelam-se mutuamente com alguma frequência, criando-se então não uma sempre difícil voz *dual*, mas simplesmente áreas de indeterminação locutiva.

Autópsia, além da diversificação narratorial, apresenta também um molhe de destinatários extra- e intratextuais. Quanto ao primeiro tipo de destinatários, é nitido que quer o narrador branco (e Renato) quer o narrador negro se dirigem aos leitores (“*Conheceram algum dia uma sanzala assim?*”, p. 60; “*Cavungi, pai de Juliano, esse menino esperto que falei atrás*”, p.132)¹⁷ e o “tu” proferido pelo enigmático soldado ocidental parece ser dirigido a um tipo de leitor empírico muito especial

— o ex-combatente português em África, pois só a experiência da Guerra Colonial justifica que o soldado ocidental lembre: “aí me deram (e tu *recordas*) uma arma para o Norte” (p. 25)¹⁰⁸. Mas, encolhendo ainda mais o público leitor pretendido, não é a qualquer ex-combatente que a passagem rememorativa é dirigida: o desejado ex-combatente, esse particular leitor empírico, é também alguém que foi contra a guerra em que participou. Esta redução ao leitorado querido, à gente da corda, é especialmente patente no final dum extracto epidictico: “a palavra contra a arma. Tu sabes” (p. 26).

Por seu lado, os destinatários intratextuais — excluindo já o narrador negro a quem Natália se dirige, o que o torna também paradoxalmente em narratário — são o furriel protagonista e Maria Adelaide, namorada de Renato. O furriel “da minha alma” é, com a intimidade de um *alter ego*, tratado por “tu” pelo narrador que, destarte, o privilegia como interlocutor intratextual. Renato, por sua vez, tem em Maria Adelaide a receptora *in absentia* do seu amor empanado pela distância e pelo pavor da morte metálica trazida pelos guerrilheiros.

A ensarilhada estrutura de vozes e *escutas de Autópsia* — que, na sua divisão nas esferas branca e negra, reflecte a ordem dialéctica do conteúdo do romance — pode ser aclarada pelo diagrama seguinte:



Tal como com a narração, também é dupla a temporalidade de *Autópsia* e também uma das partes é mais espessa e variegada que a outra: o parado presente tem uma densidade que falta ao radioso futuro.

O presente é um tempo de “tédio e sonambulismo” (cf. p. 98), “ulcerado” (p. 44), que espelha a injustiça colonial em estado moribundo. Este tempo é transmitido principalmente pelo imperfeito, que acentua o seu aspecto durativo, e acessoriamente pelo presente histórico, que lhe dá uma maior expressividade ao *puxá-lo* para o presente da leitura (“o tempo não passa”; “não há este tempo”, p. 25). Para a

imobilização pastosa do presente contribui também o registo fantástico com a sua carga de irrealidade parada que deriva duma relação com o intemporal e outros modos de comunicação da suspensão do tempo. Para além da paragem irreal do tempo, o fantástico gera ainda um ritmo de narração entre o suspensivo e o acelerado (respectivamente situações de tocaia e combate), uma arritmia ofegante, ansiosa, isto é, uma psico-temporalidade que é um dos grandes ferretes de *Autópsia* - a atmosfera de pesadelo. Particularmente com o realismo fantástico e o presente histórico — já que o também mencionado imperfeito é o tempo verbal da norma no tratamento da lentidão temporal —, *Autópsia* manifesta-se como uma *cronofania*, revela-se não tanto como um romance que se preocupa com o desenrolar dos eventos no tempo mas como um romance cujo centro é o tempo. A componente temporal da narrativa é em si e só por si uma tomada de consciência da *duração*, um mergulho na sua profundidade, que é simultaneamente a profundidade parada ("o devagar da morte", p. 25) do colonialismo fora do Tempo e da História. Por outras palavras, em *Autópsia* há uma formação específica do tempo que ilumina o primordial sentido temático e ideológico da ficção.

Sendo uma narrativa com um alicerce ideológico marxista e anti-colonialista, *Autópsia* não se ocupa apenas de um único plano temporal e, no trilho do romance neo-realista, aproveita as virtualidades dialécticas que a representação do tempo encerra, emparelhando um presente sinistramente frustrante com um futuro deslumbrante. Em *Autópsia*, a um presente parado, miasmático, velho, opõe-se um futuro vibrante, saudável, novo em folha, um futuro de esperança concretizada. Ao mostrar-se absolutamente crítico em relação a um presente de chumbo e totalmente empenhado na construção de um futuro de mel, o romance de Melo apresenta uma pesada concepção marxista do tempo. O seu interesse num por-vir ("o mundo não deve ser entendido como um complexo-acabado de coisas, mas como um complexo de *processos*"¹⁹) que resgatará o presente chagado revela uma concepção da História como movimento ("por saltos, catástrofes e revoluções")²⁰ que encontrará o seu *escathon*, o seu fim e descanso, no comunismo, na virtuosa sociedade sem classes.

