

MURMÚRIOS TEXTUAIS, HISTÓRICOS E PÓS-MODERNOS EM A COSTA DOS MURMÚRIOS

ANTONIO LUCIANO DE ANDRADE TOSTA
(Brown University / Harvard University)

“Um texto é composto por múltiplas escritas, proveniente de muitas culturas, que participam de relações mútuas de diálogo, paródia e contestação”.

Roland Barthes, *Image, Music, Text*.¹

“Tudo tem ligação com tudo, e o que não tem não é relevante”.

Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*.²

A palavra “murmúrio,” proveniente do Latim tardio *murmuriu*, é usada para designar, entre outras coisas, o “som de muitas vozes juntas”, “palavras pronunciadas em voz baixa” e “queixa, lamento”.³ Podemos compreender *A Costa dos Murmúrios* (1988), quarto romance da escritora portuguesa Lídia Jorge, como um exemplo figurado de cada um destes três tipos de “murmúrio”. O “murmúrio” que acompanha o romance desde o título é não somente a representação ou descrição do resultado do movimento das ondas na “costa”, mas também uma característica desta narrativa de Lídia Jorge. Ao retratar a guerra colonial, esta história que acontece na virada dos anos sessenta para os anos setenta explora “as muitas vozes” envolvidas na ocupação portuguesa em Moçambique, em particular aquelas que não foram reconhecidas pela suposta “verdade” histórica. Ou seja, Lídia Jorge impede o silêncio do que fora apenas “murmúrio” na história e “dá voz” ativa ao que fora apresentado e representado antes como mero “balbucio”. A “queixa”, portanto, é sobre a autoridade, veracidade e absolutismo atribuídos aos relatos e discursos oficiais, a crueldade da máquina colonizadora e a parcialidade da narrativa histórica, quase sempre

¹ Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) 148. Todas as traduções do inglês para o português são minhas.

² Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios* (1988) (Lisboa: Dom Quixote, 1995). Todas as futuras referências a essa edição serão citadas como *ACM*, seguidas pelo número da página.

³ *Dicionário Novo Aurélio Século XXI*, pg. 1382.

atrelada aos interesses da classe dominante, dos que possuem e exercem de maneira unilateral o poder. Por isso, há a necessidade de passar a história a limpo e recontá-la a partir de novos e diferentes pontos de vistas.

Mas os “murmúrios” do texto de Lídia Jorge estão também na estrutura e composição da sua narrativa, na sua relação com outros textos e, principalmente, naquilo que não nos é dito explicitamente, mas é perceptível através de cuidadosas leituras. Segundo Jacques Derrida, um texto não é um texto a não ser que esconda desde o início “as leis de sua composição e as regras de seu jogo” (Derrida 63). Para Derrida, o texto permanece “imperceptível para sempre” (Derrida 63). Na verdade, Derrida propõe que o texto mantém-se “imperceptível” porque há sempre algo novo a ser descoberto, revelado, compreendido, razão pela qual o trabalho do crítico é inesgotável e eternamente renovável. Autores como Roland Barthes, entre outros da chamada “teoria da recepção”, insistem que “a unidade do texto está no seu destino e não na sua origem” (Barthes 148).⁴ Eles acreditam que é o leitor quem finalmente dá vida ao texto, ou seja, quem de certo modo também o “compõe”. Este ensaio discute alguns destes “murmúrios” que dão unidade a narrativa de Lídia Jorge e ajudam-nos a ler e também a compor esta importante obra da literatura portuguesa contemporânea.

O primeiro “murmúrio” surpreende qualquer leitor desprevenido já no início da leitura de *A Costa dos Murmúrios*. A surpresa é que o livro se abre com o título *Os Gafanhotos*. Esse mesmo leitor desavisado poderia até questionar um erro de impressão, já que não é esse o nome da obra que ele pretende ler. Entretanto, essa possibilidade é logo eliminada pela epígrafe, uma citação de Álvaro Sabino: “Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde” (ACM 9). O forte simbolismo verde desse texto e a referência clara a gafanhotos nos “murmura” que o título está em seu lugar. Poderia pensar então o leitor que “Os Gafanhotos” é o título do primeiro capítulo do romance. Apesar de hipótese parcialmente verdadeira, já que é esta a posição que ocupa no espaço físico do livro, preferimos eliminá-la após notarmos, logo no começo do segundo texto, que esse capítulo não tem um título *per se* e apresenta-se como o capítulo I. Notamos também que a partir daí todos os capítulos são numerados, formando um conjunto consistente. Entendemos, portanto, que não se trata de um livro onde os capítulos têm títulos, mas de um romance que possui duas partes distintas. Outro detalhe importante é o fato da segunda narrativa iniciar-se exatamente com um comentário de Eva Lopo, agora narradora e personagem, referindo-se a “Os Gafanhotos”: “Esse é um relato encantador” (ACM 41). Percebemos nesse

⁴ Ver também *Semiotics of Poetry e Text Production* de Michael Riffaterre, *The Space of Literature* de Maurice Blanchot e *The Resistance to Theory* de Paul De Man.

instante que é intenção da autora que o primeiro texto seja realmente lido como um todo, dono de uma existência própria. Por isso, tem um título e seu “fim” é literalmente indicado, o que limita e destaca seu espaço na obra.⁵ Além disso, a narrativa é sempre citada na segunda parte como *Os Gafanhotos*, como sugere George Monteiro, confirmando o seu *status* de “‘published’ short story” na obra (Monteiro 159).

