

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

A História e as histórias em A costa dos murmúrios de Lídia Jorge.
Minuzzi, Luara Pinto.

estrema: revista interdisciplinar de humanidades,
número 3, Janeiro de 2014



Um projecto do Centro de Estudos Comparatistas
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para informação adicional
<http://www.estrema-cec.com>

A História e as histórias em *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge¹

Luara Pinto Minuzzi

Resumo:

Este artigo tem por objetivo discutir o fazer e o escrever a história como montar uma ficção, como produzir um dos possíveis relatos entre tantos - e não como descrever a única verdade sobre os eventos ocorridos. Para desenvolver essa discussão, foi escolhido o romance *A costa dos murmúrios*, da escritora portuguesa Lídia Jorge, cujo pano de fundo é a Guerra Colonial da década de 1960. Ao longo de sua narrativa, é mostrado o que está por trás dos relatos oficiais, das narrativas de batalhas e de estratégias e das porcentagens de mortos e feridos: o cotidiano de mulheres e de crianças que, mesmo que não lutem e não empunhem armas, são tão relevantes para fazer a história quanto os soldados. Como apoio teórico, foram selecionados estudos de Linda Hutcheon, Hans Ulrich Gumbrecht e Paul Ricoeur.

Palavras-Chave: Lídia Jorge. Nova história. Guerra Colonial.

Abstract:

This article aims to discuss the history as the writing of a fiction, as the production of one of the possible reports among many - and not only to describe the truth about the events. To develop this argument, we have chosen the novel *A costa dos murmúrios*, by the Portuguese writer Lidia Jorge, whose backdrop is the Colonial Wars of the 1960s. Throughout this narrative, is shown what is behind the official reports, narratives of battles and strategies and the percentages of dead and wounded: the daily lives of women and children, even if they do not fight and not take up weapons are as relevant to the story as the soldiers. As theoretical support, Linda Hutcheon, Hans Ulrich Gumbrecht and Paul Ricoeur's studies were selected.

Keywords: Lídia Jorge. New history. Colonial War.

¹ MINUZZI, Luara Pinto. 2014. A História e as histórias em *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 3, www.estrema-cec.com.

A diferença entre um livro de história e um livro de ficção, além da atitude do leitor diante da narrativa é estabelecida por Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Enquanto o primeiro suspende, pelo tempo em que a leitura durar, sua incredulidade e aceita entrar no jogo, o segundo está sempre atento, buscando e exigindo um discurso, se não completamente verdadeiro, pelo menos, provável. Porém, podemos nos indagar: será que uma narrativa histórica sempre consistirá na verdade? Será que existe apenas uma verdade? Será que um livro de ficção não pode conter dados históricos que correspondam à realidade (ou a uma realidade)? Visto que os eventos do passado nunca são descritos da mesma forma, será que algum desses textos retrata a verdade histórica? Ou será que algum desses textos retrata melhor a verdade histórica? Afinal, há uma verdade histórica?

Nesse sentido, o teórico estabelece a impossibilidade de se chegar justamente a uma verdade histórica, mas sim a múltiplas verdades, visto que a realidade não pode ser apreendida de forma imediata, porém sempre através de desvios interpretativos. Além disso, apesar de manter a distinção entre narrativa histórica e narrativa ficcional, as duas utilizam as mesmas estratégias, o que faz com que uma história inventada possa também basear-se em dados da realidade, dados e eventos que realmente ocorreram.

Todas essas questões já levantadas servirão de norte para o presente trabalho que se ocupará do romance *A costa dos murmúrios*, da autora portuguesa Lúcia Jorge, publicado pela primeira vez em 1988. A História como uma ficção, como uma construção, como um relato possível de ser narrado de tantas formas quantos forem os locais de onde se enuncia, ideia e tema recorrente na obra, será abordada em relação às propostas do pós-modernismo – período que, desde já se deixa esclarecido, não está definitivamente definido e delimitado, mesmo porque ainda está em curso.

Em uma entrevista, a própria escritora define sua obra como sendo sobre “[...] the memory of war in Mozambique at the end of the sixties. It is a record of a lull in the drama of a confrontation between cultures, and it was written to assist in preserving the memory of the time” (Jorge 1999, 171). Esse conflito em Moçambique faz parte do contexto da Guerra Colonial, travada entre o colonizador Portugal e suas colônias em África, entre os anos 1961 e 1974. No livro de Jorge, esse período histórico é narrado a partir do cotidiano, das vivências e das reflexões de militares e de suas famílias, todos hospedados em um hotel na cidade da Beira, chamado *Stella Maris*. Porém, apesar de essa ser uma narrativa de memórias sobre a guerra, em inúmeros pontos, o livro de

Lídia transcende o momento da história que se propõe retratar e toca em aspectos universais acerca das guerras em todos os tempos e em todos os lugares, sejam elas as guerras de uma nação, de um povo ou de um indivíduo, de uma vida e de um ser em particular.

Entretanto, como já nos ensina Milreu, professor do curso de História Contemporânea frequentado pela protagonista da narrativa, Evita, para abordar o conceito de história e de consciência da história dentro da narrativa, é necessário, em um primeiro instante, recapitular a noção de tempo e, atrelada a ela, a de memória. E o tempo, como sentenciar Eva, é um aspecto extremamente importante dentro desta narrativa: “É tudo um questão de tempo, sim, eu sei” (Jorge 1995, 193).