Os índices do futuro comunista que, rosnantes, se insinuam ao longo da narrativa são três: os guerrilheiros do MPLA, referidos em teologia revolucionária como "anjos" (os outros movimentos, em especial a FNLA²¹, na batida técnica do salame leninista, são progressivamente criminalizados); as crianças "da esperança" do protagonista que, na repetição de refrão a que são sujeitas, se revelam como um pólo de interesse que não deixa escapar a linha mestra ideológica (mormente o tempo futuro) do romance; e, particularmente, o próprio Pacheco em conflito com as injustas autoridades e em harmonia com a injustiçada negraria de Calambata. Sendo ele lugar nobre da representação ideológica do romance, é nele que a vivência do pútrido presente é mais funda e a esperança no futuro mais se entranha; nele a recusa do estatismo temporal é mais forte e é nele que mais e

melhor se consubstanciam os fragmentos do discurso preditivo de *Autópsia*. A par do protagonista, também Renato denuncia a consciência de um presente purulento e o desejo de amanhã cantantes, como se pode constatar num passo que este apavorado *charmeur* rústico, em poesia proletária, dirige a Maria Adelaide: "Um dia, amor, as armas serão somente objectos de museu; os campos hão-de lavar-se com charruas, nas oficinas trabalharão bigornas, puas, enxós, o esmeris das mãos que nos combateram, e a piaçaba dos cabelos encher-se-ão da poeira das madeiras nas serrações" (p. 237).

3. Uma pletora de registos

O facto linguístico-estilístico basilar de *Autópsia* é o da sua divisão em dois tipos de Português: o Português europeu e, por arrasto de Luandino Vieira, o "português desgramaticado" que se imiscui "por dentro do (...) dialecto" (p. 66) Quimbundo. Desta mistura do Português com o Quimbundo nos capítulos africanos do livro resulta muito mais um *pidgin* do que um *sabir* e talvez se possa dizer que este *pidgin* é também um *crioulo*, na medida em que parece ser a principal língua de Calambata e da região em que esta se integra.²² Este *pidgin* não se revela uniforme, consistente, natural, ao longo do romance, antes começa por se apresentar esforçadamente cerrado, debilita depois a sua componente quimbundo e termina em descabro, sem grandes sinais africanos, como Português padrão quase modelar²³. Nesta tentativa de crioulição as violentações do Português europeu manifestam-se quer no plano da manipulação lexical quer na exploração de sonoridades quer ainda na desconstrução sintáctica, sendo alguns dos mais importantes indicadores de africanização da "Última flor de Lácio, inculca e bela" (Olavo Bilac) os seguintes:

- a letra "k"²⁴: "Katuela" (p. 241), "Kimbo" (p. 256), "Haka" (p. 220);
- vocábulos quimbundos: "xingar" (p. 91), "cambute" (28)²⁵, "monandengue" (p. 257), "mais-velhos" (p. 261)²⁶;
- supressão do "que" integrante: "dava gosto a gente esperar ele prosseguisse a narração" (p. 137); "acho ele saiu no quartel" (p. 259);
- paralização da ideia de movimento contida na indicação circunstancial de lugar "para onde" pela contracção da preposição "em" com o artigo "o": "ele saiu no quartel" (p. 259); "—Já vais embora no quartel tão cedo, Augusto?" (p. 135);
- supressão de artigos definidos: "Soba Mussunda chegou bem no meio da sanzala" (p. 108); "Branco zanga para não perder, é só." (p. 220);
- discordância entre sujeito e predicado: "você é o homem desta casa" (p. 131); "você, papá, tens ao menos autoridade pra mandar trabalhar a gente" (p. 180);

- troca do “l” pelo “r”: “insurtar” (p. 32), “servaje” (p. 62), “arferes” (p. 258);
- posição anômala de “lhe” e “me”: “Lhe chega assim, Bibi?” (p. 137); “Me diz ainda, se você sabe” (p. 131);
- “Ainda” por “ainda não”: “— Para menina como você, eu podia trabalhar dia e noite. Lhe chega assim, Bibi? — Ainda. Tem de ser bonito e mais melhor que você...” (p. 137);
- corruptelas: “sô” (p. 6), “num pode!” (p. 134), “furrié fremeiro” (p. 259);
- “lhe” como complemento directo em vez do mesmo pronominalizado: “nem mesmo os outros lhe compreendiam” (p. 241); “os outros lhe entusias-mavam” (p. 137);
- interjeições quimbundas: “Xé” (p. 228)²⁷, “Aiué” (p. 137);
- “mesmo” com função intensificadora: “Capaz ia mesmo vir chuva” (p. 107); “Pontapé mesmo em algumas meninas zangadas” (p. 256);
- aspecto verbal durativo expresso por verbo e infinito sem preposição, num arremedo de perifrástica: “estava estudar” (p. 137); “num estou mentir” (p. 258);
- sufixos indicativos de desgraça “-uê” e “-é” (ou “-ééé”): “Mama-uê!” (p. 29); “— Quitata²⁸, quitata, Quitatééé! Feiticeira!” (p. 160).

Registe-se ainda, nestes capítulos de penetração de termos e espírito do Quimundo no Português, o frequente dialogismo, a preponderância do vocabulário da indigência e da opressão e uma opulenta sinonímia que verte a dignidade negra.

Quanto ao texto branco de *Autópsia*, é o sema do “nojo” (e respectivos lexemas associados) que é objecto de hipervalorização. Para além da isotopia imagética criada pelo elemento marítimo (que parcialmente gera o título e, em parte, lava o livro)²⁹, é o campo semântico adubado pela ideia bruta do asqueroso que, servido por um metaforismo que simultaneamente desdobra e integra, dá uma visão unificada da parte portuguesa do romance. Alguns exemplos da *nostalgie de la boue*, e mesmo da sua versão endurecida, a *mystique de la merde*, que saturam a narração branca:

- “Estamos todos em decomposição e a caminho da merda, alazão” (p. 86);
- “os esgotos devolviam à parada grandes vômitos de água com lama” (p. 187);
- “a memória da solidão que se masturbava todas as noites para a latrina e para as moscas verdes” (p. 192);
- “essa cabeça assemelhava-se a uma trouxa de menstruação” (pp. 190-191);
- “coçava o calor genital e levava os dedos ao nariz” (p. 195).

