

## Identidade e memória em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge

Identity and memory in *The Murmuring Coast*, by Lídia Jorge

Márcia Regina Schwertner\*

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

---

**Resumo:** O presente artigo acompanha o processo de construção identitária vivenciado por Evita, protagonista do livro *A costa dos murmúrios*, da escritora portuguesa Lídia Jorge. A partir das lembranças da personagem sobre sua experiência em Moçambique, nos últimos anos da colonização portuguesa nesse país, entramos em contato com personagens individuais enredados na história coletiva, que repetem em seu cotidiano particular a relação dominador-dominado verificada na realidade política e social na qual se encontram inseridos. Dessa forma, aproximando constantemente história e ficção, a autora permite observar a mútua reflexividade e a expansão das instâncias do nacional e do individual, do público e do privado.

**Palavras-chave:** Geração Pós-74. Literatura. Memória. Moçambique. Portugal.

---

**Abstract:** This article follows the identity building process of Evita, protagonist of the book *The Murmuring Coast*, by Lídia Jorge (the article is based on the original Portuguese edition, *A Costa dos Murmúrios*). From the remembrances of the character about her experience in Mozambique, during the last years of the Portuguese colonization in this country, we get in touch with individual characters entangled in the collective story, repeating in their private daily motions the dominator-dominated relationship, verified on the political and social reality in which they are inserted. Therefore, approaching constantly history and fiction, the author allows us to observe the mutual reflexivity and expansion of the instances of national and individual, public and private.

**Keywords:** Literature. Memory. Post-1974 Generation. Mozambique. Portugal.

---

Na noite da chuva, já ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem a relatava (JORGE, 1998, p. 54).

Falar de memória, de presente e passado, implica perceber o quanto nossas lembranças passam por um processo complexo de escolhas: lembramos algumas coisas, esquecemos outras. Esse processo, longe de ser inocente e aleatório, é direcionado, quando não claramente manipulado, pelo universo individual e coletivo que envolve cada pessoa.

Cada vez que recordamos, recordamos diferente. Cada pessoa que ouvimos é uma nova história contada. Lembrar, esquecer e imaginar não são conceitos contraditórios, com poder de anulação recíproca. Pelo contrário, são conceitos que se formam uns aos outros em um intercâmbio de informações e sensações por meio do qual o que consideramos apto a ser lembrado permanecerá visível e, em compensação, tantos outros fatos serão esquecidos ou, pelo menos, camuflados de forma a não perturbarem a superfície.

“Lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si?” (RICOEUR, 2007, p. 23) pergunta Paul Ricoeur em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, salientando que formulações nessa área não devem estagnar em questionamentos sobre a imagem do fato, mas devem envolver igualmente perguntas quanto a “quem” e “como”.

Contudo, apesar desse processo de suspeição que envolve questões atinentes à memória, é ainda Paul Ricoeur quem declara:

A despeito das ciladas que o imaginário arma para a memória, pode-se afirmar que uma busca específica da verdade está implicada na visão da coisa “passada” [...] é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca da verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implica como agentes, como pacientes, como testemunhas (RICOEUR, 2007, p. 70).

Na tradição literária portuguesa, a interferência de fatos passados na ação dos personagens é bem visível. Mais recentemente, essa característica é utilizada de forma consciente e intencional por um grupo de escritores conhecido como “geração pós-74”, ao qual pertence Lídia Jorge. O enfoque trabalhado por esse grupo apresenta diferenciações claras das formas tradicionais, caracterizando-se por uma produção ficcional voltada à revisão histórica – em especial no referente ao Estado Novo e à Revolução dos Cravos – e

ao debate social. É a geração da “repensagem”, conforme expressão utilizada por Maria de Lourdes Netto Simões, em *O dialogismo como marca na literatura portuguesa contemporânea*:

Saído de longo período de ditadura de forma abrupta, o país revela marcas dessa mudança através da sua literatura que traduz os anseios, as frustrações, a insegurança desse momento marcado pela guinada histórica do 25 de Abril. [...] É, enfim, a repensagem da aventura histórica portuguesa em revisão da própria existência, repensagem das experiências em África, re-avaliação ao processo revolucionário enquanto mudança. Busca da sua especificidade através da leitura do texto histórico que induz ao texto ficcional, numa permanente permeação intertextual (SIMÕES, 1992, p. 659-660).