Da mesma maneira, apesar da segunda narrativa não possuir um título, tem o seu espaço demarcado e explicitamente não inclui o primeiro texto como sendo parte deste. Há outras particularidades que reforçam a idéia de separação entre os dois textos, por exemplo, a diferença de estilo narrativo. Como nota Arnaldo Saraiva, “a primeira narrativa é um texto breve (30 páginas), sem dúvida ‘escrito’ (a que não falta título, ‘Os Gafanhotos’, e epígrafe) com as características de um *conto* moderno: ritmo veloz, condensações e elipses, começo *in medias res*, poeticidade, dramaticidade, enigmatismo, final precipitado” (Saraiva 40).⁶ “Já a segunda narrativa”, acrescenta Saraiva, “é longa (218 páginas), coloquial, prosaica, espraiada ou encadeada como um *romance*, dividido em 9 capítulos que se dividem ainda em fragmentos, por vezes muito breves, e aparentemente ordenados de modo tão aleatório como as recordações” (Saraiva 40).⁷

É necessário dizer que apesar da “separação” manifesta entre as duas narrativas, o que acontece inclusive no nível estilístico, como demonstrou Saraiva, seria errado pensarmos que o *status* de independência da primeira narrativa é tal que indica que *A Costa dos Murmúrios* comece apenas na segunda parte, hipótese que justificaria o fato desta não ter um título individual. Apesar do esforço para marcar a diferença entre os dois textos, é também claro na obra a dependência que uma narrativa tem da outra. Como já apontou George Monteiro, o romance “offers the reader an encompassing and inclusive narrative that is itself comprised of two lesser narratives – a short story and a ‘novel’” (Monteiro 159). O romance começa com o “conto” e só se completa enquanto obra literária através da interação entre essas duas partes que o formam. Portanto, ao mesmo tempo que “executa”, tanto no espaço ficcional, quanto no físico, a independência de um texto do outro, a autora também demonstra a impossibilidade dessa separação através da inter-relação que cria entre os dois e dá unidade ao romance. Por isso, podemos sugerir que essa separação entre as duas narrativas é, antes de ser uma “execução”, uma “sugestão”.

⁵ Ver Jorge 39.

⁶ Ênfase no original.

⁷ Idem.

Talvez parecesse estranho pensar em um gênero literário que engloba outros em si, caso esse gênero não fosse o romance. Segundo Mikhail Bakhtin, o romance teve uma relação peculiar com os outros gêneros desde o seu surgimento. Essa relação especial acontece porque “the novel parodies other genres (precisely in their role as genres); it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating and re-accentuating them” (Bakhtin 5). Portanto, ao incorporar o conto “explicitamente” no seu romance, Jorge está executando, à maneira pós-moderna, uma das características do romance. Mais uma vez vale notar que a autora inova pelo ato consciente que é essa incorporação, o que pode muito bem ser lido como uma tentativa de crítica ao conto e às suas limitações enquanto gênero, como provavelmente diria Bakhtin, ou como uma paródia do próprio romance e de suas convenções, ou falta delas, como talvez preferissem os teóricos pós-modernos.

Por outro lado, se cedermos a “Os Gafanhotos” a posição de independência que o texto de certa forma reivindica, podemos pensá-lo também como um “documento”, ou melhor, como uma representação de um documento —já que é de fato fictício — e cogitarmos analisá-lo através dos olhos do pós-modernismo. Deste modo, essa inserção consciente, evidente e auto-executada do conto no romance pode ser também entendida como uma demonstração da técnica da *collage*, muito comum no romance contemporâneo. Nota-se em metaficcões historiográficas tipo *A Costa dos Murmúrios* “paratextual insertions” de “different kinds of historical traces of events, what historians call documents —be they newspaper clippings, legal statements, or photographic illustrations” (TPP 92).⁸ “These documentary texts,” comenta Linda Hutcheon, “appear in footnotes, epigraphs, prefaces, and epilogues; sometimes they are parachuted directly into the fictive discourse, as if in a collage” (TPP 92).⁹

Não é difícil nos apropriarmos da metáfora do “para-quedas” de Hutcheon para a atitude de Jorge com a inserção de “Os Gafanhotos” no início do romance. Como relato/conto, situação que discutiremos depois nesse ensaio, sabemos através de Eva Lopo que, a nível funcional, a primeira narrativa é de fato um documento que busca recontar o passado. Por isso, também sua posição no romance é semelhante a de outros documentos não-literários que aparecem em outros romances similares. Além disso, a *collage* de “Os Gafanhotos” é também outra maneira de demonstrar a intensa consciência textual —e intertextual — da obra, caracterizando-a como metaficção, já que é um texto que constantemente refere-se a sua própria produção. Como sugere Monteiro,

⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London & New York: Routledge, 1989). Todas as futuras referências a essa obra são citadas como TPP, seguidas do número da página.

⁹ A ênfase é minha.

Jorge “evita” “the familiar interpolated narrative” substituindo-a por uma “‘published’ short story” (Monteiro 159). Dessa maneira, tanto a intertextualidade quanto a metaficcionalidade são sugeridas e executadas muito mais intensamente no romance.

Apesar dos documentos mencionados por Hutcheon serem textos não-literários e “Os Gafanhotos” ser um “conto”, devemos lembrar que textos literários há muito tempo têm aparecido como possíveis fontes para o conhecimento histórico. Exemplos abundam desde os textos da tradição oral da antiguidade, onde há conhecimento de tragédias históricas, por exemplo, até os romances históricos do século XIX e as metaficções historiográficas pós-modernas.¹⁰ Além disso, textos literários são também históricos por estarem inseridos no tempo e, portanto, ajudam a formar a história. Outro exemplo claro na obra de um “documentary text” está na segunda parte do romance: a conferência do capitão cego. Eva Lopo reclama-lhe autenticidade: “Não, eu não invento. Procure no arquivo militar. Chegue à porta de armas do Museu, entregue o seu cartão ao soldado, vire à direita [. . .] Verá que um capitão de Cavalaria pronunciou há vinte anos uma conferência na messe *Stella Maris* subordinada ao título [. . .] *Portugal d’Aquém e d’Além Mar É Eterno*” (ACM 215-16). A conferência do capitão cego é, assim como “Os Gafanhotos”, “the textually transformed trace” do passado que relata (TPP 87). Ao inserir um “murmúrio” da história como este na obra, Jorge não somente mistura e desafia gêneros como também questiona os limites tidos como naturais entre ficção e história.