Os segmentos de cariz fantástico de *Autópsia* também são empestados pela nojenta imagística da deliquescência do sistema colonial, imagística essa que

vibra como um diapasão na parte branca do romance. Um exemplo: “e sentiram no seu olhar o modo de quem repele leprosos que agitassem os seus cascavéis de desgraça à entrada de uma aldeia; leprosos sonâmbulos cujas feridas luminosas eram sugadas pelas tarântulas, sendo eles a morte” (p. 76).

Três outros registos discursivos recorrentes em *Autópsia* são:

- o tom cronístico (“É só preciso chegar depressa, acudir aos nossos e à sua perdição, aos nossos, aos nossos, acudamos prestes que matom o meestre, que os matom todolos nossos e de pronto nom serão mais vivos”, p. 104);
- a emotividade dos passos relativos ao amor e à morte (cf. pp. 25 e 176) que, não raramente, explode numa histeria de megafone (“COMO VAI TER QUE SERA MINHA MORTE?”³⁰, p. 101; “Ai mãezinha! Ai mãezinha! Foda-se o pai que me caralhou para ver isto!”, p. 120; “morrerei em África, morrerei, minha mãe. Vou de certeza morrer aqui em África”, p. 15, etc.);
- e, com uma frequência muito menor do que as tonalizações estilísticas anteriores, uma linguagem vincadamente devedora do neo-realismo (como abonação deste tipo de registo, devido à sua exemplaridade inultrapassável — e sem querer comicamente absurda —, proponho de novo as linhas melianas que fecham o ponto 2 deste ensaio).

Quanto à estilística visual, dois traços gráficos reiteram no romance: a minúsculização das letras iniciadoras de parágrafos e de frases nas passagens reflexivas (e.g., o extracto final do primeiro capítulo) e a maiusculização de todos os inícios de capítulos, os quais algumas vezes recordam os *argumenti* medievais (e.g., pp. 13 e 245). Refira-se finalmente que nesta parte branca, ao contrário do que acontece com a parte negra, não são nem o dialogismo nem a narração mas sim a descrição e a reflexão que predominam.

A perfeita correspondência estilístico-ideológica de *Autópsia* manifesta-se com alarde nos dois grandes eixos estilísticos da narrativa — a isotopia do nojo e o intercâmbio linguístico. O nojo e o pútrido da linguagem branca desposam o anti-colonialismo emotivo e sem fracturas do romance; por sua vez, o casamento linguístico do Português com o Quimbundo lê-se como exemplo de miscigenação progressista, de um anti-racista Bem que, na lógica ideológica do romance, é obrigatoriamente marxista.

4. Personagens convenientes e espaços adequados

O método estruturalista-genético de Lucien Goldmann repousa numa hipótese essencial: a da existência obrigatória de uma homologia estrutural entre uma obra literária (ou um conjunto de obras) e o meio social do qual ela deflui. Para

Goldmann — que, com o tempo, se tornou cada vez mais intransigente, e que sempre se recusou a encarar o seu método sociológico como complementar de outros métodos, em particular, dos métodos psicanalíticos de Jean Paul Weber e de Charles Mauron —, o grande criador é “o indivíduo excepcional que consegue criar num certo domínio, o da obra literária (ou pictural, conceptual, musical, etc.), um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja estrutura corresponde àquela para que tende o conjunto do grupo”³¹. A coerência para Goldmann é naturalmente uma coerência dialéctica, marxista. Esta coerência marxista — que fatia o mundo nos campos reaccionário e progressista, sendo este oracular e profético, visto que o sentido da História lhe pertence — simplifica extraordinariamente a complexidade do mundo e da obra artística, produzindo a análise mecânica, maniqueista, redutora e — em extrapolação provocatoriamente correcta de Umberto Eco — retintamente reaccionária. Com efeito, Eco, no estudo que dedicou ao criador de James Bond, afirma que Ian Fleming

*‘est réactionnaire parce qu’il procède par schémas. La construction par schémas, la bipartition manichéenne est toujours dogmatique, intolérante. Le démocrate est celui qui refuse les schémas et qui reconnaît les nuances, les distinctions et justifie les contradictions. Fleming est réactionnaire comme l’est à sa source la fable, toute fable.’*³²

O democrata de Eco é o escritor que exercita “a sabedoria da incerteza” própria do melhor romance, do romance que vive da ironia e da ambiguidade. Por seu turno, o escritor reaccionário é, para o professor italiano, um portador de certezas e um defensor do dualismo maniqueu como método de interpretação do real. Deste modo, todos os romances dependentes da estética do realismo socialista e do herói positivo, bem como as narrativas com um étimo ideológico fascista, são profunda e igualmente reaccionários. Com o seu compromisso anti-colonialista e marxista, *Autópsia* é, na terminologia de Eco, um romance reaccionário que, sob o eixo da independência-revolução, *frisa* as personagens e os espaços em dois mundos irreversivelmente contrários e conflituais.

Os espaços nucleares de *Autópsia* — o quartel e a sanzala de Calambata — são de berrante representação ideológica. Como signos ideológicos — quartel ou opressor colonialista e sanzala ou negro oprimido —, estes espaços remetem em linha recta para o sistema de pensamento político angelizado na narrativa. O espaço do quartel — e a porção de mato que os soldados patrulham sem brio — é frequentemente descrito com delonga e obedecendo aos preceitos do realismo fantástico. Esta descrição fantástica torna o quartel e o mato circundante num espaço muito recriado, muito diferente do seu universo referencial, passando-se no processo rapidamente da notação do real para a conotação irreal, mágica. E uma regra se observa: enquanto inicialmente realista, esta descrição, em auto-

matismo perceptivo, dá conta da opressão do negro; enquanto fundamente fantástica, em singularização e estranhamento do real, a descrição torna-se escatológica, de porca e alucinada autópsia de um corpo colonial infecto. Por seu lado, o espaço da sanzala, em fácil correspondência com o que simboliza, é sobretudo descrito com crueza neo-realista, numa estilização descritiva que melhor — mais fotograficamente — dá a ver a miséria dos belisários negros.

