

OS DUPLOS DO REAL E OS DUPLOS ROMANESCOS
(A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge)

ARNALDO SARAIVA
Universidade do Porto

O quarto romance de Lídia Jorge -- publicado oito anos depois do primeiro -- apresenta-se sob o signo da dualidade, que o mesmo é dizer: da duplicidade. Constituem-no duas narrativas distintas, que implicam dois tempos (da narração e do narrado) distanciados de vinte anos, que convocam dois espaços fundamentais (Europa/África, Portugal/Moçambique, Lisboa/Beira), e que são assumidas por dois narradores, com diferentes posturas narrativas.

O primeiro narrador usa a terceira pessoa, é heterodiegético, anónimo, autoral ou impessoal, por vezes omnisciente e subjectivo, até à intrusão exclamativa ("Ah, não enganava ninguém, não!")¹, mas, como regra, objectivo e cinematográfico²; a segunda narrativa dá-o como sujeito ou testemunha de eventos que recorda e narra ("O sentido da sua recordação³...", "Tudo o que você recorda⁴..."), ou como confidente, pelo menos hipotético, de um dos protagonistas ("O jornalista contou-lhe"⁵, "Foi isso que ele lhe contou?"⁶), mas em nenhum momento ele se define como homodiegético ou autodiegético, embora pela segunda narrativa, sejamos levados a suspeitar que se trata de um narrador parecido ou identificado com Álvaro Sabino, o autor declarado da epígrafe inicial que é também o personagem jornalista; neste caso, a ocultação ou a simulação que separa o narrador e o personagem, como se duas distintas personalidades fossem, não só favorece a sugestão de objectividade narrativa como aumenta a carga enigmática que o texto transporta, ou tão só reintroduz a figura da duplicidade, a que já aludimos: o narrador e o jornalista opor-se-iam pelas mesmas razões (temporais, psicológicas, espaciais, etc.) que, na segunda narrativa, levam à declarada oposição entre a personagem Évita e a narradora Eva.

E nesse caso estaríamos perante uma visão masculina dos acontecimentos que, na segunda narrativa, são vistos ou contados de uma

perspectiva feminina. Esta diferença não parece desinteressante se tivermos em conta que nem na primeira nem na segunda narrativa se diz de onde vêm as vozes dos narradores (embora suspeitemos que vêm da Europa, não da África onde se ouviam "há vinte anos"⁷) e sobretudo se tivermos em conta que **A Costa dos Murmúrios** figura a diversos níveis e em diversos momentos (e até teoriza, na segunda narrativa) a oposição entre os mundos masculino e feminino.

Mas não parece menos interessante notar que 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. As ações concentram-se em dois dias, na cidade da Beira, e podem ser ordenadas em poucas sequências, todas solidárias para traduzir a passagem do eufórico ao disfórico, ou para sugerir a degradação humana em tempo de guerra (suja, absurda): a boda (de Evita com o alferes Luís); os envenenados (com metanol) supostamente afogados; as cenas eventualmente chocantes no hotel-messe *Stella Maris*; a praga de gafanhotos; a morte do "noivo" Luís.

Já a segunda narrativa é longa (218 páginas), coloquial, prosaica, espalhada 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. À primeira vista, a narração de eventos ocorridos ao longo de várias semanas e em vários espaços é assumida por Eva Lopo, de princípio ao fim, na primeira pessoa, autodiegética. Só que desde a terceira linha até à última ela é pontuada por uma espécie de refrão -- "disse Eva Lopo" --, que se segue a um travessão mas não a aspas.

Quem diz "disse Eva Lopo"? Não o sabemos, nem podemos sabê-lo, embora tenhamos de admitir que possa ser a própria (a falta das aspas parece insinuá-lo), interessada em evitar a confusão entre a sua personalidade ou voz de agora e a da Evita de outrora (o que também sugere como refrão, "Evita era eu"), e empenhada em lembrar e garantir, de tempos a tempos, a veracidade e a autenticidade indesmentíveis das suas palavras, como quando se informa retrospectivamente: "Magister dixit", "Palavras do Senhor". Mas também poderíamos admitir que "disse Eva Lopo" vem de outra personagem, inclusive do "autor" da primeira narrativa, que a segunda constantemente convoca, e que só nesse segmento se manifestaria directamente.