A consciência das falhas e mentiras encontradas no contar oficial da história durante o período de ditadura salazarista provocou reações que, mesmo quando marcadas por exageros ou equívocos naturais ao processo de (re)descoberta historiográfica, são permeadas pela busca de novos olhares e novas interpretações do homem, do espaço, da política e da sociedade. A literatura apresentou-se como veículo decisivo para reavaliação do universo imaginário e da identidade nacional, produzindo obras de ficção e não ficção inovadoras, complexas e criativas, tanto em termos de conteúdo quanto de estrutura narrativa.

O livro *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, possui como proposta a recuperação e a revisão da história portuguesa recente, com enfoque no percurso percorrido pelas mulheres nesse processo. Um olhar a partir das mulheres, percebido também nas demais obras da autora, torna-se particularmente importante na medida em que a memória historiográfica à qual temos acesso costuma vir pautada no elemento masculino.

Como refere Michelle Perrot (2008), em *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*, o olhar sobrevivente, ficcional ou não, era masculino. Antes da segunda metade do século XX, a simbologia, os detalhes, a visão de mundo possuem o homem como eixo da narrativa. Personagens femininas, mesmo quando apresentadas como protagonistas, moldavam-se com base em um foco representativo do patriarcado. Os detentores da habilidade de escrita e do acesso à educação formal eram em sua grande maioria homens. O universo feminino expressava-se por meio da linguagem oral, de diários, de cartas, de veículos que não possuíam a permanência como característica. O que ficava, ficava conforme decisão masculina.

Essa situação se altera de forma mais contundente com o crescimento dos movimentos políticos observado a partir da década de 1960, em especial dos de cunho feminista. Passando a assumir uma identidade onde não é apenas representação a partir do outro, a mulher torna-se voz e atua como agente da própria trajetória.

Lídia Jorge participa dessa subversão do narrar “masculino”. *A costa dos murmúrios* apresenta-se como um retrato ficcional histórico. Contudo, diferentemente da memória classificada como épica, centrada na ancestralidade, no mito, constrói-se um ponto de vista centrado no indivíduo. Partir do indivíduo é escolher um foco diferenciado sobre algo antes percebido como coletivo, fixo e oficial. E é um indivíduo do gênero feminino, tornando o livro duplamente complexo e inovador.

Dessa forma, deslocam-se pontos de vista e uma visão única adquire diferentes interpretações. Ouvir essas interpretações, essas vozes variadas, procurar a própria voz a partir de vozes alheias, é o trabalho empreendido pelos personagens. E pelo leitor, como somos lembrados ao entrarmos em contato com um personagem narrador que é leitor de si mesmo.

A trama nos mostra a trajetória de Evita, jovem portuguesa que vai para a África a fim de se casar com Luís Alex, alferes que participa de operações militares em Moçambique. Chegando lá, ela conhece outro casal, Helena e o capitão Jaime Forza Leal, com o qual inicia um jogo de atração e repulsa de papel fundamental na gradativa consciência que vai formando da realidade. Evita encontra um país – e um noivo – diferentes do que idealizou. Com essa base, a autora constrói um enredo de memória, descoberta e relato no qual se questiona o poder do Estado sobre os indivíduos e são apresentadas consequências sociais e pessoais de uma guerra.

O momento retratado é um período de transição política, final da década de 1960, por ocasião da Operação Nó Górdio, uma das maiores ofensivas bélicas portuguesas em Moçambique. Beirando constantemente o limite entre história e ficção, apresenta personagens individuais enredados na história coletiva, perdendo o controle de suas vidas, refletindo em seu cotidiano particular a relação dominador-dominado que se observa no momento político do país.

Acompanhando a trajetória dos protagonistas, observamos uma quase metáfora da busca identitária portuguesa, permeada por um passado de glória cuja ingerência no presente atinge conotações que podem ser classificadas como míticas, como observa Eduardo Lourenço, no texto *Nós e a Europa ou as duas razões*:

Nas relações consigo mesmos os Portugueses exemplificam um comportamento que só parece ter analogia com o do povo judaico.

Tudo se passa como se Portugal fosse para os portugueses como a Jerusalém para o *povo judaico*. Com uma diferença: Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio *passado*, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro (LOURENÇO, 1988, p. 10).

Esse espelhamento constante no passado torna-se irreal e exige um movimento de quebra que, no livro de Lídia Jorge, é efetuado por Evita de forma precária e quase instintiva na juventude, sendo posteriormente racionalizado e consolidado por Eva Lopo. É um processo que ocorre por meio da leitura desse passado com um olhar a partir do presente, viabilizando a conscientização necessária para alterar a visão mítica e gloriosa.