Em *A costa dos murmúrios*, assim, apresentam-se duas concepções de tempo, duas maneiras de se enxergar e de apresentar a temporalidade: em *Os gafanhotos* – conto que precede a narrativa de Eva Lopo –, a temporalidade é condensada, como se todos os eventos que se deram em alguns meses fossem concentrados em um dia; ao contrário, na posterior narração de Eva, o tempo se estende.

Por um lado, então, o relato de *Os gafanhotos* abarca dois dias: o do casamento de Evita e do alferes Luís Ferreira Alexandre – o noivo e a noiva – e o dia posterior. Nessas ocasiões, os casais dançam; um marido enfurece-se com a esposa e responde com violência física contra ela (no que é imitado por todos); há uma chuva de gafanhotos e o posterior aparecimento de fogueiras acesas por africanos com o intuito de assar os insetos e comê-los; nessa mesma noite, corpos de negros mortos por ingestão de álcool metílico são levados em caminhões de lixo; no dia seguinte, um jornalista sobe ao terraço do hotel para registrar os caminhões, que, segundo dizem, viriam carregando, além de negros, um branco; o alferes é designado para expulsar o repórter, porém, quando desce com o jornalista, acaba morrendo.

Por outro lado, na narrativa sucessiva, organizada como uma leitura crítica feita por Eva Lopo da primeira parte e igualmente como um diálogo (talvez uma entrevista) com o narrador de *Os Gafanhotos*, esses mesmos elementos estão presentes; entretanto, eles estão diluídos em um tempo que dura quase três meses. Entre o casamento do noivo e da noiva e a morte do primeiro, Luís Alex vai para a guerra; Evita conhece e se envolve com o jornalista e encontra-se regularmente com Helena, mulher do capitão de Luis. Entretanto, Eva avisa ao seu interlocutor: “Mas você não deverá aproveitar deste passo uma única palavra. Tudo o que você recorda, vinte anos depois, está conforme com a

noite sintética que vimos lá em cima. Para quê acrescentar mais?” (Jorge 1995, 236 e 237).

Assim como um evento de *Os gafanhotos* é criado a partir da soma de vários eventos distantes um do outro no tempo, as personagens também são formadas pela união de figuras distintas:

Não, não vou dizer que as figuras estão erradas, e que é indiferente que estejam erradas, de modo nenhum. Tudo está certo e tudo corresponde. Veja por exemplo o major. Esse magnífico major. Está tão conforme que eu nunca o vi, e no entanto reconheço-o a partir do seu relato como se fosse meu pai. Reconheço-o obviamente porque os dentes dele estavam numa outra boca, o pingalim numa outra mão, os cabelos oleados andavam despegados do pingalim e dos dentes, numa outra pessoa [...]. Ah, como admiro essa figura que encontrei espalhada em várias! (Jorge 1995, 43)

Portanto, ao longo do texto, a narradora comenta trechos de *Os gafanhotos* e, ironicamente, ao mesmo tempo em que elogia a harmonia, a concisão e a verdade do conto, emenda-o constantemente: “Claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita” (Jorge 1995, 43).

Para a compreensão da ironia de Eva Lopo, é necessário ressaltar a diferenciação estabelecida por ela, dentro romance, entre realidade e verdade. A narradora explica que o real seriam os fatos que realmente aconteceram, enquanto a verdade não corresponderia ao real – seria algo muito mais profundo e sutil. A verdade seria unificada e não fragmentada. Ela seria conforme. Ela constituir-se-ia como a essência e diria respeito tanto à verdade exterior quanto à interior – a que carrega cada ser. A realidade, ao contrário, é (deve ser) fragmentada e imperfeita, uma vez que a vida real está cheia de acontecimentos sem qualquer relevância – acontecimentos completamente aleatórios, sem consequência alguma para o nosso cerne, nossa essência. Assim, *Os gafanhotos* representa a verdade; o relato de Eva Lopo, a realidade:

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes com a faca na boca [...], no alto do terraço onde as figuras dançaram com um frenesi tão autêntico. Lembrar-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares enlaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d’*Os Gafanhotos*, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes [...]. A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum. Veja o que teria sido se soubesse que a propulsão do hall era rival da propulsão do terraço. Que desperdício, que desunidade! Ainda bem que não soube. (Jorge 1995, 85)

Entretanto, o leitor deve-se questionar em relação a quem determina o que é verdade, o que é verdadeiramente útil – da mesma forma como procede Eva Lopo, em sua crítica

a *Os Gafanhotos*, quando se questiona acerca da imposição de opiniões particulares como verdades universais: “Quem media a grandiosidade das paisagens? Ou a grandiosidade dos cálculos, ou das pessoas elas mesmas? De novo não havia nenhuma fronteira, ou ela era impercível e irrelevante [...]” (Jorge 1995, 138). A partir da confrontação entre essas indagações e a anterior correspondência realizada por Eva entre a verdade e *Os gafanhotos* é que se pode inferir a ironia da narrativa da mulher – como já havia alertado Eva ao seu interlocutor narrador do conto: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se constitui, nem com a verossimilhança que é a ilusão dos sentidos” (Jorge 1995, 42). Então, ao mesmo tempo em que Eva caracteriza o conto como sendo verdadeiro, ela nega a existência da verdade, apontando para a impossibilidade desse mesmo relato ser realmente verdadeiro – mas talvez simplesmente reproduzidor de uma verdade cuja aspiração é tornar-se a de todos: a verdade oficial, a verdade do governo. A narradora vai ao encontro de Paul Ricoeur e sua ideia de que existe uma história e uma humanidade plurais, e não uma história e humanidades unidas (Ricoeur 2007).