Em qualquer dos casos, "disse Eva Lopo" implica um nível narrativo extradiegético, um narrador que absorve ou se apodera das pa-

lavras de Eva Lopo, que assim se converte em narradora intradiegética, o que prolonga ou aumenta as ambigüidades e duplicidades narrativas; mas também sugere a oralidade da narrativa em questão, que, excluída talvez a epífora "disse Eva Lopo", é toda ela uma fala -- transcrita -- da protagonista, embora absorvendo também, aqui e ali, o discurso directo de outros personagens.

A fala de Eva Lopo tem um destinatário intradiegético evidente, que é o "autor" da primeira narrativa. Podemos medir algumas distâncias sociais ou psicológicas entre os dois "autores" ou entre a locutora e o alocutário, que ela trata por "você".⁸ Mas não podemos avaliar outras distâncias, nomeadamente espaciais, nem dizer ao certo qual é o seu enquadramento comunicativo, até porque nos são escamoteadas as falas de um dos interlocutores, como acontece também em contos tão célebres como o "José Matias", de Eça de Queirós, ou "Meu tio, o Iauaretê", de Guimarães Rosa. No entanto, reconheceremos sem dificuldade nas falas ou na fala de Eva mais do que discursos directos monológicos, mais do que o brilho de alguns coloquialismos. Elas estão marcadas por sinais dialógicos, visíveis já na expressão da cortesia e da disponibilidade, já na vontade do esclarecimento ou do entendimento intersubjectivo, já na frequência da afirmação da relação eu/você, já no jogo de perguntas e respostas, ou na expressão da concordância e da discordância.

Apesar de só nos ser dado ouvir a voz de Eva, não a do seu interlocutor, percebemos sem dificuldade que ela o critica, comenta, louva, censura, aconselha, previne, esclarece, interroga, contradiz, sempre numa perspectiva de aprofundamento de uma relação linguística intersubjectiva, ou de uma busca comum: "o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou⁹...", "Pense"... "Aconselho-o¹⁰...", "Para que você saiba"¹¹; "sim", "claro", "não"...¹²; "Obrigado porque nunca fale"¹³; etc.

As falas de Eva podem até revelar-nos fragmentos ou conteúdos das falas inaudíveis ou inauditas (não transcodificadas) do "autor" da primeira narrativa, que não perderia esse estatuto -- só mudaria de quadro semiótico -- se fosse apenas uma construção fantasmática ou uma ficção da narradora-locutora: "Se vejo algumas cenas vivas?"¹⁴; "Pergunta-me se não tive conhecimento directo"¹⁵; "como diz ser sua intenção"¹⁶; etc.

Por estes exemplos concluiremos que a narrativa de Eva progride em diálogo constante com o outro "autor" (ou "autor-narrador"), que nunca é visto (ou ouvido) directamente por nós; não estamos portanto perante um monólogo, ou perante um monodialogo, mas sim perante um diálogo, que não se impõe como um diálogo epistolar (escrito) mas como uma conversa, ainda que esta possa ser telefónica, pois a nós só nos é dado ouvir o interlocutor Eva, que inicia a sua longa conversa, ou as suas

conversas, na mesma tarde em que concluiu a leitura de "Os Gafanhotos".

Não é irrelevante o facto de só nos chegar em (discurso) directo a voz de Eva; por um lado ela parece bem mais afectada do que o seu interlocutor pelas mentiras do real ou pelas infidelidades memorialísticas, a que alude com frequência (e percebe-se a sua opção pela modalidade dialógica quando se pensa no privilégio que esta tem, desde Sócrates ou desde Platão, na dialéctica da busca da verdade); por outro lado, há que lembrar que o seu interlocutor é o "escritor" da primeira narrativa, impessoal, autoral, monologal, mais comprometido com a representação diegética, mais preocupado com o "Showing", enquanto Eva estará mais do lado da mimese ou do "telling".

Do ponto de vista de Eva, que, ao contrário do outro, se compraz em referências metanarrativas, a primeira narrativa omite e desentende acções, mas no geral é um "relato" -- note-se a palavra -- "exacto e verdadeiro"¹⁷, uma "narrativa verdadeira"¹⁸, de uma "verdade deslumbrante".¹⁹ Só que, paradoxalmente ou talvez não, é a própria Eva que aconselha o "autor" a não se preocupar "com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos"²⁰, e a contar "por contar"²¹, como é ela que defende que "a verdade não é o real"²², e teoriza sobre as vantagens dos textos em que não domina a verdade ou a verossimilhança mas a "correspondência" entre as palavras, os cheiros, os sons, ou as cores.²³