*A costa dos murmúrios* compõe-se de duas partes interligadas. Inicialmente, entramos em contato com *Os gafanhotos*, um relato sobre a festa de casamento de Luís Alex e Evita, ocorrida no terraço do Hotel Stella Maris, em Moçambique, onde vivem as mulheres dos soldados portugueses em campanha. Esse conto funciona como uma porta, ao mesmo tempo em que ativa memórias e recupera fios e passados, também permite a passagem para a convivência e o ultrapassar desse passado.

Após a narrativa inicial, que ocupa quarenta páginas, encontramos a palavra FIM e, juntamente com o estranhamento causado pelo término repentino e inesperado, somos apresentados a uma nova história.

Porém, ao invés de uma trama diferente, a nova história nos surpreende com um olhar diferente. Na segunda parte do livro, Eva Lopo lê esse conto inicial, comenta, explica, faz reparos, às vezes concorda, às vezes discorda, às vezes diz mesmo que se não foi exatamente assim, assim poderia ter sido e está bem como foi escrito. Reencontramos personagens e situações agora sob outra perspectiva, o que leva a mudanças radicais em termos de estrutura, conteúdo e resultados interpretativos.

*Os gafanhotos* possui um narrador em terceira pessoa, o tom lembra uma voz masculina. A ótica é a do elemento dominante (homem branco, europeu, colonizador) e Evita aparece como uma personagem passiva, de certa forma infantilizada.

Na primeira frase do livro já temos expressões que caracterizam a forma como a protagonista será vista no conto. A cena descreve a foto oficial do beijo dos noivos durante

a festa de casamento: “O noivo aproximou-se-lhe da boca, a princípio encontrou os dentes, mas logo ela parou de rir e as línguas se tocaram diante do fotógrafo” (p. 7)<sup>1</sup>.

Na boca que se aproxima, a ação é do noivo e o momento é de intimidade exibida em público. É a memória oficial a ser guardada para a posteridade, mas é também o beijo, a vida particular.

Nessa parte inicial, o narrador descreve o percurso seguido pelo olhar de Evita, um percurso conduzido pelo fotógrafo. Durante todo o conto, temos o entremear de vida particular e coletiva, pensamentos íntimos, pessoais, mas ações direcionadas por um roteiro oficial previamente estabelecido, são ações para o exterior. “O fotógrafo pediu que o noivo tomasse a noiva nos seus braços [...] Ela obedeceu – encostou a cabeça ao ombro do noivo” (p.7). Quando Evita se dirige à parte da mesa que chamou sua atenção, pela beleza e colorido, é novamente direcionada: “Mas de facto, o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar, não era ao centro – disse o fotógrafo com um gesto amplo – antes na cabeceira, onde havia um bolo de sete andares, com um ramo armado em forma de chuva” (p.8). Um bolo que ela cortará em seguida, mas o corte será realizado com a espada do noivo.

A ação é sempre do outro; a noiva é elemento passivo. Inclusive, seu próprio nome aparece como conferido por terceiros: “Então a noiva que tinha chegado apenas na noite anterior, mas a quem todos já chamavam simplesmente Evita” (p. 8). Evita é diminutivo, forma infantilizada de Eva.

Pouco se descobre sobre ela no primeiro relato, quase nada que tenha conotação de rebeldia, força ou quebra de regras sociais. Evita mostra-se possuidora de uma visão estereotipada do mundo africano, há uma aura de romantismo e ingenuidade nas suas expectativas. Cabe ao noivo desconstruir essas fantasias, e ele o faz de forma paternal, reforçando a imagem da esposa como infantilizada.

Na noite de núpcias, por exemplo, quando estão deitados no quarto, o sono leve é interrompido pelo tremor do assoalho:

“Búfalos?” – perguntou Evita erguendo-se dos turcos, tomada pela sensação absoluta de que estava na África.

“Não, meu amor, crianças” – disse o noivo espreitando pela porta. De facto, pelo corredor, várias crianças passavam correndo em camisa de dormir. (p.16)

---

<sup>1</sup> No decorrer deste artigo, a indicação de fragmentos da obra *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, será assinalada apenas com o número da página entre parênteses.