Sobre essa verdade oficial, é importante esclarecer que era criada, fomentada e imposta, em Portugal da época da Guerra Colonial, principalmente, pela PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Miriam Denise Kelm (2005) explica que a situação das guerras na colônias eram largamente discutidas no exterior, mas que, “[...] pelo caráter fascista e censório do regime, a sociedade portuguesa viveu à margem da gênese e desenvolvimento do nacionalismo africano” (Jorge 1995, 125). Por praticar ferrenhamente a censura, a PIDE, “[...] enquanto órgão de informação estratégica, desconfiava de tudo e de todos” (Fernandes 2001) e acabou por fazer uma parcela expressiva dos lusitanos acreditar que todos tomavam patrioticamente a guerra como sua, “[...] que o moral das tropas era elevado; que a guerra era o único caminho; que os portugueses voltavam da guerra com o sentimento do dever cumprido e que a evolução da guerra era favorável a Portugal” (Kelm 2005, 126) – enquanto a realidade não era bem essa, como será visto mais adiante.

Ainda em relação ao fato de *Os Gafanhotos* ser mais conforme ao que estava instituído (embora não seja completamente conforme) em seu discurso e em sua forma em comparação ao relato posterior, Paulo de Medeiros afirma que esse conto pode ser entendido como sendo “[...] uma atitude tradicional em relação à guerra que, ao servir

de pano de fundo, é tacitamente assumida como normal” (Medeiros 1999, 66)². Tal atitude tradicional frente ao conflito traduz-se em uma postura igualmente tradicional em relação aos africanos e à relação dos portugueses com eles. Quando, por exemplo, os caminhões de lixo estão a passar pelo hotel carregando os corpos dos negros mortos pela ingestão de álcool metílico ou quando os mainatos dos colonizadores chegam e percebe-se que quatro deles não estão presentes no grupo (e que provavelmente seguem com os “*dumpers*”), a maior preocupação dos hóspedes do *Stella Maris* parece concentrar-se na fruição do espetáculo – ao invés de no absurdo e no horror da situação: “Era o momento mais emocionante porque tinha chegado o instante de se descer ao hall para esperar os mainatos” (Jorge 1995, 22) e “subiram então de novo até ao último piso [...], a fim de poderem observar a estupidez sob a forma de mortos cor de azeite” (Jorge 1995, 24). Já na narrativa de Eva Lopo, mesmo que a maior parte dos hóspedes igualmente demonstre descaso frente às mortes, há algumas personagens empáticos com a situação – como Evita e o jornalista, quando o último desabafa à moça que será necessário primeiro “[...] morrer um paquistanês e depois um mulato claro para se poder dar o devido relevo a isto” (Jorge 1995, 147).

Além dos aspectos acima levantados que fazem de *Os Gafanhotos* um texto mais tradicional do que a segunda parte do romance de Lídia Jorge, há ainda um outro, de ordem estrutural e formal: o conto possui um começo e um fim – o que, obviamente, a narrativa de Eva Lopo também possui, uma vez que, em um ponto ela precisa começar e, em outro, acabar. Porém, na primeira parte da obra, a abertura e o fechamento são mais marcados: o relato inicia com o seu título, *Os Gafanhotos*, e termina com a palavra “fim” escrita com letras maiúsculas, em uma tentativa de disfarçar um final completamente arbitrário (como é o de todas e de qualquer narrativa) como sendo natural e inerente à narração. A história de Eva, ao contrário, é formada por nove capítulos sem nomes e é totalmente fragmentada: a narradora inicia o relato de um evento; interrompe-a para registrar uma reflexão ou até mesmo um outro acontecimento e retoma aquele primeiro fato apenas várias páginas depois – parece que, ao quebrar seu relato dessa forma, a narradora tenta mostrar ao seu leitor que a realidade é composta

² Entretanto, mesmo em *Os Gafanhotos*, já há indícios da ironia que será marcante no relato subsequente: “Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma” (Jorge 1995, 38). Portanto, quando se diz que esse conto tende a ser mais tradicional, deve-se pensar nessa tendência em termos comparativos: *Os Gafanhotos* é um relato mais tradicional em comparação com a história narrada por Eva Lopo.

por ocorrências não relacionadas e, se o material da ficção provém igualmente da realidade, a literatura também não pode ser linear e funcionar em um sistema cartesiano e causal, no qual tudo explica tudo.

E, se a segunda narrativa é muito mais longa do que a primeira, isso ocorre, porque Eva reúne, no seu relato, diferentes vozes, opiniões e memórias – o que também ressalta o caráter mais inovador dessa narrativa em relação à primeira. Nessa história, porém, as diferentes memórias de um mesmo acontecimento, motivadas justamente pelas diferenças de opiniões e de perspectivas, não são apresentadas como sendo opostas à história, pois, como diz Paulo de Medeiros, “[...] a memória tanto pode ser usada para contestar a ideologia dominante como para a reafirmar” (Medeiros 1999, 64). Na verdade, a narradora apenas demonstra a impossibilidade de qualquer discurso constituir a única verdade, apesar de muitas tentarem se impor como autoridades. Medeiros também explica que “as várias afirmações de Eva Lopo são lembranças, recordações, que não pretendem repôr a veracidade dos acontecimentos ou corrigir lacunas de uma qualquer versão, original ou autorizada” (Medeiros 1999, 64).