Circundando estes dois territórios antagônicos e contíguos — territórios de crise em estado larvar, nos quais o opressor ainda manda —, o mato envolvente surge como a área misteriosa e justiceira, a verdadeira *terra mater* angolana. Neste terceiro espaço de *Autópsia*, os guerrilheiros castigam o opressor com flagelações ao quartel, matam-no em emboscadas quando este nele se aventura, vingam a população da sanzala. Este é o espaço em que a *crise* rebenta em proveito dos guerrilheiros do MPLA, da independência e da revolução comunista.

...

Em articulação funcional sem falhas com as personagens, a categoria espaço apresenta, do lado do quartel, personagens fundamentalmente negativas, e, do lado da sanzala, personagens basicamente positivas. Mas, sendo o eixo revolução — independência, mais do que a divisão quartel/sanzala, o verdadeiro diferenciador entre o Bem e o Mal, em qualquer dos dois grandes espaços de *Autópsia* existem personagens positivas (no espaço do Mal, o protagonista e Renato) e personagens negativas (no espaço do Bem, cipaios e bailundos). De todas as personagens do romance é o dinâmico enfermeiro Pacheco que, embora com menos texto a si dedicado do que Renato ou Natália, possui maior peso funcional. O enfermeiro é uma hipóstase do narrador, uma personagem na qual, numa enevada osmose que corrói a individualidade da personagem e o estatuto tradicional do narrador, o narrador esporadicamente se *corporiza*. Pacheco, o espectáculo do osso cheio da transcendência vazia do marxismo, é um irritado "herói do não": o "furrié fremeiro" é o alienígena opressor que politicamente se *converte*, transitando não sem auto-flagelação e a grande velocidade para o campo do indígena oprimido. Sendo Pacheco o carregador da tese do romance, é em relação a ele que as outras personagens se definem em termos ideológicos. Assim, pertencem ao campo semântico-ideológico que tem o esquelético furriel como principal gerador e orquestrador:

- Renato, uma personagem-ponto de vista, sem relevo (excepto na sua histórica tanatofobia de espanta-ratos), sem hegemonia caracterológica, mero *actor* do *actante* Injustiça/Absurdo Colonial;

- Natália, a deuteragonista pura de progressismo, revoltada, lutadora, exemplar de bom senso feminino e um meio-virago, em suma, uma heroína positiva;
- Romeu, marido de Natália, infeliz objecto de judiarias várias, exaltado mas eficiente elemento de ligação com os guerrilheiros, que acabará contudo por ser descoberto e liquidado;
- Juliano, "monandengue" fino e vivaz que, aos olhos de Pacheco, encarna a esperança, o futuro;
- um major que, em São Salvador do Zaire, confuso conspira contra o regime;
- e Mussunda³³, um soba que do poder tradicional retém apenas o título e a forma. Mussunda é o arquétipo do velho digno apesar de destruído, do velho negro cuja vida é uma preta noite sem fim porque

"Perdeu a pátria
 e a noção de ser
 (...)
 perdido no tempo
 e dividido no espaço"³⁴

No campo do Mal, na área política oposta à do furriel marxista e magricela, chafurdam abrutalhados colonialistas e uma rataria de negros colaboracionistas. Deste grupo de personagens pestíferas ressaltam:

- Marinho, comandante desleixado, atirado anos seguidos para o mato, que sendo uma personagem-tipo tem um tique — coçar com descompostura a área genital, cheirar os dedos e depois bradar: "— Ai, a cona da minha madrinha de guerra, caralho!" (p. 19), ou exclamações de calibre semelhante;
- Castro Mendes, tanatófilo que, com "o álcool eterno do seu olhar" (p. 143) e o truque da encenação de sessões fotográficas ("— Tropa mesmo vai só é tirar o retrato, para poder mostrar alegria de viver na paz do homem branco, então!", (p. 143), massacra as populações que se prestam ao mortífero ritual. Mendes é um demoníaco símbolo militar português e uma transparente alusão a Fernando Leal Robles, o mais conhecido matador de negros da Guerra Colonial;
- Valentim, estereótipo anti-colonialista do polícia patife, que bate forte e feio em Romeu por este ter pontapeado o seu cão, que arreia por desfazio nos negros e que trata Mussunda como um sub-humano, sem o mínimo respeito pela sua idade e dignidade de chefe gentilico. Valentim é ainda o protagonista duma cena que, pretendendo ser exemplificativa da pulhice do "abominável homem branco" (p. 147), em África, carrega no traço da

grosseria e acaba por ser, a contrapelo da seriedade e sentido ideológicos do romance, involuntariamente hilariante. Valentim invectiva a paixão da lentidão dos negros na presença de comerciantes que vêm à sanzala vender a preços de abutre:

- *Gente mais mole do que esta, só a lama. Vamos lá a ver se mexem essas pernas, carago. Parecem feitos de caganeira, molengões dum raio! Voltou-se para os outros, à esquerda e à direita, e abanou a cabeça:*
 — *Fazem-me a vida negra.*” (p. 218)

Quanto às personagens negras que a axiologia do romance negativiza ideologicamente, além dos guerrilheiros da tenebrosa FNLA lacaia dos americanos e do fascista negro Mobutu, elas são:

- Bartolomeu, desastrado e lorpa, servil tapete dos brancos, ridicularizado pelo facto de, na palhota, ser a mulher a usar calças, batendo-lhe com generosidade quando se embebedar;
- Augusto, esperto e apatifado cozinheiro do quartel que consegue relacionar-se lindamente com todos, levando a vida sem grandes maçadas e até confortavelmente;
- e, por atacado, bailundos, T.E.'s (tropas especiais negras) ou cipaio (policia do mato), três desprezíveis grupos de escariotes que se mancomunam com o opressor.