Vê-se assim que A **Costa dos Murmúrios** não problematiza apenas a "representação de um sujeito narrador fidedigno", como notou Maria Irene Ramalho S. Santos²⁴, porque problematiza os próprios modos de representação (verbal) do real ou da história. A primeira narrativa é criticada, comentada, parafraseada e supostamente "anulada" pela segunda, que se constrói a partir dela e do referente comum, que dela vive e que a concebe apesar de tudo como encantadora, comovente, deslumbrante²⁵, embora também a conceba como provisória, modificável, reescrivível, inclusivamente à custa da matéria nova que lhe oferece, e logo desaconselha: "Não, não coloque o noivo"²⁶...; "Não, não introduza um discurso destes no seu relato"²⁷; "não deverá aproveitar deste passo uma única palavra".²⁸

A primeira narrativa não é, pois, o "pórtico", a "antecâmara" ou o "prólogo" da segunda, como quis E.F.²⁹; nem está para a segunda como o mote está para a glosa. Se uma amplia o que a outra condensa -- nomes, acções, tempos, espaços... --, se uma comenta, parafraseia, prolonga a outra, a verdade é que se trata de narrativas de natureza distinta, complementares mas completas como um conto e um romance, ainda que digam fundamentalmente o mesmo, porque, como *en abyme* se lê numa

passagem de *A Costa dos Murmúrios*, há duas formas para a mesma versão: "Claro que havia contado, mas o noivo tinha várias formas de descrever a mesma versão, porque nunca havia versões diferentes. Uma vez contudo condensava até ao essencial, outras alargava como se tivesse estado presente, tivesse visto e tivesse participado".³⁰

... "Como se". Toda a glória e a tragédia da representação passa por aí. Eva pode dizer, a respeito de uma personagem, ao autor da primeira narrativa: "A sua curiosidade é igual à minha, só que você está longe, não pode passar-lhe a mão pela testa, nem beijar-lhe o cabelo. Eu pude".³¹ Mas não é só a experiência que garante a verdade ou a beleza do conto. A ficção da vida não se distingue da vida da ficção. E "a pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios".³²

Já de si problemática, a representação, que é um simulacro do representado, e que só coincide com este quando desaparece como representação, mais problemática se torna se representa um real tão problemático como o da África de "variegadas cores"³³ e como o da guerra, para mais "vista"³⁴ à distância de vinte anos, "o que parece vinte séculos".³⁵ Porque se "o tempo é uma ilusão"³⁶ a guerra não o é menos. Ela não obedece a objectivos claros: "Estou em crer que estamos aqui mas é a defender os interesses de Paris, Londres, Bombaim. Nem sequer são os interesses de Lisboa".³⁷ Ela tem "vários sentidos".³⁸ Ela não tem "nenhuma fronteira" nítida, nem espacial nem psicológica, pois até permite a confusão entre a "grandiosidade" e a "mesquinhez".³⁹ Ela é geradora de cegeiras tanto nos que a fazem ("Tudo mentira" -- dirá de notícias objectivas o alferes Luís Alex⁴⁰) como nos que a não querem fazer e por isso ilusoriamente a deslocam, não a vendo onde ela está (por exemplo: a Beira, e no hotel-messe *Stella Maris*). Mas sobretudo ela é geradora de outras reais ou simbólicas guerras, distintas das militares ou políticas: guerras económicas, guerras culturais, guerras étnicas, guerras sexuais; e a oposição ou distanciação que a guerra estimula entre o português e o nacionalista moçambicano não é maior do que a que estimula entre o branco (europeu) e o preto (africano), entre o civilizado (cristão) e o selvagem (indígena), e, afinal, entre os homens (guerreiros) e as mulheres (domésticas).

As mulheres dos guerreiros são as primeiras vítimas da guerra, pois começam a sofrê-la à partida deles; o seu mundo não é o da cama, como queria Jaime Forza Leal⁴¹, mas, maternal ou não, está em oposição ao mundo dos militares, destruidor e esterilizante; daí que todas sejam infelizes por causa deles: a do capitão Forza Leal, a do piloto Fernandes, a do alferes Astorga, a do tenente Góis, a do capitão Pedro Deus, e a do alferes Alex.