E logo adiante:

Os noivos também vestiram robes leves, e muito enlaçados, subiram ao terraço. A noiva ia pensando, enquanto o elevador rapidamente partia, como seria bom se houvesse um dirigível cortando o céu. O noivo tapou-lhe a boca com os dedos – sonhar sim, mas não tanto. (p.17)

Quando os dois trocam carinhos no terraço, escondidos pelo clima de confusão resultante da descoberta da morte de nativos, encontramos um dos raros momentos em que vemos a mulher tomando a frente da ação. Contudo, mesmo ali o faz em forma de pergunta – “Vamos?” (p. 21) – e tem como objetivo o retorno ao quarto. Para o sexo, sim, mas para o sexo resguardado entre quatro paredes. Age não como convite ao ato sexual, é um convite ao resguardo do quarto, à discrição socialmente esperada da mulher.

Porém, pequenos sinais são perceptíveis. Quando o casal sai da festa para um passeio pela praia, somos informados de que ela já se deitara com o noivo antes do casamento:

“Achas que os enganámos?” – perguntou Evita no elevador que descia como uma flecha.

“Perfeitamente” – disse o noivo, já no descapotável. “Ficaram a pensar que nos vamos deitar um com o outro pela primeira vez. Grandes pensadores!” (p. 13).

O que parece um fato sem importância, exerce uma função de quebra, de alerta, sinaliza para um cuidado na leitura, pois essa atitude não harmoniza com a personalidade infantilizada e submissa da noiva apresentada no texto.

*Os gafanhotos* pode ser lido como história completa. Segue uma linha linear na sua construção e estrutura temporal, e o conteúdo mostra-se igualmente coeso. Saímos da leitura com um retrato quase glorioso da presença portuguesa em Moçambique. Contudo, cabe ressaltar que só aparentemente. Mesmo ali os murmúrios podem ser ouvidos pelo leitor mais atento. Débeis, quase perdidos no meio dos ruídos da festa, porém ganhando presença e voz pelo processo de revisão posteriormente efetuado por Eva Lopo. O que parecia colocado ao acaso, aleatoriamente, vai ocupando seu espaço e compondo uma nova versão.

Esse efeito é visto na apresentação frequente de objetos e imagens repetitivos e de certa forma circulares que se reproduzem entre as cenas, como que infinitamente refletidos em um espelho. À primeira vista, isso pode sugerir continuidade, duplos, sombras; contudo, tais imagens sofrem transformações, às vezes bem marcadas, outras vezes quase imperceptíveis. Nada se apresenta em sua forma definitiva, tudo está em transição.

Como durante a festa de casamento, quando o capitão Jaime Forza Leal agride a mulher, Helena, e depois a consola. A atitude do capitão é reproduzida pelos demais militares presentes, que também agredem suas mulheres e depois as consolam. A sequência produz um efeito de valsa, mistura-se à dança, e tudo parece harmonioso e perfeito. Porém, pequenas diferenças entre uma agressão e outra são citadas pelo narrador. As ações são similares, não iguais, e essas diferenças nos dizem que a mudança ocorre, força passagem, impõe sua presença, mesmo quando tudo parece repetição e imobilidade.

Da mesma forma, indícios revelando que cenas descritas podem ser representativas de fuga ou camuflagem da realidade são observados na forma como se repetem as menções ao fechar dos olhos, à sonolência. A sensação de sonho, ilusão, de autoengano é verificável em frases como “Por isso, o noivo continuava com os olhos fechados, e ela só de vez em quando abria os seus” (p. 7), “Ora ora, os noivos – deixá-los dormir e sonhar!” (p. 25), “O noivo fechou completamente os olhos” (p. 25).

O clima da primeira parte do livro condiz com o que Eduardo Lourenço, em *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, referindo-se à guerra colonial Portugal-África, classificou como “um caso de inconsciência colectiva sem paralelos nos anais de outros países” (LOURENÇO, 1982, p. 45). Logo adiante, encontramos:

É verdade que o drama existiu objectivamente como cegueira *nacional* durante quase treze anos partilhada pela maioria dos metropolitanos e a totalidade dos coloniais, mas a natureza do antigo regime não só o não deixou vir à superfície, impedindo a questão africana de se tornar *objecto de pública e natural discussão*, como o promoveu a página gloriosa (uma mais) a acrescentar ao nosso *curriculum* de fabricantes de pátrias lusas (LOURENÇO, 1982, p. 46).