A positivação ou negativização das personagens segundo as suas inclinações (e piruetas) ideológicas continua com outras personagens grupais. Assim, os chefes castrenses portugueses são brutamontes fascistas e a massa combatente, vivendo amarrotada entre o tédio e o medo, é descrita, com algum amaciamento ideológico, com um misto de compaixão e de crítica pelo seu apolitismo fruto de incultura. Por seu turno, a população de Calambata, na sua lia de indigência e abulia, é vista como expressão do pobre povo angolano, padecendo a espera da libertação, libertação essa que virá dos heróis guerrilheiros, dos tais “anjos invisíveis”. Estes, que são objecto de terror da parte branca do romance e de esperança vingadora da sua parte negra, têm o papel do herói positivo colectivo, ilustrador do Bem e fundador do Novo.

Em resumo: as personagens de *Autópsia* articulam-se de forma limpa com os espaços do romance — que, como qualquer espaço, tem os seus traidores e os seus heróis — e ambos traduzem o sentido final marxista e pró-independentista da narrativa, através de uma forçada homologia estrutural goldmanniana entre a narrativa e o meio donde ela emana — o norte de Angola no dealbar da década de setenta.

5. O tema da guerra: militares viciosos e guerrilheiros virtuosos

Um princípio fundamental do âmbito operatório da semiótica é o princípio da intertextualidade. Segundo ele, a expressão discursiva da mensagem literária pode ser relacionada com diversos outros tipos de mensagens não obrigatoriamente literárias. Deste modo, uma mensagem literária pode ligar-se, de forma franca ou subtilmente manipuladora, a uma mensagem ideológica, a qual condiciona sempre, em maior ou menor grau, a componente temática dessa mesma mensagem literária.

O tema de *Autópsia* (a guerra em Angola) e os sub-temas que lhe estão colados (o regime colonial-fascista, a resistência política, o amor em tempo de guerra, etc.) são resolvidos de um modo que evidencia uma indiscutível opção político-ideológica. Em *Autópsia*, a mensagem ideológica rica o tratamento literário do tema bélico-colonial de uma forma constante e organizada. É precisamente este carácter organizado, sistemático, da ideologia que é acentuado por Guy Rocher, na sua *Introduction à la sociologie générale, I. L'action sociale*, onde afirma que a ideologia é um

*'système d'idées et de jugements explicite et généralement organisé qui sert à décrire expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité'*³⁵

A visão do mundo de vinco marxista, plasmada de maneira ordenada em todos os níveis da estrutura de *Autópsia*, é dada quer directa quer indirectamente. No primeiro caso, o vínculo ideológico é exibido na crítica aberta ao regime e aos seus próceres e na defesa dos trabalhadores e, por vezes, dos soldados, e ainda nos extractos em discurso abstracto sobre opressão, luta de classes ou dialéctica colonizador/colonizado. Para além destes aspectos e reforçando-os, surgem o que Tomachevski chama de "motivos presos"³⁶, isto é, elementos nucleares sem os quais a narrativa perderia a sua integridade, destacando-se entre estes motivos os angélicos guerrilheiros, as promissoras crianças negras e o nojo branco. No segundo caso, a forma indirecta e mais sofisticada de representação ideológica do romance é feita através do conotador tempo, da sua "viscosidade" presente e da sua bondade futura.

Explícita ou implicitamente mas sempre de modo sistemático, o código ideológico que infiltra *Autópsia* impregna a perspectiva politicamente unioocular e historicamente miope que o romance dá de Portugal, de Angola e da guerra. Na narrativa meliana os Descobrimientos são punidos, uma vez que Portugal é um

país que se voltara na direcção de um *mar inocente* (p. 145)³⁷ e o regime nacional-colonialista é ridicularizado (Salazar é “um corno manso” apertado pela “multidão das suas viúvas”, p. 248) e diabolizado (a sanzala de S. Salvador, com exagero político e dramático, faz lembrar “os ghettos, as forjas do extermínio lento dos nazis, embora lhe faltassem as torres, os fornos, as câmaras de gás e as sentinelas de metralhadora, capacete e holofotes sempre à mão”, p. 79). Portugal, como um todo histórico, mais não é que um *longo pecado*, sendo visto com absoluta repulsa (“país de corvos e cornos”, p. 83) e condenado sem apelo nem agravo. O passado e o presente do velho país, totalmente negativos, poderão, porém, ser parcialmente redimidos pela revolução, por “uma Grande Coisa” (p. 85)³⁸.