Mas a guerra faz outras vítimas, e não só no que se chama teatro das operações militares; ela atinge, por exemplo, os pobres mainatos que ingerem o álcool metílico, e atinge jornalistas como Álvaro Sabino, incompatibilizando-o com a África em que semeou filhos, obrigando-o a calar-se ou a usar metáforas raras para não mentir ou não se degradar, e conduzindo-o à humilhação ou a ridículo de uma “resposta orgânica” ao medo.⁴² E os efeitos da guerra não se contam só por mortes ou amputações, porque se traduzem também em perturbações físicas e psíquicas relacionáveis, por exemplo, com a alienação (que só vê sentido na mecânica da guerra e que faz perder a consciência das razões que a declararam), com a desculpabilização (“Tu não és culpada, eu não sou culpado, nenhum dos nossos camaradas é culpado [...] até chegar a nós a nossa parcela de culpa, ainda falta um firmamento inteiro!”)⁴³, com o medo (“o bicho gelatinoso do medo”⁴⁴), ou com a degradação moral e sexual (do adultério à castração; veja-se por exemplo que, regressado da guerra, Alex não consegue ter relações com Eva, que aliás o “traíra”; e note-se que o hall do *Stella Maris* é definido como um espaço “eunuco”).⁴⁵

Castradora, a guerra é também devastadora, mesmo quando a pretendem fecunda. Tão devastadora como a praga de gafanhotos, cujo verde lembra as fardas militares (também as pessoas podem transformar-se em gafanhotos -- diz o próprio alferes Alex⁴⁵), como lembra, curiosamente, a natureza bucólica ou a chuva de esmeraldas celebrada por Olavo Bilac. Também a estrutura dual da guerra faz pensar na do diálogo, que **A Costa dos Murmúrios** sobrepe àquela, no plano do conteúdo como no plano da forma. Talvez por isso, trata-se de um importante libelo contra a guerra que opôs os portugueses aos nacionalistas moçambicanos, mas também contra a guerra, qualquer guerra.

Vários autores, de Lobo Antunes a João de Melo, questionaram já em romances as chamadas “guerras ultramarinas” portuguesas; mas **A Costa dos Murmúrios** afasta-se deles logo pela parcial narração no feminino -- por uma narradora que, emblematicamente, se chama Eva --, de um ponto de vista feminino, com incidência especial sobre o feminino, para o que contou decerto a condição feminina de Lídia Jorge, que aliás se valeu decerto da experiência adquirida em duas prolongadas passagens por Moçambique, uma delas na Beira, em 1972, onde esteve não evidentemente a combater mas a ensinar. E afasta-se deles também pela opção por estruturas e figuras da dualidade que justificam possivelmente a projecção e a proliferação simbólica do romance.

Na floresta dos símbolos de **A Costa dos Murmúrios** poderíamos apontar alguns que mereceriam estudo pormenorizado, como o da cicatriz, o dos gafanhotos, o das cores⁴⁷, e dos nomes, a começar justamente

pelo de Eva, que passa da ingénua Evita à madura Eva Lopo (de "Iupus", lobo), e que se relaciona com Evariste ou Evaristo Galois, pseudónimo de Luís Ferreira Alexandre que também é Alex e Galex (exactamente quando deixa de ser "galo", ganha uma voz feminina e passa a atirar aos galos e galinhas) e a acabar nos nomes (de marcas de vinho) dados a humildes trabalhadores, sem esquecer os de Álvaro Sabino (sábio, sabido), da bela Helena, que diziam de Tróia, do capitão Deus e do capitão Jaime Forza Leal que, como disse Maria Irene Ramalho S. Santos, evoca "a fidelidade à pátria (Leal)" e sugere "a traição na distorção ortográfica (Forza)"⁴⁸, ou sugere o amor à força legal (militar), ou a eleição (Jaime) para a luta; aliás seria também interessante a análise de topónimos como Beira ou *Stella Maris*, tendo sobretudo em conta o que neles aponta para o duplo (e lembremos a propósito que o hotel é também messe, e que o seu terraço contrasta em tudo como seu hall).

Denso de duplicidades -- simbólicas, narrativas, temporais, espaciais, nominais, etc. --, impondo desde o título, formal e semanticamente, a figura do duplo (dois morfemas, dois lexemas; dois femininos, dois masculinos; "costa" supõe o marítimo e o terrestre, e sugere também "as costas", o outro lado; "murmúrios" supõe, como diz o final do romance, uma transição entre os sons nítidos e os sons apagados), *A Costa dos Murmúrios* ocupa-se simultaneamente das duplicidades da representação e da memória -- que lembra e esquece, que ressucita e se apaga -- e das duplicidades do real, que se tornam mais vivas e frequentes quando ele não é encarado de frente e é iludido ou deslocado, com receio da sua violência, às vezes igual à de uma guerra.