Esta característica que o romance tem de incorporar não só outros gêneros literários, mas também gêneros extra-literários, “genres of everyday life” e “ideological genres”, os quais Hutcheon corretamente qualifica como “documentos” por serem de certo modo representações do passado, é também discutida por Bakhtin (Bakhtin 33). Entre os gêneros extra-literários citados por ele estão cartas, diários, confissões e manifestos. Por ser um gênero em desenvolvimento, “The novel often crosses the boundary of what we strictly call fictional literature,” diz Bakhtin (Bakhtin 33). Esses documentos/intertextos históricos e extra-literários afloram em *A Costa dos Murmúrios* não apenas como *collage*, mas também na forma da “familiar interpolated narrative” (Monteiro 159). Alguns desses documentos são: o grito de guerra da companhia escrito pelo noivo e cantado por Góis (ACM 155) e a “Coluna Involuntária” das

¹⁰ O importante seria notar a diferença no modo como a história tem sido tratada na ficção. Hutcheon sugere, por exemplo, que a ficção histórica do século dezanove apropria-se da história para “reinforce the text’s claim to verifiability or at least to a persuasive rendering into fact of its events” (TPP 77). Já as metaficções historiográficas questionam esse processo de transformação de “evento” em “fato”, questionando assim também a factualidade da história e das suas representações.

quintas-feiras do Diário do Hinterland (ACM 180; 248). As fotografias são também um importante exemplo: “as fotografias arrumavam-se por operações. Em cada envelope, às vezes manuscrito, lia-se *spoilt*” (ACM 132). Cada operação é um texto histórico que, como “Os Gafanhotos”, tem títulos: *Zona dos Paus com paisagem de paus* (ACM 132); *Víbora Venenosa, Víbora Venenosa III* (ACM 133); *O Lobo Assanhado, Salamandra Roxa* (ACM 134); *Espadarte Raivoso* (ACM 135). Além disso, cada fotografia individualmente é também um texto, conta uma estória específica: “Eram imagens de incêndios, aldeias em chamas, sem qualquer referência” (ACM 133); “Viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala” (ACM 133); “Via-se o *Singer* diante duma fileira de homens e mulheres atados a uma corda, e ele puxando pela corda” (ACM 135).

Através das fotografias, Helena e Evita lêem a guerra por um prisma que não era oferecido pelos relatos oficiais. Elas revelam as verdades da história, que são também as suas mentiras. Por isso, ali estavam condenadas “to be destroyed” (ACM 131). Desta maneira, Jorge também questiona a veracidade absoluta de qualquer fato histórico e revela como, por exemplo, fatores ideológicos podem interferir no processo de construção de um “fato”. Vale a pena nesse momento lembrarmos a antiga distinção entre “evento” e “fato”, agora retomada pelos autores pós-modernos. Um “evento” é o “unprocessed historical record”; é o acontecimento *per se* (*Metahistory* 5).¹¹ Segundo Hutcheon, “all past ‘events’ are potential historical ‘facts,’ but the ones that become facts are those that are chosen to be narrated” (*TPP* 75). Normalmente nós temos acesso somente aos “fatos” históricos. Jorge chama a atenção do leitor para isso: “Sim, se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir” (ACM 21). A construção de “fatos” históricos, como em todo e qualquer processo narrativo, implica seleção, interpretação, organização e “emplotment” dos “eventos”.¹² Portanto, não é um processo transparente e objetivo. Em *A Costa dos Murmúrios*, a autora questiona a possibilidade de neutralidade ideológica desse processo. Além disso, fica também implícita a idéia de que “fiction can get at historical truth in ways that are closed off to the historian, that the creative imagination can search out a reality that cannot be approached by the organizing and analytical mind that pours over documents or sifts through records to construct history” (Monteiro 159). O absolutismo das narrativas históricas é também desbancado com o uso das fotografias, já que, apesar de passarem também por seleção e organização, elas parecem ser documentos mais

¹¹ Hayden White, *Metahistory*. Todas as futuras referências a essa edição serão citadas como *Metahistory*, seguidas pelo número da página.

¹² Ver Hayden White, *Tropics of Discourse*.

“neutros” por não estarem sujeitas a interpretação com a mesma intensidade que o “texto” histórico é. Em outras palavras, as fotografias oferecem um “retrato” mais fiel do evento, visto que (geralmente) não são transformadas para apresentá-lo.