Angola, por sua vez, é um país onde “os brancos estragaram a vida, comeram as forças todas dos homens” (p. 32) negros. Neste país onde o colono, estrangeiro maligno que é, está a mais, cabe ao indígena apenas aguentar a intrínseca maldade do colonialismo, sofrer o “mal dos brancos” (p. 51) com um ódio que “está já tão grande que parece é um desprezo e mais nada” (p. 53). Mas este país de autóctones esgotados de sofrimento tem também o seu nervo — os magníficos “anjos guerrilheiros” — e a sua esperança — as crianças. São os guerrilheiros, mais especificamente “os combatentes da revolução” (p. 213) — *Klartext*: o MPLA —, que, ao pegarem em armas, transformam em bravo sujeito o manso objecto Angola martirizado por Portugal. Com a dignidade do sujeito histórico que se dá a si próprio mãos livres para lutar contra um sistema que secularmente explorou Angola e humilhou os angolanos, o MPLA luta na trincheira certa da guerra — e mais certa ainda por ter coloração marxista. Estes guerrilheiros, heróis positivos que são, são virtuosos em bloco:

- revelam uma “desconcertante vitalidade” (p. 170);
- andam “na mata a construir a independência da pátria” (p. 216);
- fazem gato sapato da tropa portuguesa como “anjos ausentes que habita(va)m nas florestas mas jamais se mostra(va)m à mira das suas armas” (p. 37);
- o próprio inimigo os mitifica, visto que este se considera “em guerra contra seres imaginários e não contra homens de carne e sangue como ele(s)” (p. 210). Estes “combatentes da revolução” são, em suma teológica e revolucionária, “os guerrilheiros-anjos” (p. 208) sempre com o credo marxista na boca e o breviário leninista (e a *Kalashnikov*) na mão.

Por outro lado, excluindo Pacheco, Renato, o major conspirador de S. Salvador e outros fenómenos que andavam naquele guerra “para a desfazer por dentro” (p. 85), os militares portugueses e a sua máquina de guerra são vistos como irredimível negatividade. Em duas condensadas páginas, *Autópsia*, através de sucessivas salvas de anátemas anti-militares, dá uma panorâmica pestilenta das

Forças Armadas Portuguesas e de outros portugueses envolvidos no esforço de guerra em África:

- os generais são marretas “velhos e atormentados pelo reumatismo” (p. 39);
- há sombrios “sargentos excedentários povoando secretarias desertas e cuja palidez assustada lembrava negócios secretos, expedientes baratos e homossexualidade reprimida, homens esses que se ofereciam para comissões sucessivas e depois construía chalés” (p. 39);
- abundam biltres “cabos anões à espera da promoção a sargentos, e tinham olhos alcoólicos e muito propósito de estragar a vida a toda a gente” (p. 39);
- existem mais que muitos “jovens oficiais protegidos nas cidades” (p. 39).

Nesta paleta lamentável de um exército infectado pela desonra, isento de valentia e de propósito, há ainda portugueses que lucram com “a inspirada indústria de uma guerra que era preciso fazer durar e durar muito” (p. 39) e colonos pategos com “ar boçal” (p. 40) que, rapaces, chupam economicamente os negros e “cospem para o lado à vista da tropa” (p. 40), a qual consideram uma tropa macaca e incapaz na guerra que move aos guerrilheiros.

Se no lameiro que é a retaguarda, os militares portugueses são caricatos, canalhas e corruptos, na lamúria que é a frente, os combatentes carcomidos por blenorragias, derreados pela masturbação compulsiva, esgotados de preguiça, tédio e medo, de pouco mais servem do que de alvo: “os quartéis do Norte, os solitários e miseráveis quartéis reconstruídos no Norte, ficavam de novo à espera de serem abatidos” (p. 18). Os soldados deste exército de sangue aguado apresentam como painel de actividades: contar os dias que faltam para o regresso à pátria; passar o tempo na horizontal esperando regressar na vertical; espermatizar as negras e sacanear os negros; enrodilhar-se em vícios; embebedar-se com córnea teimosia (“dois anos de comissão obrigatória submersos por uma única bebedeira”, p. 47); e fugir, medrosa e matreiramente, a qualquer contacto com o inimigo (“tinham aprendido todos os segredos acerca da guerra, de como evitá-la bem e melhor os planos operacionais dos majores do Sector, e acampavam perto do quartel, longe das zonas perigosas e dos contactos possíveis com o inimigo”, p. 190). A esta total desmotivação guerreira de um exército que, espapaçado, lesma em África, opõem-se apenas umas tesas “tropas de intervenção, os pára-quedistas e os comandos (que) gostavam naturalmente daquela guerra e estavam nela para serem heróis” (p. 172).

Sendo uma tropa fandanga — uma maioria molenga que evita o combate, uma crepitante rede de filo-comunistas que sabota o esforço militar, uma chefia poderosamente idiotizada, e apenas uma minoria que faz a guerra com gosto e malvadez — não admira que, por regra, depois de atacada pelos angelicais guerrilheiros, ela viciosamente se vingue na população da derrota invariavelmente

sofrida. Num tipo de guerra em que “nunca nada acontecera e tudo depois acontecia de repente” (p. 126), os poucos portugueses que se batem fazem-no com ignomínia, praticando degolas, sazonais matanças. E assim o soldado comando Ariosto, entusiasmado, joga futebol com cabeças; o sargento Justo e o seu acólito Milhomens são açougueiros de crianças (cf. pp. 142-143-144); o alferes Zózimo, exibicionista, usa um colar de orelhas pretas ao pescoço; o capitão Castro Mendes é um massacrador competente; o major Lemos, pirómano militar, incendeia sanzalas no Norte.