Lídia Jorge chama a atenção para esse ponto, enfatizando a necessidade do olhar consciente e atento. Pessoas, cenários, objetos, sons, cores, cheiros, nada é imutável e nada é o que parece ser. A história política e a pessoal exigem releituras que observem mais do que a superfície do retrato oferecido, tudo se transforma em um processo de construção e desconstrução continuado por toda a obra.

Na busca do que está além da superfície, nos encaminhamos para a segunda parte do livro e encontramos Eva Lopo vinte anos depois, relendo a sua própria história escrita por outra pessoa.

Lídia Jorge torna-nos partícipes e cúmplices desse caminho que a protagonista de *A costa dos murmúrios* novamente percorre, agora pelas vias da memória, não mais em Moçambique, não mais Evita:

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. [...] Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso. (p. 41)

Ocorre uma troca de narrador, que passa a se apresentar em primeira pessoa, com predomínio do tom confessional. E temos então uma nova história, explicando, afirmando ou relativizando a anterior. Confrontados com a memória da protagonista, os episódios adquirem novos contornos e mostram uma realidade diferente, brutal.

A história continuará relatando o casamento de Evita e Luís Alex, mas agora a voz que se ouve é a de Eva Lopo que, dessa forma, toma as rédeas e assume o protagonismo de sua vida. Eva Lopo não é mais descrita, ela se descreve.

A imagem passiva de Evita encontrada em *Os gafanhotos* é alterada já a partir da escolha dos verbos e do tom com que são pronunciados. Os verbos em primeira pessoa – “Li-o [...] concluí” (p. 41), “Explico-lhe” (p. 63), “Verifiquei” (p. 183) – são impositivos, refletem ações que envolvem consciência e atitude. Efeito similar ocorre com o uso constante da expressão “Disse Eva Lopo” e, inclusive, definindo a mudança, o uso de “Disse Evita”, trazendo o protagonismo não apenas para o momento presente, mas reafirmando a personagem como agente ativo e não meramente passivo também no momento passado, no universo do conto inicial.

Essa mudança de foco é confirmada mesmo em trechos que parecem indicar concordância com a primeira versão da história. Ressalvas como “Não, não introduza um discurso destes no relato. Seria tão grosseiro [...]” (p. 170) são frequentes, ocorrem após a rememoração de cenas que não condizem com o clima supostamente harmonioso de *Os gafanhotos*. Mostram outra versão dos fatos, versão que, ao ser teoricamente censurada por

Eva Lopo, amplia sua eficácia, chama a atenção para a mudança de sentido, serve de alerta que conscientiza e educa o olhar do leitor.

Ao mesmo tempo em que serve de alerta, brinca com o próprio sentido da memorização e dos relatos históricos oficiais, sinalizando para as armadilhas, disfarces, inclusões e exclusões que se observam, de forma intencional ou inconsciente, nas histórias pessoais e coletivas que construímos.

Esse atentar para os usos e abusos da memória relaciona-se com questões levantadas por Paul Ricoeur, que, ao analisar a presença da ideologia na experiência histórica, afirma: “Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário” (RICOEUR, 2007, p. 92). Afirmação que é aprofundada logo após:

É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. [...] Nesse nível aparente, a memória imposta está armada por uma história ela mesma “autorizada”, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada (RICOEUR, 2007, p. 98).

Referências à memória são facilmente encontráveis em todo o livro de Lídia Jorge, questionando e reafirmando a forma como história aprendida, sentimentos subjetivos e sensações físicas misturam-se e interferem no passado que guardamos. *A costa dos murmúrios* fala da guerra, de Portugal, de passados de glória e presentes de impotência, de mulheres e da solidão do universo feminino. Entramos em contato com cenas aparentemente simples e inocentes que chocam pela agressão e violência que simbolizam.

O próprio título da obra já alerta o leitor a prestar atenção especial ao boato, às entrelinhas, ao que não é dito em voz alta: “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” (p. 197).

Vinte anos depois, Evita aparece como passado, mas existe agora, no ato de reolhar da narradora, uma percepção diferenciada que inclui uma trajetória até o presente. As vozes encobertas que Evita aprendeu gradativamente a ouvir impõem-se nas lembranças de Eva Lopo. O silêncio e a harmonia tornam-se impossíveis; é um caminho sem volta.

Eva Lopo vivenciou a descolonização. Universo pessoal e história coletiva atuaram conjuntamente na instrumentalização para essa percepção diferenciada, incluindo-a como referencial de personagem que reflete as mudanças em termos imagéticos verificadas na sociedade portuguesa a partir da década de 1970.