Interessantemente, as fotografias e os outros dois exemplos de documentos “supostamente” extra-literários citados aqui são, como “Os Gafanhotos”, fictícios. A “ficcionalidade” desses intertextos na obra também aponta para a metaficcionalidade do romance. Porque esses intertextos foram criados para a obra e não retirados efetivamente do “mundo real”, *A Costa dos Murmúrios* pode ser lida também como uma ficção que é sobre a arte de fazer ficção, ou melhor, sobre como fazer uma metaficção historiográfica. Para o crítico contemporâneo, a “ficcionalidade” desses “documentos” não faz diferença nenhuma a nível de representação, já que os documentos reais são, de fato, também representações do real e como tal, nunca realmente idênticas a ele. Afinal de contas, “it is a contemporary critical truism that realism is a set of conventions, that representation of the real is not the same as the real itself” (TPP 125). Jorge também chama atenção para isso em seu romance, como na seguinte cena: “Olhámos para fora da Marisqueira e de facto, olhando mesmo distraidamente, todos deveríamos encontrar o vento a bater, os toldos a voar, a areia fugindo. Era forçoso que o olhássemos os quatro na mesma direção, mas sem dúvida que nenhum de nós via o mesmo vento a bater, os mesmos toldos a voar, a mesma areia escorregando e fugindo” (ACM 71). Se a nossa percepção individual do real é diferente, obviamente a nossa forma de representá-lo também o é. Por isso, como discutiremos mais tarde, encontramos na obra duas versões do mesmo evento, uma narrada em “Os Gafanhotos” e outra por Eva Lopo na segunda parte. A diferença entre estas duas versões demonstra de várias formas como o mesmo referente real gera duas “percepções” e consequentemente, duas “representações”, ambas incapazes de representá-lo fidedignamente.

Obviamente a intertextualidade em *A Costa dos Murmúrios* acontece também com textos literários e históricos “não fictícios”. Não podemos esquecer que a própria guerra colonial é um dos temas importantes do romance e seus intertextos históricos permeiam toda a obra, datada de aproximadamente duas décadas depois do tempo a que se refere. Alguns outros exemplos são: “Helena de Tróia” (ACM 72, 98), uma citação de Homero pelo General (ACM 236), referências ao incêndio da Biblioteca de Alexandria (ACM 130; 254) e aos carrascos de Auschwitz (ACM 141). Como já foi observado, é também através da intertextualidade que a autora deixa evidente a interdependência entre as duas partes da sua obra. Notamos já no início de “Os Gafanhotos” uma alusão à segunda narrativa. Álvaro Sabino, citado na epígrafe da primeira narrativa, é, na verdade, personagem do próprio romance. O texto citado aparecerá na íntegra

mais tarde no formato de uma coluna de um jornal. A epígrafe é um dos meios paratextuais pelos quais os autores pós-modernos têm indicado a presença de intertextualidade em suas obras, relacionando-as, em geral, com outras obras e temas de outros autores que ecoam e tomam vida nova em páginas novas.¹³ No cenário da própria literatura portuguesa podemos citar, por exemplo, Helder Macedo, que utiliza em *Pedro e Paula* textos de Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Cesário Verde, e Machado de Assis como epígrafes, e José Saramago, que usa trechos de Fernando Pessoa, de seu heterônimo Ricardo Reis, e de seu semi-heterônimo Bernardo Soares em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Ao utilizar a epígrafe, Jorge insere-se novamente na estética pós-moderna. Por sinal, esta epígrafe em “Os Gafanhotos” é também importante enquanto intertexto porque sua fonte é, supostamente, um jornal, o que demonstra como o pós-modernismo utiliza intertextos não apenas literários e históricos, mas de fontes culturais múltiplas e até populares como o jornal. Contudo, a autora marca sua diferença pela originalidade pois escolhe remeter-se ao seu próprio texto e dele retirar a sua epígrafe. Deste modo, Jorge indica a necessidade do segundo texto para a compreensão do primeiro, pois “epígrafes”, como todo intertexto, são “murmúrios” de um texto no outro. Elas estabelecem relações semânticas que sugerem um entrelaçamento entre os textos que unem. Ao recorrer ao seu próprio trabalho, a autora executa e denuncia ao mesmo tempo a intertextualidade e a auto-referência, características enfatizadas no pós-modernismo, que não só permeiam, como também ajudam a definir *A Costa dos Murmúrios*.¹⁴ Afinal de contas, como sugere Maria Manuela Cabral, é “necessário ler o romance não apenas como reflexão sobre o mundo mas, antes de mais, como objecto artístico que se pensa a si próprio” (Cabral 267).

A auto-referência, assim como a metaficcionalidade, é um dos elementos que indica o alto nível de auto-consciência na obra de Jorge. O romance refere-se ao seu próprio texto explicitamente, por exemplo, quando “Os Gafanhotos” é revisitado na segunda parte. Se podemos até chegar a pensar em “Os Gafanhotos” como uma narrativa independente, o mesmo não poderia ser dito sobre o resto do romance. Os nove capítulos que seguem a primeira narrativa oferecem uma re-leitura desta pelas lentes da narradora que confronta a sua versão com a do autor da primeira narrativa e com o seu informante: “Foi isso que ele lhe contou?” (ACM 249). Esse “confronto” acontece porque a leitura do conto traz à tona a memória de Eva sobre os eventos da primeira narrativa: “Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool

¹³ Ver *TPP*.

¹⁴ É importante salientar que, apesar de ter sido apropriado pelo discurso pós-moderno, noções como “intertextualidade” não foram originadas no pós-modernismo. Estudos sobre influência já existiam muito antes do termo “intertextualidade” virar moda.

que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos” (ACM 41). Concordamos, então, com Monteiro que sugere que “‘Os Gafanhotos’ [. . .] can also be read as an overture, devious and misleading though it be, to the succeeding narrative” (Monteiro 160). Essa posição de “abertura”, ou introdução, para a segunda narrativa, reforça simultaneamente a idéia de certa dependência da segunda narrativa e de interdependência entre as duas.