Esta é, em resumo e conclusão, uma guerra em que ao guerrilheiro invisível e virtuoso se opõe o militar visivelmente vicioso, como se constata nesta fala de negro: “Nosso povo é guarda-costas desses bandidos colonialistas, como diz o Movimento [MPLA] e com razão. Sanzala é sempre a defesa dessa tropa. Para destruir uma coisa, tem de ser destruída a outra” (p. 165). A vertical divisão entre o odioso e alquebrado combatente português e o nobre e pujante guerrilheiro angolano faz com que a guerra, enquanto tema base de *Autópsia*, reflecta a dialéctica do explorador/explorado da ideologia marxista. Esta quente dialéctica surge no romance meliano na versão intensificada, ao rubro, do colonizador/colonizado, ou seja, numa luta de classes marxista-leninista que é ao mesmo tempo uma guerra racial nazi-fascista.

Com a sua zebraada estrutura, a sua história em picotado mas sem *esprit de suite*, a sua narração atulhada, o seu tempo peganhento, a sua linguagem com lampejos de energia mas maioritariamente em trânsito para a verbiagem, as suas personagens esperneticamente sem vida, os seus espaços correctamente semantizadores da opressão colonial e a sua tematização ideologicamente bem comportada, *zeitgeistkonform*, da Guerra Colonial em Angola, *Autópsia* é um romance morto cujas reescritas-reanimações (rever nota 2) falharam e cuja autópsia mais não pode ser que um mero exercício crítico de manutenção.

Notas

¹ Milan Kundera, *A Arte Do Romance* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988), pp. 19-20. O discurso apodítico de *Autópsia* — concentração titular que doravante será usada — inflecte, com frequência, num sentido comunitário e volve-se em epidíctico, em discurso que tem por fim solidarizar-se com os que já pensam como o locutor.

² *Autópsia* é, nas palavras do seu autor na "Notícia e um recado a quem vai ler" insertos no pórtico da primeira edição do romance (Lisboa: Assirio e Alvim, 1984), "uma nova versão do romance *A Memória de Ver Matar e Morrer*". Segundo Melo, entre a primeira versão (um "romance de testemunho") e a segunda (um "texto literário"), deu-se "Um naturalíssimo crescimento de autor" (este crescimento revela-se, isso sim, nessa obra de maturidade que é *Gente Feliz Com Lágrimas*). Refira-se ainda que *Autópsia* voltou a sofrer modificações — pelo menos na sua quarta edição — que, para além de alguns acertos de linguagem, suavizaram as marcas ideológicas do texto.

³ M. Kundera, p. 20.

⁴ M. Kundera, p. 27. Cursivo do autor.

⁵ A Guerra Colonial (1961-1974) travou-se não só em Angola mas também na Guiné Portuguesa e em Moçambique. Esta tripla guerra de guerrilhas — uma guerra de baixa intensidade, excepto na Guiné e no Norte de Moçambique nos anos finais —, na qual um pequeno pobre país imperial, num gigantesco esforço humano e económico, se bate durante mais de dez anos num outro continente, em três frentes, ficará, em termos puramente militares, registada nos anais portugueses de forma positiva. Sobre a qualidade do desempenho militar português nesta guerra, vejam-se: "Counterinsurgency in Africa: The Portuguese Way of War. 1961-1974", de John P. Cann (Westport, USA: Greenwood Press, 1997) e "A Guerra Colonial e o Romance Português — Agonia e Catarse", de Rui de Azevedo Teixeira (Lisboa: Editorial Notícias, 1998)

⁶ Movimento Popular de Libertação de Angola.

⁷ M. Kundera, p. 94.

⁸ M. Kundera, p. 94. Cursivo do autor.

⁹ Regina Louro, "João de Melo: canto fúnebre", *Expresso/Revista*, 26-5-1984, p. 31.

¹⁰ Há uma segunda povoação de palhotas em Calambata, esporadicamente referida, que não tem qualquer carga ficcional nem possui qualquer insinuação simbólica.

¹¹ Referindo-se à estrutura em contraponto de *Autópsia*, João de Melo diz: "é porventura o nosso único livro de guerra que dela faz uma abordagem dupla: capítulo sim, capítulo não, com variações de linguagem e de narrador, pretende-se nele equacionar a postura do agressor e do agredido, centrando a acção ora no exército português ora numa população angolana comprometida com a revolta e com a revolução." ("Literatura de guerra e lutas de libertação: a diferença ou o mesmo combate?", *Angolé*, Julho/Setembro, 1986, p. 11). Ainda sobre a mesma questão, em entrevista conduzida por Clara Ferreira Alves e Francisco Belard, Melo repete: "Já nos romances de guerra eu me bato pela ideia de que eles serão mais verdadeiros se conseguirem sondar o lado de lá" ("João de Melo: Nunca mais me esqueço", *Expresso/Revista*, 7-5-88, p. 62). Esclareça-se que o primeiro romance sobre a Guerra Colonial construído em contraponto é *As Lágrimas e o Vento* (1975), do angolano de origem e canadiano de passaporte, Manuel dos Santos Lima.

¹² Polícia de Investigação e Defesa do Estado.

¹³ Cursivo nosso.

¹⁴ É provavelmente devido ao intenso engajamento político e social de *Autópsia* (e de outros aguerridos textos sobre a Guerra Colonial) que Melo, num 'Auto-Retrato', referindo-se a si na terceira pessoa, escreve: "Dizem ainda que, por ter feito a guerra colonial em Angola (1971-1974), perfilhou dela uma visão sensível, determinante, *porventura radical*, nos romances, novelas, contos e antologias que sobre ela publicou" (*Letras & Letras*, 16-1-1991, p. 7). Cursivo nosso. Refira-se ainda que *Autópsia* é uma autoficção, um romance que destapa uma autobiografia. Entre o autor empírico e o protagonista são múltiplos os pontos comuns: o apelido paternal (João Manuel de Melo Pacheco), a modestíssima origem açoreana, o posicionamento ideológico, o facto de ter sido furriel-enfermeiro dos Serviços de Saúde no Norte de Angola, a magreza, etc., etc.