Partindo de uma distinção entre uma realidade grosseira e uma ficção perfeita e inocente, Eva Lopo, mais uma vez, ironiza a tentativa do narrador de *Os Gafanhotos* em esconder aquilo que ia contra o discurso oficial. Quando a narradora descreve seu encontro com um dos militares que voltou mais cedo por ter ficado doente, há alguns pontos e fatos desagradáveis, como o dente “encavalitado” do homem – ao que a narradora refere-se obsessivamente. Entretanto, sua sugestão ao narrador do conto é a de que ele não escreva como ela; que ele exclua qualquer aspecto menos aprazível. Então, Eva cria uma cena idealizada (piegas até), na qual todos reagem como “devem reagir”: “Vista-o como se vestia então um *caçador especial*, mas sem bóina, e ponha-lhe a pele pálida de ter estado doente e acamado. O dente recolhido” (Jorge 1995, 156). Essa cena idealizada condiz com o discurso oficial de uma guerra idealizada – característicos de *Os Gafanhotos*.

Retomando, então, a fala de Eva Lopo transcrita anteriormente, imperfeitas memórias é tudo o que se pode ter – imperfeitas, porque sempre criadas: não há memória objetiva, completa do passado. Dessa forma, a História, cuja matéria prima é a memória, só pode ser parcial e incompleta. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) (falando sobre a história da literatura de uma forma específica, mas também, de forma geral, sobre qualquer tipo de história) discorre exatamente acerca dessa impossibilidade de

haver “A História” e sobre a existência de tantas Histórias quantos forem os pontos de vista. O autor evidencia a posição do narrador dentro do mundo narrador por ele – e não fora, distanciado. Dessa forma, não há mais aquela oposição entre o sujeito observador e o mundo dos objetos: enquanto alguém observa algo, também observa a si mesmo durante o ato de observação – e isso acaba por estabelecer um contato mais forte e sensual entre o observador e o que é observado. Ricoeur (2007), no mesmo sentido, afirma que a história é a re-apresentação de ações e de paixão – e, portanto, a reformulação. Como diz Eva Lopo: “tudo está em tudo” (Jorge 1995, 27) – e Eva, a narradora, está em sua narrativa, pois, se ela insere opiniões divergentes das suas, ela as trata de forma irônica, o que já é uma forma de filtrá-las e de reconstruí-las a partir de uma perspectiva única.

Esse observador que não pode ser objetivo, uma vez que não está distanciado do seu objeto observado, compartilha características extremamente similares com o narrador pós-moderno descrito por Linda Hutcheon (1988): esse narrador não é mais um ser coerente; é limitado, assim como são limitadas e provisórias suas escritas e suas falas. O uso da primeira pessoa (ao invés de uma terceira onipresente e onisciente) é bastante comum nesse período literário, justamente pelo envolvimento constante do narrador e do narrado, do qual já se falou – e, é importante salientar, enquanto a segunda história é narrada em primeira pessoa, o conto *Os Gafanhotos* é contada em terceira. A autora ainda ressalta que é extremamente difícil encontrar, no pós-modernismo, um narrador marcado como “[...] um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza” (Hutcheon 1988, 156). É como Eva Lopo já confia: “Convenhamos que me lembro imperfeitamente, o que não deve ter nenhum significado secundário” (Jorge 1995, 125).

Gumbrecht ainda diz que essa situação talvez possa explicar o crescente desejo de historiadores e de seus leitores de “imersão nos mundos passados como mundos materiais” (Gumbrecht 2010, 74) e que a literatura, devido à sua concretude, é um dos meios mais efetivos para se conseguir tal feito – para se mergulhar no passado. E a concretude da literatura, por sua vez, diz respeito à “[...] capacidade de dar aos leitores a sensação de estarem cercados por um mundo material e inscritos em seus ritmos de transformação” (Gumbrecht 2010, 75) – como em *A costa dos murmúrios*, onde o leitor é cercado pelo período histórico que compreendeu a Guerra Colonial e pelos seus diversos matizes e facetas.

Entretanto, como esse sentimento e essa vontade de se inserir em um mundo, em um passado, são específicos e devem ser constituídos de uma forma diferente para cada um dos casos particulares, Gumbrecht fala em uma história formada por “pequenas ‘entradas’” (2010, 76) – que não convergem para “[...] quaisquer conceitos mais abrangentes que tentem capturar a identidade de uma nação” (2010, 76). Isso aponta a inexistência de ideias conclusivas, definitivas e definidoras da história.

Lídia Jorge, portanto, escreve uma história composta por pequenas entradas, quando, em primeiro lugar, organiza seu relato de modo fragmentário (como já foi comentado) e, em segundo lugar, quando opta por não descrever lutas, derramamentos de sangue e batalhas, mas, ao lado da referência à vida dos militares e às suas opiniões em relação ao conflito, quando a autora tende a dar preferência à guerra particular de cada indivíduo – guerra de que os livros de história não costumam tratar. Segundo Linda Hutcheon, essa mistura entre o particular e o geral é marca do pós-modernismo. Sua tendência é “[...] entrecruzar o público e o histórico, o privado e o biográfico” (Hutcheon 1988, 128). Então, a obra *A costa dos murmúrios* demonstra verdades distintas em relação a um mesmo período histórico – verdades geralmente consideradas desimportantes.

Ainda sobre o entrecruzamento do público com o privado, Paulo de Medeiros (1999) esclarece que uma guerra nunca poderá ser resumida e definida a partir do elencar de percentagens e de dados, como o número de mortos em combate, por exemplo. A dor, a solidão, o sofrimento, a espera, os anos perdidos: nada disso é descrito quando se diz que, como resultados do conflito, houve 9196 mortos do lado português e mais de 25 mil feridos (Sertório 2001) – apesar de esses números serem assustadores. Por isso, Eva sentencia que “o sentido da guerra colonial não é pois de ninguém, é só nosso” (Jorge 1995, 75), é de cada um, o que desemboca na existência de distintos tipos de guerra: “As próprias mulheres ficavam com sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca. Uma loja de indiano e de chinês era uma guerra” (Jorge 1995, 74). Nenhuma dessas guerras é desvalorizada ou diminuída. Como a História é composta de várias realidades, muitas vezes até contraditórias, cada espécie de batalha é igualmente relevante para a narradora Eva Lopo.