A auto-referência não acontece apenas através da interação de “Os Gafanhotos” com o resto do romance. A segunda narrativa também refere-se a si própria. Às vezes para indicar uma metáfora: “Inquieta como ouvir da voz do Góis a canção de guerra feita pelo noivo” (ACM 179); ou como “recapitulação”: “Recapitulo tudo – descapotável e ventania, pássaros cor de fogo, lanche na Marisqueira, os nossos encontros trancados em volta da mesa dos peixes, as fotografias preparadas para arder, e encontro tudo em harmonia, a formar feitio e alinhamento, como o direito duma capacha” (ACM 201); “Mas um homem com cérebro inteiro, formado sob a arma proeminente da Cavalaria, reage como reagiu o pulmão de Forza Leal – lembra-se?” (ACM 211); “O meu capitão faria o que fez - encontrou a mulher com um despachante na cama, e o meu capitão resolveu o caso à roleta russa, com acaso e com revólver” (ACM 245).

A segunda parte do romance também sugere, em um certo nível, ser essencial para o entendimento de “Os Gafanhotos”. Através das memórias da narradora, relatadas no diálogo que esta tem com o autor do primeiro texto, aprendemos muito não apenas sobre os “eventos” narrados na primeira parte, mas também sobre o *status* que esse texto tem no próprio romance. Descobrimos, por exemplo, que o conto foi escrito por alguém que não presenciou os “fatos” que narrou, mas que, aparentemente, pesquisou sobre os “eventos” e transformou-os em narrativa. Percebemos então que o “conto”, de fato, foi escrito para ser um “relato”, como o chama ironicamente Eva Lopo (ACM 41, 73, 108, 137). A palavra “relato” indica semanticamente um certo compromisso com a verdade, com a factualidade da sua narração: “Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é *verdadeiro* [...] Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar” (ACM 41).¹⁵ Ao chamar “Os Gafanhotos” de “relato”, Eva Lopo sugere a “intenção” que este tem de ser um tipo de documento histórico, fidedigno relativamente aos eventos que narra. Nota-se isso não só pela sugestão do termo usado por Eva, mas principalmente pela insistência que o autor de “Os Gafanhotos” demonstra em buscar a verdade: “Porque insiste em História e em memória, e idéias dessas que tanto inquietam?” (ACM 42); “Porque insiste em agitar a matéria real de que são feitos os heróis?” (ACM 73);

¹⁵ A ênfase é minha.

“Mas porque me pergunta pelos nomes verdadeiros das pessoas que dançavam durante esses dois dias no terraço?” (ACM 107).

É em busca dessa “verdade” que o autor de “Os Gafanhotos” conversa com Eva Lopo. Ele quer confrontar a versão dela com a versão de seu informante, que deduzimos ter sido o jornalista, personagem nas duas versões da estória: “O jornalista contou-lhe. De outra forma, como poderia imaginar com tanta precisão a sua chuva?” (ACM 209); “Não, não utilize a versão do jornalista [. . .] . Eu compreendo que vinte anos depois [o jornalista] tenha guardado essa visão na memória” (ACM 249). De fato, Eva oferece-lhe — e a nós — essa nova versão. Ela recorre à sua memória e conta-nos a estória de “Os Gafanhotos” inevitavelmente sob um ponto de vista diferente do que foi oferecido inicialmente pelo informante do primeiro texto e pela narrativa do seu autor. Como narradora, ela parece reivindicar direitos de autenticidade, respaldada por ter vivenciado os eventos: “A sua curiosidade é igual a minha, só que você está longe, não pode passar-lhe a mão pela testa, nem beijar-lhe o cabelo. Eu pude. Evita pôde” (ACM 204). Além disso, ela também posiciona-se como “autoridade” por estar revisitando o passado com a maturidade de vinte anos já passados, o que lhe dá uma visão mais crítica do que possuía na época. Essa maturidade é demonstrada pela transformação de Evita, como a narradora Eva Lopo é chamada na primeira narrativa. A diferença entre as duas, que de certo modo pode ser entendida como a diferença entre a “inocência” (“Eu, então conhecida por Evita, o nome de som mais frágil de que há memória” (ACM 70)) e a “consciência”, é insistentemente reforçada pela narradora na segunda parte através da frase “Evita era eu” (ACM 48).¹⁶

Eva confronta as duas narrativas, como deseja o seu interlocutor, cuja voz não ouvimos, mas cuja existência é mais do que demonstrada: “Se vejo algumas cenas vivas?” (ACM 48); “Sim, concordo — não há memória de nenhuma passagem dessas n’*Os Gafanhotos*” (ACM 142). Na sua revisão, ela indica os momentos onde a primeira narrativa é leal à sua memória: “você nem esqueceu o pormenor do quarto” (ACM 46); “Havia de facto gente deitada de bruços, de forma incomum, sobre os passeios mais afastados da circulação” (ACM 48); “Um dos pontos comoventes d’*Os Gafanhotos* é sem dúvida a cicatriz do capitão. Como percebeu tão bem a fosforescência dessa marca do capitão? Sim, cheguei a vê-la” (ACM 63); “E a noite continuou extremamente semelhante à noite que descreveu no seu relato, com a mesma volúpia e o mesmo amor” (ACM 217); “Ah, sim, coincide duma maneira surpreendente também tudo o que diz quanto às fogueiras!” (ACM 214). Da mesma forma, corrige-a, quando acha necessário: “Também não foi o Comandante da Região Aérea quem dançou com Evita no terraço” (ACM 55); “N’*Os Gafanhotos* refere que eles

¹⁶ “Consciência” no sentido inglês de “awareness”.

iriam aparecendo em cardume, de bruços, apenas com os olhos fechados. Seria uma bela morte [...]. Na realidade, os que vieram por mar, apareceram inchados e batidos pelas águas até delírem os membros” (ACM 62); “Ah, ele teve o punho muito mais rápido, a mão muito mais pesada do que a transfiguração que dele você fez n’*Os Gafanhotos!* O real aconteceu à porta do elevador, e foi muito mais empolgante” (109); “E foi aí e não no terraço que se falou no povo de Atahualpa Yupanki” (ACM 236).