*A costa dos murmúrios* nos pede que ouçamos as vozes, enxerguemos as cores, sintamos o vento, mesmo quando ele talvez não esteja mais presente. “Não, não deve retirar o vento. Ele existiu no dia em que Forza e o noivo mataram o bando da passarada” (p. 236), diz Eva Lopo, citando o momento em que percebeu que Luís Alex não era mais a pessoa com quem fez “namoro”, a primeira pessoa com quem se deitou “na carruagem do comboio, atravessando uma planície com lua” (p. 71). “Agora não é mais ele. Não vale a pena fingir” (p. 72), diz Eva Lopo, lembrando impressões de Evita.

O “bando da passarada” são flamingos e aparecem em um episódio que pode ser classificado como divisor de águas. Depois do casamento, os noivos saem para um passeio com o capitão Jaime Forza Leal e sua mulher, Helena. Na beira da praia, os homens se divertem com o que chamam “o gosto do dedo”, que consiste em matar animais por simples esporte ou diversão. No caso, atiram rajadas em um bando de flamingos, cena utilizada pela autora como retrato do desejo compulsivo de matar, da facilidade com que cruzamos a linha do “matar para não morrer” e chegamos ao prazer de apertar o gatilho, ao gosto da morte pela morte.

Igualmente, a cena pode ser lida como uma alegoria da luta do povo africano contra a colonização portuguesa, da perseverança, da continuidade dessa luta, apesar das chacinas:

A colónia foi atingida em parte mas o todo não se moveu. As aves sobreviventes estão de novo a agrupar-se e as abatidas estão ficando cada vez mais enterradas no lodo onde se somem como panos. É apenas uma espécie de tapete passageiramente arruinado que estremece. Porque os pássaros não atingidos, acordados só por um instante, logo lançaram a segunda pata ao lodo e se uniram, pisando os corpos das que se sumiam e deixavam de ser vistas. Fez-se uma nova colónia unida que nem deixava de parecer menor do que a anterior. (p. 54-55).

O relato da matança dos flamingos percorre várias páginas e é dividido em cenas individualizadas, como um conjunto de retratos ou um filme em câmera lenta que vai desvelando aos olhos de Evita um mundo que não se harmoniza com as expectativas que a

levaram a sair de Portugal. Há nesse momento uma espécie de corte entre o passado de crença em sonhos e possibilidades e a realidade da vida em Moçambique.

Diferentemente da primeira parte do livro, na qual permanece o clima onírico, de irrealidade, na qual os cheiros, sons e cores possuem um efeito quase narcotizante, aqui as cenas buscam o acordar, a vida, a retirada do nebuloso:

Sim, estou a ver essa plana cidade de África. Nesse tempo, Evita era eu.

Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo cenas vivíssimas.

Cenas bestialmente vivas, com corridas, vozes, insinuações, sucessos, aves, céus, terra e mar – disse Eva Lopo (p. 49).

E seguem-se rememorações iniciadas por termos que reforçam a ideia de saída do nebuloso e de busca da clareza no olhar: “Recordo com precisão” (p. 49), “E logo uma segunda cena...” (p. 50), “Logo se seguiu outra cena, muito viva” (p. 53), “Quarta cena, mais viva ainda” (p. 54).

A forma de apresentação das lembranças nesse episódio, como quadros e não como descrição de impressões da narradora, transfere ao leitor, mais do que ao narrador, a responsabilidade da interpretação, o que viabiliza a leitura da matança dos pássaros como uma alegoria, uma construção imagética cujo objetivo é mostrar algo além da imagem descrita pelo narrador.

A conscientização de Evita quanto ao seu universo particular abarca igualmente o coletivo. Começa a perceber o processo de colonização e opressão verificado na África, mostrando o quanto da aparente “submissão” dos habitantes locais tinha por base uma estratégia de sobrevivência e luta; o quanto do “heroísmo” dos soldados portugueses era na verdade miséria, medo, cegueira, violência, impotência; o quanto da passividade das mulheres era trauma e incapacidade de fugir.

Por isso a importância de um olhar que busque entender, que abarque sons, cheiros, cores, texturas, gostos, que vá além dos discursos revolucionários aprendidos nas universidades ou do pensamento crítico condicionado pelo discurso oficial.