Eduardo Coutinho, assim como Gumbrecht, questiona a História tradicional. Segundo o autor, noções como as de progressão, linearidade ou evolucionismo teriam cedido lugar a uma ideia de permanente diálogo entre passado e presente. Mesmo que

os eventos e fatos relatados pelo historiador tenham se dado no passado, esse observador está historicamente situado. Por isso, é impossível produzir uma narrativa descomprometida do local e do tempo nos quais o narrador encontra-se – e a História transforma-se em uma “[...] reescritura constante de textos anteriores com o olhar do presente” (Coutinho 2003, 16). A História, dessa forma, reveste-se de uma caráter relativista, uma vez que seu discurso,

[...] longe de ser inocente, se acha sempre comprometido com interesses do emissor, e como é no presente que o historiador organiza e dá forma a sua obra, atribuindo significados aos eventos passados, tanto a seleção quanto a leitura que ele realiza desses eventos passam a constituir elementos fundamentais. (Coutinho 2003, 17)

A consequência imediata dessas questões levantadas por Coutinho é que qualquer tipo de história é, na verdade, uma estória, uma ficção. Tomar a história como ficção é justamente o caminho do pós-modernismo, como esclarece Linda Hutcheon: “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (Hutcheon 1988, 122). Como conclusão desaparece a noção de um “[...] conceito único, essencializado e transcendente de ‘historicidade autêntica’ [...], não importa qual seja a nostalgia” (Hutcheon 1988, 122). Assim, nem *Os Gafanhotos* (que tenta passar-se por verdade), nem a história de Eva são histórias autênticas, definitivas, mas apenas duas possibilidades dentre muitas de se descrever eventos passados. E Eva Lopo, ao contrário do narrador do primeiro conto, tem consciência disso, além de perceber que geralmente trata-se dos acontecimentos públicos como sendo as únicas e verdadeiras histórias, quando dá voz a Álvaro Sabino, o jornalista: “As pessoas nascem mais, morrem mais, e a história natural é trágica e nunca é escrita” (Jorge 1995, 208).

Voltando (inevitavelmente) à questão do tempo, percebe-se que, na narrativa de Lídia Jorge, é de extrema importância a noção de simultaneidade e de confluência de linhas – em oposição às de linearidade e de progressão. Eduardo Coutinho, dissertando acerca da Nova Historiografia, comenta que as linhas, nesse sentido de confluência, “[...] podem correr paralelas ou em sucessão, mas sem recorrerem a um percurso uniforme” (Coutinho 2003, 21).

Simultaneidades é o que Evita vê: “O que você nota não são causas e efeitos, mas soberbas simultaneidades” (Jorge 1995, 168), diz o repórter para ela. A seguir, a narradora Eva Lopo questiona seu interlocutor: “Quer saber como se teciam as

simultaneidades nunca visíveis em *Os Gafanhotos*?” (Jorge 1995, 168) – o que evidencia, mais uma vez, o caráter linear, progressivo e mais tradicional da primeira narrativa em oposição à da segunda.

A narradora Evita ainda possui uma visão feroz sobre a grande simultaneidade, simultaneidade que abarca e abraça todas as outras: a do princípio e do fim. Ela afirma: “o tempo falava por si com uma veemência enorme de princípio e fim em simultâneo” (Jorge 1995, 174). Desse sincronismo entre início e fenecimento é simbólica a imagem que a narradora constrói a partir do balcão do hall do hotel, que, após muitos anos dos eventos relatados, havia sido retirado de dentro do prédio e se transformado em “[...] um abrigo para os galos, uma sebe contra as osgas ou um cagadoiro para os meninos” (Jorge 1995, 111) – índices de decadência do que outrora fora uma hospedaria de militares de alta patente e de suas famílias. Portanto, o balcão, que já existia nos primeiros tempos de brilho do *Stella Maris* e que fazia parte dessa glória, transforma-se para encaixar-se igualmente no período do seu declínio. Assim, a narradora afirma: “Gosto dessa vingança do tempo, que sempre deve acontecer rápida sob os nossos olhos, para se poder retirar o sentido da passagem do local para onde desembocam todas as passagens” (Jorge 1995, 111). Ela ainda sugere uma correção à narrativa de *Os Gafanhotos* que a tornaria mais fragmentária e condizente com a realidade igualmente fraturada, quebrada: “Proponho que suspenda o baile [...] e que as paredes comecem a rachar e as raízes a crescer, e os vidros a tombarem com estilhaços para que se entenda que tudo era completamente letal como a própria morte” (Jorge 1995, 112).