Ao ter acesso à versão de Eva, o autor de “*Os Gafanhotos*” demonstra que seu texto ainda não está finalizado pois indica a intenção de modificá-lo para ser verossímil: “Não, não introduza um discurso destes no seu relato” (ACM 156); “Não mude um traço” (ACM 214); “Não, se eu fosse a si não voltaria a abrir o quarto dos noivos, como diz ser sua intenção” (ACM 243). Isso demonstra que, na verdade, a primeira narrativa não deve ser lida como “published”, como sugere Monteiro e a própria estrutura do romance, mas como um “work in progress”, um conto “to be published”. Essa idéia de texto inacabado, apesar de ser apresentado estruturalmente já formado, é reforçada também porque a narradora sugere mudanças ao seu autor: “A acrescentar alguma coisa a *Os Gafanhotos*, proponho que suspenda o baile onde todas as coisas eram eróticas como a própria procriação” (ACM 112); “Pegue nestas palavras, leve-as para o terraço, ponha-as na boca da noiva na noite d’*Os Gafanhotos*” (ACM 131); “Você poderia não fechar apenas o terraço em sinal de luto pelo noivo, mas antes abrir o *Stella Maris* à ruína, a partir das janelas atingidas pelos ultras. Exacto — não as recomponha mais, não mande lavar nem varrer o local onde a gincana provocou a arruaça” (ACM 193).

As sugestões e comentários de Eva levam-nos a perceber que ela não está interessada na verossimilhança que o autor de “*Os Gafanhotos*” busca: “Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça” (ACM 193). Isso pode ser notado também, por exemplo, porque algumas sugestões que ela faz não são baseadas nos eventos tidos como reais: “Aliás, no seu relato, enquanto acontece aquela hora de espera [...] teria sido preferível que tivessem utilizado esse tempo para procurarem o noivo no lodo do Chiveve” (ACM 137). Apesar de chamar “*Os Gafanhotos*” de “relato”, ela trata-o sempre como um “conto”. Portanto, para ela, enquanto obra literária, o importante é que “*Os Gafanhotos*” seja “verdadeiro” apenas no seu papel de ficção: “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 e o sangue a abrir e a alastrar como uma estranha flor, no alto do terraço onde as figuras dançaram com um frenesi tão autêntico” (ACM 85). Eva não rejeita a possibilidade de utilizar-se o evento real na ficção, se este puder enriquecê-la: “Não, não coloque o noivo, os alferes e o seu capitão entre essas sombras, quando os levar a dançar com as mulheres, A verdade é que nessa

noite eles desviavam-se de todas as sombras” (ACM 136);¹⁷ “Fez muito bem não ter despedido o pianista branco. Para já, nesse caso, não corresponderia à verdade” (ACM 215). Entretanto, como já indicamos, esse não deve ser o objetivo da ficção: “Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira!” (ACM 42).

Por isso, muitas vezes onde a primeira narrativa não é idêntica ao real, ou melhor, à sua visão do real, ela ainda assim observa que foi uma opção literária melhor: “Omitiu, fez bem” (ACM 44); “Claro que você teria cometido um erro se tivesse posto o noivo no terraço, ajoelhado, a fazer essa pergunta, a manifestar esse desejo. Ainda bem que não soube e não sofreu a tentação. Ao contrário do que pensa, não teria sido nem deslumbrante nem verdadeiro, ainda que real” (ACM 60); “mas de qualquer forma ele conseguia dizer o que nem de longe você esboça no seu relato, felizmente” (ACM 143); “Você omite-o n’*Os Gafanhotos* para meu sossego” (ACM 101); “Ah, não se preocupe com o seu relato! Por mais que estime o jornalista e a sua figura cheia de filhos secretos, ele deve manter-se n’*Os gafanhotos* com a sobriedade que lhe conferiu” (ACM 174). Para ela, a tentativa de reproduzir o real pode até atrapalhar a “verdade” da ficção, pois, como já apontamos, a ficção não deve ser mimética, não deve copiar a realidade: “Se tivesse conhecido o telefonista, como ele impediria a linearidade da sua invenção, como ele agitaria, no meio dos afogados nus, o seu corpo distinto, trajado de branco e azul! Como criaria trambolhões na harmonia da sua verdade!” (ACM 86); “Livre-se porém, de lhe colocar na boca esse título real. Quem iria acreditar que um oficial falasse durante uma hora e meia da eternidade de Portugal d’Aquém e d’Além-Mar? Injuriariam o seu relato por atentado à verdade” (ACM 215); “Imagine o que seria se seguisse a realidade [. . .]” (ACM 228). Por isso ela aconselha o autor de “*Os Gafanhotos*” a não tentar ser verossímil na sua narrativa: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos” (ACM 42).