¹⁵ Sobre as diferenças entre autor empírico, *autor textual* ou *lexical* e narrador, veja-se, de Victor M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., 6.ª reimpressão (Coimbra: Livraria Almedina, 1992), p. 227 e p. 695.

¹⁶ Tzvetan Todorov, 'Les catégories du récit littéraire', *Communications*, n.º 8, (Paris: Seuil, 1966), p. 146.

¹⁷ Cursivos nossos.

¹⁸ Cursivo nosso.

¹⁹ Friedrich Engels, *apud* Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres — A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção Portuguesa*, (Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987), p. 39. Cursivo da autora..

²⁰ W. Lenin, *apud* Magalhães, p. 40.

²¹ Frente Nacional de Libertação de Angola.

²² Refira-se que a grande entrada dos falares negros na literatura portuguesa se dá nas peças *Frágoa d'Amor* (1524 ou 1525), *Clérigo da Beira* (1526 ou 1529-30) e *Nau de Amores* (1527), de Gil Vicente.

²³ Cômpare-se o primeiro parágrafo do segundo capítulo com a derradeira página do romance.

²⁴ O uso do 'k' (estranho ao alfabeto português) como substituto do 'q' tornou-se, após a independência de Angola, comum manifestação de nacionalismo linguístico. Assim, por exemplo, o rio Kwanza (e já não Cuanza), as províncias do Kuando-Kubango ou do Kazombo, o Kwacha (guerrilheiro da UNITA) e o Kimbanda (feiticeiro). Refira-se ainda que a esta troca do 'q' pelo 'k' não foi estranha a presença soviética em Angola e a conseqüente vulgarização de nomes como Kalashnikov, Krustchev, Kossigine, Makarenko, ou, em paródia, Álvaro Kunhal. Sobre a questão da ortografia adequada às línguas nacionais angolanas, diz Vatomene Ku Kanda, referindo-se à primeira gramática de uma língua bantu que foi feita precisamente em Angola: "No caso, por exemplo, da maneira de escrever essas línguas (alfabeto), os sistemas ortográficos eram quase tantos quantos os autores" (*As línguas nacionais no contexto linguístico angolano*, *Atlas da Língua Portuguesa na História e no Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 59).

²⁵ O termo correcto é 'cambuta'.

²⁶ Menos comum do que 'cotas'.

²⁷ Pertence já à maioria dos dialectos angolanos.

²⁸ Tem o significado de 'puta'.

²⁹ A isotopia imagética nuclearizada em "barco/mar" (a sanzala é "um barco sem mastros e sempre à beira de naufragar", p. 60; o quartel é "uma nave de loucos, de náufragos", p. 233) conclui-se com um terceiro elemento: a região a que o quartel e a sanzala pertencem, região essa que, com as suas "feridas, crateras, fissuras enormes", é "como o mar (...) ainda e sempre como o mar dos Açores, bramindo a sua pólvora seca" (p. 102).

³⁰ Maiúsculas do autor.

³¹ Lunien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964), p. 219.

³² Umberto Eco, "James Bond: une combinatoire narrative", *Communications*, n.º 8, p. 92.

³³ Mussunda é um nome ideologicamente significativo, já que representa uma indiscutível homenagem a Agostinho Neto, figura de identificação do MPLA e autor do poema "Mussunda amigo", (*Sagrada Esperança*, Lisboa: Sá da Costa Editora, 1979, pp. 81-83).

³⁴ Agostinho Neto, "Velho Negro", p. 54.

³⁵ Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale, I. L'action sociale* (Paris: Éditions HMH, 1968), p. 127. Sublinhado do autor.

³⁶ B. Tomachevski, "Thématique", T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature* (Paris: Seuil, 1965), pp. 268 ss.

³⁷ Cursivo nosso.

³⁸ Compare-se com o "qualquer coisa" (p. 124) do romance de Lobo Antunes *Os Cus de Judas* (Lisboa: Editorial Vega, 1979). Aliás, este livro é objecto de um inegável fascínio, de uma "anxiety of influence" (Harold Bloom), por parte de *Autópsia*. Para além de um mesmo tom excessivo, de uma idêntica imperiofobia que resvala a espaços para uma patriofobia e de uma comum *nostalgie de la boue e mystique de la merde*, o romance de Melo reverencia o de Antunes em múltiplos momentos. Assim, entre outros:

- "o milhão e quinhentos mil homens" (p. 67, *Judas*) e o "um milhão e quinhentos mil homens" (p. 253, *Autópsia*), quando na realidade foram pouco mais de oitocentos mil os militares da Guerra Colonial;
- prostitutas lisboetas como "baleias agonizantes ancoradas numa praia final" (p. 23) e soldados que se sentiam como "uma baleia a morrer na costa" (p. 44);
- ênfase na invisibilidade do inimigo (cf., por exemplo, p. 41 *Judas* e p. 37 *Autópsia*);
- parodização e avacalhamento do Movimento Nacional Feminino (cf., por exemplo, p. 22 *Judas* e p. 40 *Autópsia*);
- insistência no uso de "caralho";
- interesse constante pela área genital (figuras que têm por tique coçar os testículos; observação atenta do pênis; descrição dos soldados como onanistas tristes; referências à flor-do-congo; etc.)
- o revestimento literário de uma mesma pessoa real — Melo Antunes (o comandante do quartel do Leste, em *Judas*, e o "major baixo, de nádegas flutuantes e nariz achatado sob os óculos tristes (...) conhecido pelas suas ideias livres, por um passado de oposição ao regime", pp. 80-81).