Para exemplificar as simultaneidades deixadas de fora do conto *Os Gafanhotos*, Eva refere-se ao episódio do parto da esposa de Zurique (tenente que estava na guerra) ocorrido nem antes, nem depois, mas simultaneamente à morte e ao enterro do primeiro homem branco devido à ingestão de álcool metílico. O fato de a mulher não ter sido atendida no hospital por questões burocráticas e monetárias e de, conseqüentemente, ela ter dado à luz a um natimorto e de, além disso, ter rasgado os esfíncteres, absorveu tanto os presentes no hotel *Stella Maris*, que eles não foram capazes de perceber o teor de vingança por trás da comoção durante o enterro do pianista – vingança contra aqueles que estavam dentro do hotel, representantes ou diretamente responsáveis por uma guerra a qual os africanos reagiram engarrafando e distribuindo álcool metílico a fim de matar brancos. Eva sentencia:

Nunca se poderão na verdade dissociar esses dois planos – o que aconteceu sobre o portal da casa de *Theo Spinarolis* e o que foi acontecendo aos músculos circulares do ânus da mulher do Zurique. Esse foi um caso que me fez pensar nos pequenos músculos que existem atrás do curso da história [...]. (Jorge 1995, 181)

Mais do que acontecimentos organizados numa progressão, como causas e consequências, esses dois eventos são simultâneos e inseparáveis: um depende do outro para existir e apenas caracteriza-se da forma como se caracteriza pela existência do evento seu irmão. Uma história organizada a partir de simultaneidades, de pequenas entradas, como a de Eva Lopo, abarca, assim, eventos públicos e privados, unindo várias verdades e realidades em um mesmo relato.

Além de simultâneo, o tempo é breve, fugaz, no romance de Lídia Jorge. Os eventos de *A costa dos murmúrios* ocorrem em um “breve tilintar de copos”, em “um chupar de tâmaras” (Jorge 1995, 11). Entre um período de auge e um de decadência, há um intervalo curtíssimo de tempo: “[...] milhares de frutos frescos e frutos apodrecidos, entre uns e outros só umas horas de permeio” (Jorge 1995, 163). Breve, “abruptamente breve” (Jorge 1995, 115), também foi o acidente que causou a morte do piloto Fernandes. Entretanto, a narradora continua e, mais uma vez, relaciona e une a brevidade e a simultaneidade:

Breve? Mais do que breve – simultâneo. Tinha acontecido enquanto os sabonetes deslizavam nas tinas sobre as criancinhas, e a manteiga se estendia pelas torradas. Como sempre acontece. Enquanto os pilotos e os co-pilotos se despenham e os aviões explodem com o fogo, os sabonetes deslizam e a manteiga escorre. A indiferença dos actos uns pelos outros, na simultaneidade, não é a melhor prova do bondoso caos?” (Jorge 1995, 115)

A simultaneidade, no trecho acima, também traz consigo diversas implicações. Uma delas é a ideia da falta de significados nos acontecimentos. Enquanto uma calamitosa morte ocorria, também sucediam ocorrências comuns e rotineiras, como passar manteiga no pão – sem que as pessoas, durante seus tranquilos cafés da manhã, pudessem tomar conhecimento e lamentar a tragédia, o que potencializa a banalidade dessa rotina. Outra, em um sentido contrário, evidencia a história construída através de pequenas entradas: atos banais, como tomar banho, fazem parte da história tanto quanto mortes e desastres.

A brevidade, sublinhada no livro de Jorge, também resulta em um medo de perder o passado para sempre – mesmo porque Eva Lopo revela que sua memória é imperfeita, assim como a memória de todos os homens: “[...] o cortejo aplaudia incessantemente

como no final de uma ária subtil que certamente não se ouvirá jamais” (Jorge 1995, 9). Outra consequência é a vontade de fixar o tempo que já passou.

Esse processo de fixação do passado pode ocorrer de diversas formas. A primeira dá-se a partir de fotografias: um fotógrafo captura todos os momentos do casamento de Luís e de Evita em *Os Gafanhotos* e outro registra, no relato de Eva Lopo, para o acerto de contas no futuro, quando houvesse uma “independência branca”, quais portugueses estiveram presentes na guerra e quais não estiveram – retratos que igualmente permitem que “[...] se tivessem tornado sagrados esses momentos de sua vida” (Jorge 1995, 169). Outra, a partir de escritos, como os do jornalista em sua *Coluna involuntária*, ou da própria fala gravada, como uma notícia em uma emissora de rádio. Um dos militares chega ao extremo de afirmar que o completo esquecimento de um acontecimento passado no futuro gera o seu completo esquecimento e, conseqüentemente, sua inexistência: “Sim, se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir.” (Jorge 1995, 21).

Entretanto, pode-se indagar quanto à capacidade desses materiais de traduzirem e de relatarem os eventos passados ao futuro de uma forma objetiva e isenta. A própria narradora responde a esses questionamentos quando aconselha seu interlocutor que

[...] não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (Jorge 1995, 42)

O episódio em que Helena mostra a Evita uma foto do seu noivo alferes segurando uma cabeça decepada em cima do telhado de uma casa (Jorge 1995, 133) é significativo da incapacidade de um registro da realidade ser neutro e corresponder ao que realmente ocorreu. Após ver essa fotografia, a noiva fica bastante perturbada com a mudança radical Luís – que se transformou de estudante em busca de equilíbrio na matemática para assassino exibidor de cabeças espetadas em paus. Então questiona o militar Góis (que, por motivo de doença, havia voltado das batalhas antes do término dessas) acerca do retrato, ao que o homem esclarece que essa atitude foi uma exceção no comportamento do noivo e não executada por vontade própria: “[...] só o vi uma vez, e porque o capitão mandou para fazer escorraçar uns afoitos por ali. Ele até hesitou.” (Jorge 1995, 155).