Através do diálogo de Eva com o autor de “*Os Gafanhotos*”, Jorge não só ressalta a necessidade da ficção ser “verdadeira” enquanto ficção, como também explora e questiona conceitualmente binômios tipo ficção/não-ficção (documento) e ficção/realidade. Por exemplo, ao chamar a primeira narrativa de “relato” e construí-la como um “conto”, a autora ao mesmo tempo nos remete à diferença entre ficção e não-ficção e apaga essa diferença, sugerindo que todo texto, fictício e não-fictício, se constrói do mesmo modo enquanto narrativa. Ao

¹⁷ Este parágrafo é importante também porque termina com uma irônica denúncia sobre o esforço coletivo dos portugueses para ignorarem as “sombras” de sua história: “Por favor, evite as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo destes anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra” (ACM 136).

escrever um “conto”, ela sugere a impossibilidade de escrever-se uma estória “real”, como deseja o “suposto” autor de “Os Gafanhotos”. Como observa Hayden White, “Stories are not lived. There’s no such thing as a real story. Stories are told or written, not found. And as for the notion of a true story, this is virtually a contradiction in terms. All stories are fictions. Which means, of course, that they can be true only in a metaphorical sense and in the sense in which a figure of speech can be true” (FR 9).¹⁸ Essa impossibilidade de ser fiel à realidade também é sugerida quando Eva suspeita e indica que o próprio “relato” falha na sua tentativa de ser verídico, o que sugere que o jornalista, ou o próprio autor, deve ter “criado” parte da sua estória: “Reparo também que no seu relato o terraço tem muito mais importância do que o hall, o que me espanta, porque o jornalista nunca esteve no terraço” (ACM 44); “Dificilmente se poderia imaginar nas banheiras quadrangulares que conheci e o jornalista não conheceu” (ACM 45). Outro momento relevante é quando a narradora revela que até o autor de “Os Gafanhotos”, que teve acesso à visão do jornalista (ou é o próprio), uma “suposta” representação mais fidedigna do real, preferiu a ficção em determinado instante: “Não, não utilize a visão do jornalista para pôr fim à sua narrativa verdadeira. *Fez bem não utilizar*” (ACM 249).¹⁹

Eva também indica a impossibilidade de representar-se o passado fielmente ao admitir que, de fato, até a sua memória, ou seja, a sua versão, é imperfeita: “As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças” (ACM 85). Entretanto, ela novamente sugere que isso não interfere com o valor narrativo da mesma: “A verdade é que me lembro de fragmentos. E para quê mais? *Os Gafanhotos* nem identificam o jornalista, nem lhe dão uma voz pessoal, e no entanto, fica-se a perceber que é o desencadeador daquela última noite” (ACM 127); “Convenhamos que me lembro imperfeitamente, o que não deve ter nenhum significado secundário” (ACM 127). Contudo, a autora também sugere que o importante para a narrativa histórica ou/e ficcional é apenas preocupar-se em ser “correspondente”: “Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?” (ACM 42); “Não vou dizer que as figuras estão erradas, e que tudo é indiferente que estejam erradas, de modo nenhum. Tudo está certo e tudo corresponde” (ACM 43); “Claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita” (ACM 43). A sugestão é que a “correspondência” garante a “verdade” da ficção histórica: “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” (ACM 85). Essa

¹⁸ Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore & London: The Johns Hopkins U.P., 1999, p.9.

¹⁹ A ênfase é minha.

“verdade” “unida e infragmentada” encontra-se apenas na ficção, na narrativa, e não no real, que é múltiplo e disperso: “Prefere a harmonia? Eu também, é por isso que tanto estimo a paz que se respira na noite d’*Os Gafanhotos*” (ACM 69); “Prefiro o seu relato onde a harmonia rescende do que é necessariamente passageiro” (ACM 73).

Quando notamos que a narradora reconhece a pouca validade do seu relato enquanto documento histórico, recusamos a idéia comum de que a segunda narrativa desconstrói “Os Gafanhotos”. Essa hipótese é gerada pelo tom sugestivo de reivindicação de autenticidade que tem a narrativa de Eva e pelas próprias palavras finais do romance: “Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (ACM 259). Além de desconstruir a precisão da narração de Eva ao confessar a fragilidade da sua memória, a autora também põe em dúvida a sua autoridade ao dividir a narração do segundo texto com uma outra pessoa. A presença desse outro narrador, que poderíamos cogitar ser a voz da autora, ou do autor de “Os Gafanhotos”, confirma-se com a repetitiva frase “disse Eva Lopo” (ACM 41, 45, 46, 49, etc). Recusamos, portanto, também a sugestão que “the two narratives compete for historical validity and narrative authority” (Monteiro 159). É fato que as duas versões são diferentes. A autora parece até explicar a diferença no romance: “o noivo tinha várias formas de descrever a mesma versão, porque nunca havia duas versões diferentes. *Umaz vezes contudo condensava até ao essencial, outras alargava como se tivesse estado presente, tivesse visto e tivesse participado*” (ACM 64).²⁰ Entretanto, essa diferença é inevitável já que, apesar de terem o mesmo referente, cada uma é resultado da percepção e narrativização de pessoas distintas no romance. Proponho então que a intenção não é anular “Os Gafanhotos”, como ironicamente escreve a autora, mas demonstrar como é impossível para qualquer narrativa englobar toda a multiplicidade da realidade histórica, o que, de certa forma, questiona os critérios de escolha para inclusão nas narrativas oficiais: “Obviamente que nem à margem se registrou que nessa noite teve início uma chuva de gafanhotos sobre a cidade” (ACM 216). Dessa maneira, Jorge questiona tanto a factualidade da história que conhecemos, quanto o próprio conceito de história enquanto ciência. Além disso, fica também a sugestão de que a memória, como a história, é uma narrativa incompleta.