O que no fundo Lídia Jorge nos diz no seu romance é que não adianta ignorar essa violência; que podemos pelo menos driblá-la, como o primeiro "autor-narrador" fez com o tempo⁴⁹, talvez também no intuito de captar as simultaneidades; ou podemos opor-lhe a estética (que "consume o desastre e redime-o em grandeza"⁵⁰); ou podemos contá-la e teorizá-la, na certeza de que "a teoria" ou "o conto" têm "uma força vital que ultrapassa a vida".⁵¹ O Memorialismo ou a Literatura, a História ou a Estética podem pôr a dialogar os aparentemente irreduzíveis duplos que atravessam a história dos continentes e das pátrias e a história de cada um, tal a de Eva que, como diria o *nonsense* ou o *adynaton* infantil, era e não era, era e não é, mas é: "Evita era eu". E desse diálogo só pode resultar a harmonia que em certo momento faltou a Portugal e a Moçambique, o casamento que não pôde haver ente os noivos Eva e Luís, a unidade que impede a destruição e a autodestruição.

"Nós nunca somos um uno. No fundo, nós somos um uno exactamente porque dialogamos, porque temos duas partes e uma fala com a outra".⁵²

NOTAS

1. *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 35.
2. E.F., no *Diário de Notícias* de 17/4/88, referiu-se à ‘arquitetura narrativa, de tipo cinematográfico’ de *A Costa dos Murmúrios*.
3. *Op. cit.*, p. 41.
4. *Id.* p. 236.
5. *Id.* p. 209.
6. *Id.* p. 249.
7. *Id.*, pp. 11, 35, e pp. 64, 236 e 251 (por exemplo).
8. A forma “você” pode aparecer explicitamente, como acontece por exemplo nas pp. 60 e 75.
9. *Op. cit.*, p. 41.
10. *Id.*, p. 42.
11. *Id.*, p. 75.
12. Por exemplo: “Sim, no seu relato” (p. 120); “Sim, concordo” (p. 142); “Claro que foi nessa altura” (p. 55); “Claro que você teria” (p. 61); “Não, não coloque o noivo” (p. 136); “Não, não introduza” (p. 156); “Não, não inveje” (p. 162).
13. *Op. cit.*, p. 120.
14. *Id.*, p. 48.
15. *Id.*, p. 130.
16. *Id.*, p. 243.
17. *Id.*, p. 41.
18. *Id.*, p. 249.
19. *Id.*, p. 85.
20. *Id.*, p. 42.
21. *Id.*, p. 42.

22. *Id.*, p. 85.

23. No início da sua narração, Eva nota na primeira narrativa a exactidão e a verdade “sobretudo em matéria de cheiro e som”, o que levou João de Mancelos a dizer no jornal *Letras & Letras*, nº 55, 18/9/91, que esqueceu “o mais relevante -- a pauta de cores, tonalidades e cambiantes”. Todavia, no fim dessa narração, em que também abunda a notação de diversas cores, diz: “Alongam-se as cores, os cheiros e as vozes”.

24. *Colóquio/Letras*, nº 107, Jan-Fev. 1989, p. 64.

25. Ver, respectivamente, pp. 41, 63 e 85 da *op. cit.*

26. *Id.*, p. 136.

27. *Id.*, p. 156.

28. *Id.*, p. 236.

29. *Diário de Notícias*, 17/4/88.

30. *Op. cit.*, p. 64.

31. *Id.*, p. 204.

32. *Id.*, p. 259.

33. *Id.*, p. 253.

34. Notem-se as passagens explícitas: “À primeira vista”, p. 12; “Vejo”, pp. 136, 143 e 191; “Revejo”, p. 202.

35. *Op. cit.*, p. 35.

36. *Id.*, p. 196. Ver também p. 194.

37. *Id.*, p. 31.

38. *Id.*, p. 75.

39. *Id.*, p. 138.

40. *Id.*, p. 247.

41. *Id.*, p. 254.

42. *Id.*, pp. 250 e 251.

43. *Id.*, pp 156 e 157.
44. *Id.*, pp. 228.
45. *Id.*, p. 88.
46. *Id.*, p. 247.
47. Já no fundamental analisado por João de Mancelos, que não se esqueceu de referir a frequência do verde e do vermelho, cores da bandeira nacional, e a relação do verde com a “frescura” iniciática e do vermelho com a guerra. V. nota 23.
48. V. nota 24.
49. *Op. cit.*, p. 214.
50. *Id.*, p. 210.
51. *Id.*, p. 258.
52. Lúcia Jorge, entrevista a *Fim de Semana (O Diário)*, 5/3/88.