Nesse mesmo sentido, Eva Lopo ainda chama a atenção para a importância do discurso e das palavras para a construção da realidade – construção nunca imparcial. Kelm (2005) ressalta o fato de, durante a época da Guerra Colonial, ser evitada justamente a palavra “guerra”. A narradora de *A costa dos murmúrios* explica ao leitor que essa desvalorização do termo é uma “atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce” (Jorge 1995, 74). A mulher refere-se a muitos soldados que, naquele instante, estariam a caminho das batalhas. Entretanto, mesmo que todos soubessem que esses homens rumavam para morte, a operação era realizada com uma calma desmistificadora, fazendo pensar que, afinal, a guerra não era tão ruim quanto o que se dizia: “Percebia também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia no Norte era uma revolta e a resposta uma contra-revolta. Ou menos do que isso – o que havia era banditismo, e a repressão chamava-se contra-subversão. Não guerra” (Jorge 1995, 74).

Sobre essa não nomeação, Paulo de Medeiros afirma que, até os dias de hoje, ainda há uma necessidade, por parte de muitos portugueses, de constantemente nomear a guerra – e, para exemplificar, o autor cita o livro de João Paulo Guerra, *Memórias das Guerras Coloniais*, cujo prefácio intitula-se “Guerra é guerra”. Medeiros explica, então que “[...] a aparente tautologia é uma necessidade absoluta para tentar desfazer o processo de falsificação do discurso oficial” (Medeiros 1999, 68). Portanto, o fingimento que o regime do Estado Novo impôs ao povo português resultou numa premente necessidade de chamar a guerra pelo seu nome.

Essa mesma eufemização da guerra e da sua realidade aparece no conto *Os Gafanhotos*. O narrador, primeiramente, diz que “[...] era muito cedo para se falar em guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens” (Jorge 1995, 13). Depois, ele ainda explica o motivo de se referir aos africanos como selvagens: eles só podiam ser bestiais, uma vez que não haviam “[...] inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica [...]” (Jorge 1995, 13). Portanto, aqui, a partir da desvalorização da guerra e do que ela representa, apresentam-se dois movimentos: um primeiro no sentido de justificar as atrocidades do colonialismo, na medida em que os negros seriam selvagens aculturados que necessitariam urgentemente serem civilizados pelos portugueses, considerados, por isso mesmo, como heróis e filantropos; outro no sentido de jogar para um segundo plano uma batalha que começava a não fazer mais sentido, já que, depois de anos em guerra, os portugueses não haviam chegado a

resultados concretos (como a tão esperada rendição do inimigo), os cofres públicos já haviam sido dilapidados e dissipados e “[...] mortos e mutilados retornavam ao país, que os recebia em choque velado [...]” (Kelm 2005, 114). Ou seja: essa guerra não é uma questão tão séria e não se deve preocupar tanto com ela.

Assim, percebe-se a impossibilidade de se chegar À Verdade, e sim a algumas verdades. A verossimilhança é uma ilusão dos sentidos, uma vez que, como já explicitado, quando se descreve um evento, a pessoa a descrever está sempre localizada em um determinado local de enunciação – e esse local de enunciação refletirá no modo como se descreve. Daí decorre o conceito de perspectivismo: haverá tantos relatos de um mesmo evento quantos forem os pontos de vista.

Dentro da narrativa de Lídia Jorge, um dos exemplos mais marcantes desse perspectivismo e relativismo são os diferentes discursos dos soldados quando voltam da guerra para o hotel. Um piloto chamado Fernandes diz às mulheres hospedadas no hotel *Stella Maris* que os africanos, vencidos, estavam cercados por todos os lados, até mesmo pelo céu. Um avião sobrevoava as áreas de combate e, com o auxílio de “altifalantes”, procuravam chamar os “rebeldes à razão” (Jorge 1995, 113). O militar arremata sua fala com otimismo: “Minhas senhoras, dentro de dois meses a guerrilha acabou!” (Jorge 1995, 114). Ratificando essa visão positiva da guerra, o general exclama:

Meu Deus, se não chamavam àquele estado de ordem pacificação absoluta, então as pessoas tinham da paz um ideal de planeta sem sussurro de vida. [...] Numa acção dessa envergadura, apenas tinham perecido trinta e cinco homens, quando se previam para cima de cinquenta! [...] Além disso tinham-se atingido os santuários fundamentais do inimigo [...] – não era um êxito? O General não tropeçava numa única sílaba de tal modo a verdade se impunha e a realidade borbotava. (Jorge 1995, 231)³

Outro exemplo é quando um militar, cego devido a um ferimento de guerra, profere uma palestra intitulada *Portugal d’Áquem e d’Além Mar é Eterno*, palestra que “em todas as cidades tem sido oportuna, mas onde mais do que ali, quando a incompreensão dos ultras levou à organização de gincanas contra a soberania, apenas por causa da morte dum velho pianista?” (Jorge 1995, 211). O palestrante discorre sobre a invencibilidade de Portugal e sobre suas eternas posses de Além-Mar – as colônias lusas na África. Tudo isso é relatado com um tom de extrema ironia, uma vez que os quadros

³ Nesse trecho, ainda sobressai, novamente, a tentativa de os militares transformarem seu discurso em um discurso do povo português, em um discurso único, como aponta com ironia Eva, quando diz que o general não tropeçava nas palavras, por que elas representavam a verdade.

a decorarem a sala retratavam a *Invencível Armada* – invencível armada vencida pelos ingleses em uma batalha em 1588.

Porém, mesmo que a ironia esteja presente ao longo do relato, é importante perceber como Lídia Jorge insere as diferentes percepções em seu romance de uma guerra que realmente nunca foi um consenso – nem na metrópole, nem na colônia. Por um lado, o conflito era apoiado por muitos. Esse apoio deveu-se, em grande parte, ao uso de mecanismos ideológicos pelo regime de António de Oliveira Salazar (que governou até o ano de 1968, substituído, então, por Marcelo Caetano), como o reforço de ideias de um Portugal imperial unificado que estaria fazendo um favor aos africanos ao levar-lhes a civilização ou como a forte censura que não permitia que as informações e os detalhes terríveis da guerra chegassem à população lusa. Por outro, havia uma camada dissidente que considerava a guerra um erro e a rechaçava (Kelm 2005).