Por se preocupar com os dados que ficam “à margem” da história, Jorge preocupa-se em dar voz a alguns dos “eventos” ou personagens que normalmente não são incluídos nas narrativas oficiais. Por isso, ela demonstra como a guerra não acontece apenas nos campos de batalha: “Uma guerra deve envolver homens, mulheres e crianças, e velhos, e coxos e doentes e tudo” (ACM 153). Como observa Monteiro, *A Costa dos Murmúrios*

²⁰ A ênfase é minha.

is an officers' war seen by forgotten witnesses to that war, the wives and companions of junior officers [. . .] Herein lies Lúcia Jorge's special triumph, to have written a convincing war novel in which the fighting—the natural milieu of most war fiction—is conducted perforce off-stage, setting it where wars, rumors of war, and accounts of wars, carry equal weight with official and unofficial explanations in the flood of information and disinformation that the inquisitive and probing human mind will sooner or later take on as a responsibility to history. (Monteiro 160)

Essa preocupação da autora é uma tendência pós-moderna também. Segundo Hutcheon, no pós-modernismo “margins and edges gain new value. The ‘ex-centric’ — as both off-center and de-centered — gets attention” (*TPP* 130). Além das mulheres dos oficiais, Jorge conta as histórias de outros personagens que normalmente seriam apenas “murmúrios” numa narrativa de guerra, apesar de fazerem parte efetiva da história. Um bom exemplo destes é o telefonista negro João Bernardo, que “tinha-se tornado uma figura tão simbólica quanto uma bandeira, ou mais do que uma bandeira, uma extensa alegoria. João Bernardo ao telefone era um conjunto de vários símbolos [...]” (*ACM* 86).

Como o título do romance indica, Jorge está interessada em “murmúrios”. O “murmúrio” ao mesmo tempo quebra o silêncio e participa dele, num tipo de convivência aparentemente harmoniosa: “O silêncio seria total se não houvesse o mar tão perto miando” (*ACM* 191). Sua existência não é destacada enquanto “som”. Como os “ex-cêntricos” da sociedade, “murmúrios” são ignorados, considerados irrelevantes, de menor importância. A obra de Lúcia Jorge chama a atenção do leitor para a necessidade de ouvir-se os murmúrios. Para ela, os detalhes, as omissões e os “segredos” têm tanta importância quanto os ditos “fatos”, as “buzinas”: “Então de repente, de toda aquela placidez de Domingo, irrompem as buzinas” (*ACM* 190). Ela revela que todo texto, literário ou/histórico, ficcional ou não, tem seus murmúrios. É o que é dito, mas não claramente. Através do seu romance, Jorge destaca murmúrios históricos do império português e da guerra colonial. Estes murmúrios históricos aliam-se a murmúrios da estruturação narrativa e permeiam e constituem o seu texto na forma de intertextos. Ao chamar a atenção do leitor para os murmúrios do seu próprio texto, ela ao mesmo tempo aponta para o processo de construção da sua narrativa, e alerta para a necessidade de não só ouvirmos, mas também interpretarmos os murmúrios. Deste modo, seu romance torna-se também um tipo de murmúrio no contexto histórico português. “Murmúrios” podem não estar explicitamente à mostra, mas de fato estão presentes e precisam ser descobertos. Para ela, é preciso distinguir-se o silêncio do murmúrio. Aliás, o próprio silêncio pode ser lido como um tipo de murmúrio e, como tal, deve ser interpretado: “Esse silêncio absurdo da manhã de Domingo leva as pessoas a subirem ao terraço, e a interpretarem-no como o sucedâneo do luto” (*ACM*

190); “Eu não gostava de quebrar o silêncio, não porque não houvesse com quê, mas porque *o silêncio falava*, era mais articulado do que a voz. Um murmúrio provindo da aragem invisível ondulava no ar com as ondas amplas, e falava, mas tudo para se ouvir imensamente pouco” (ACM 180-81).²¹ Com os “murmúrios” do seu texto, Lídia Jorge quebra e evita o silêncio da consciência histórica portuguesa, e convida o seu leitor a fazer o mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Trans. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BARTHES, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- BLANCHOT, Maurice. 1989. *The Space of Literature* (1982). Trans. Ann Smock. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- CABRAL, Maria Manuela A. L. 1993. *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge: Inquietação Pós-moderna. *Línguas e Literaturas*.v. XIV. Porto: Faculdade de Letras do Porto.
- DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1997. pp. 265-68.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1999. *Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. Orgs. Margarida dos Anjos & Marina Baird Ferreira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- HUTCHEON, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- JORGE, Lídia. 1995. *A Costa dos Murmúrios* (1988). Lisboa: Dom Quixote.
- _____. 1995. *The Murmuring Coast*. Trans. Natália Costa & Ronald Sousa. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MACEDO, Helder. 1998. *Pedro e Paula*. Lisboa: Presença.
- MONTEIRO, George. 1999. “*The Murmuring Coast*.” Rev. of *The Murmuring Coast*, by Lídia Jorge. Trans. Natália Costa & Ronald Sousa. *Ellipsis*. n. 1. University, MS: University of Mississippi, pp. 159-161.
- RIFFATERRE, Michael. 1984. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- SARAIVA, Arnaldo. 1991. Os Duplos do Real e os Duplos Romanescos. *Arquivos do Centro Cultural Português*, v. XXIX. Lisboa & Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.39-48.
- SARAMAGO, José. 1998. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Lisboa: Caminho.

²¹ A ênfase é minha.

- WHITE, Hayden. 1999. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- _____. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- _____. 1985. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

ABSTRACT:

Lídia Jorge's 1988 novel *The Murmuring Coast* is a good example of what postmodern theory has termed historiographic metafiction. Jorge discusses the colonial war and the Portuguese occupation in Mozambique by providing the point of view of characters and exploring situations that have only been "murmured" by official history. By doing so, the author and the text question by the same token the absolutism generally attributed to historical accounts and challenge the distinctions between fiction and history, since one of the messages it brings forward is that fiction may also be a useful tool to investigate history. This essay analyzes how the narrative looks at the workings of the colonizing Portuguese machine with critical eyes and how its textual "murmurs" may be used to place it appropriately within the postmodern canon of the novel.