Esse último grupo cresceu (e estava presente, inclusive, entre as camadas militares), na medida em que o número de mortos e de feridos em combate e os gastos com a guerra chegavam a patamares absurdos – isso em contraste com a inexistência de resultados, como a rendição dos combatentes moçambicanos e da FRELIMO. António de Almeida Santos refere-se a um colapso militar: as condições dos soldados em campo de guerra eram péssimas e não havia perspectivas de uma solução para o conflito, portanto muitos começavam a recusar-se a exercer suas funções (Santos 2006).

Discursos destoantes do oficial também estão presentes em *A costa dos murmúrios* nas falas do tenente Zurique e do alferes Luís. Ao voltar dos combates mais cedo, por conta do parto malsucedido de sua esposa, Zurique responde às indagações dos hóspedes do hotel afirmando que a guerra ia “menos mal” (ao invés de “muito bem”), e que “[...] o inimigo não tem colaborado” (Jorge 1995, 186). Ele também revela que a campanha de ação psicológica, cuja função seria a de convencer os africanos a renderem-se, não estava funcionando. Porém, seus interlocutores preferem não acreditar na sua fala, pois o “tenente Zurique possivelmente estava a ver a realidade com as cores do seu fumo” (Jorge 1995, 187) – ou seja, a realidade relatada pelo militar havia sido previamente filtrada por um pessimismo, que, para os demais hóspedes do *Stella Maris*, seria resultado de sua posição desprivilegiada na guerra. O noivo de Evita compartilha da opinião de Zurique (mas somente após voltar da expedição, visto que, antes dessa experiência, o homem mostrava-se favorável à guerra) e afirma ter sido o conflito uma

“grandessíssima merda!”: “dois meses e meio dentro numa cova, de castigo, sem água” (Jorge 1995, 237).

Apesar de, na obra, haver espaço para dar-se voz a todos os discursos dissonantes em relação a esses dados históricos, a narradora igualmente evidencia ao leitor a campanha realizada no sentido de unificar o povo português e suas crenças através de uma censura ferrenha – por exemplo, quando Evita pergunta ao capitão Jaime Forza Leal se “não havia afinal um massacre inútil” (Jorge 1995, 70). O militar fica estupefato com a audácia de Evita e a narradora Eva acaba por concluir: “Aliás, estávamos todos de acordo também em que o vento nos perseguia quando nos encontrávamos [...]. Era forçoso que olhássemos os quatro na mesma direção, mas sem dúvida que nenhum de nós via o mesmo vento a bater [...]” (Jorge 1995, 71).

Por fim, é possível retomar algumas das descobertas realizadas ao longo desta investigação: na obra, por exemplo, Lídia Jorge preocupa-se muito mais em levantar questionamentos e em reunir criticamente posicionamentos diferentes em relação à Guerra Colonial do que em apontar para uma verdade única (apesar de, aparentemente, haver uma tentativa nesse sentido em *Os Gafanhotos*); ela ainda questiona conceitos que, por muito tempo, foram consenso, como os de verdade e verdade histórica, realidade e ficção; no livro, as informações também nunca são aceitas passivamente, mas sempre com um agudo olhar desconfiado. Descobertas essas que a trama de *A costa dos murmúrios*, desde o início, já apontava: a história de Evita e de Luís, da noiva e do noivo, começa a ser contada a partir de seu casamento. As ideias referentes à relatividade do tempo e da história, postuladas por diversos teóricos, como Gumbrecht e Ricoeur, estão presentes, de uma forma irônica e profunda, na narrativa de *A costa dos murmúrios* – e, principalmente, nos comentários de Eva Lopo em relação a *Os Gafanhotos*, representante de uma visão tradicional em relação a tal questão.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo. 1984. *Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- COUTINHO, Eduardo. 2003. Comparativismo e historiografia literária. In *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*, Maria Eunice Moreira (org.). Porto Alegre: Mercado Aberto.

- FERNANDES, João Santos. 2001. A PIDE/DGS e a censura colonial. In *A guerra colonial: realidade e ficção*, Rui de Azevedo Teixeira (org.). Lisboa: Notícias Editorial.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2010. Devemos continuar escrevendo histórias da literatura? In *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*, Maria Eunice Moreira (org.). Porto Alegre: Mercado Aberto.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- JORGE, Lúcia. 1995. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- . 1999. Interview with Lúcia Jorge. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 2, Spring. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt4.pdf>. (Acesso em: 13 jun. 2012).
- KELM, Miriam Denise. 2005. *Quando a mulher se inscreve em meio à guerra: contributos da voz autoral feminina na representação ficcional das guerras coloniais portuguesas*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MEDEIROS, Paulo de. 1999. Memória Infinita. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 2, Spring. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt2.pdf>. (Acesso em: 13 jun. 2012).
- RICOUER, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.
- SANTOS, António de Almeida. 2006. *Quase memórias: da descolonização de cada território em particular*. Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- SANTOS, José Rodrigues. 2010. *O anjo branco*. Lisboa: Gradiva Publicações.
- SERTÓRIO, Humberto. 2001. A Guerra Colonial ainda não acabou. In *A guerra colonial: realidade e ficção*, Rui de Azevedo Teixeira (org.). Lisboa: Notícias Editorial.