A mudança verificada na segunda parte do livro atinge estrutura e conteúdo. Por meio da releitura efetuada por Eva Lopo, o leitor entra em contato com novos registros oriundos de novas fontes, amplia perspectivas. Ainda que a escolha das informações passe pelo filtro do narrador, são apresentadas diferentes vozes individuais e coletivas em uma busca particular de Eva Lopo pela reconstrução de seu passado.

Lídia Jorge opta por construir um caminho para a possibilidade do olhar sobre o todo fragmentando esse todo. Nada que seja uno pode ser real. O conto inicial é quebrado e desconstruído para permitir uma nova construção.

Essa forma de narrativa ultrapassa a ideia de uma obra como resposta final a questões universais do homem. O foco sai da resposta “verdade única” e apresenta-se com sua qualidade valorizada na medida em que se mostra mais capaz de problematizar questões. Nesse contexto, a fragmentação, a memória e a polifonia apresentam-se como instrumentos de revisão e construção identitárias, permitindo a reformulação da história a partir da observação da multiplicidade das vozes que a compõem e do diálogo entre essas vozes.

Em *Problemas da Poética de Dostoievski*, Bakhtin expõe seu conceito de polifonia e observamos a valorização da busca, no interior de um texto, desse ultrapassar do conceito de “verdade única”:

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem [...] Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. *À consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela.* (BAKHTIN, 2010, p. 55-56).

As vozes “oficiais” apresentadas em *Os gafanhotos* são marcantes e entregam um quadro aparentemente conclusivo e fechado, com poucos questionamentos e mais discursos do que diálogos. Na segunda parte, as referências reforçam o aspecto ficcional desse primeiro trecho, a ideia de imagem pensada, e afastam o aspecto imagem vivida. São vários os momentos em que encontramos esse reforço por meio de expressões como “Esse é um relato” (p. 41), “no tempo a que se refere o seu relato” (p. 116), “no seu relato” (p. 130).

Com a releitura efetuada por Eva Lopo, a guerra colonial portuguesa ganha uma conotação inesperada. Ao individualizar versões, trazer o leitor para “dentro de casa”, deixar que olhe as misérias, as humilhações, as pequenas nobrezas e os grandes medos, a busca de justificativas, mesmo quando elas não são mais viáveis, Lídia Jorge amplia o universo dessa guerra, questiona e relativiza.

Tal abertura para o exterior é básica para o crescimento da personagem. Sinaliza para a saída do discurso coeso e monológico do conto inicial e o início de uma caminhada conjunta com o leitor em direção a um novo formato, embasado no diálogo entre as diferentes vozes que integram o texto. O objetivo é sempre o reolhar. E a partir do presente.

Conforme afirma Paul Ricoeur:

Ser mais uma vez dado, não é ser apenas dado. [...] Lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada” (RICOEUR, 2007, p. 53 e 71).

A intenção de trazer versões é ampliada pelo uso que a autora faz de um processo narrativo no qual quase não se observa a ação direta; os fatos são “contados” mais do que vivenciados, ocorrem no âmbito da memória. Dessa forma, permitem um distanciamento da emoção e privilegiam a lembrança e a reflexão.

Sinalizadores dessa opção podem ser observados na figura de Bernardo, o telefonista, que se constrói como sujeito a partir do outro, atuando como ponte simbólica entre o colonizador português e o tio africano. Bernardo é nativo de Moçambique e trabalha no Hotel Stella Maris. Torna-se aceito por sua capacidade de memorizar números e pela habilidade de narrar, sendo chamado inúmeras vezes do “posto do telefone para explicar como o seu tio era um caçador de leopardos, e tinha sido mandado matar pelo feiticeiro” (p. 93).

Cabe destacar que sua figura ainda é simbologia de domínio. Atua como instrumento de intermediação dos mundos africano e português, mas sua capacidade intelectual, que, segundo os hóspedes do hotel, o aproximaria do racionalismo europeu, é vista como exceção, e o relato que faz, ligado ao imaginário africano, é visto como curiosidade, como magia e, portanto, relegado ao universo inferiorizado da superstição.

Também nessa linha da falta de ação direta, observa-se que os fatos chegam ao conhecimento das mulheres (e do leitor) por meio do que é contado pelos maridos no retorno das campanhas. Elas não vivem as batalhas, são informadas sobre elas.

O livro não retrata o soldado pela via do emocional, da sensibilização com o momento da batalha, mas apresenta a visão que as mulheres recebem desses soldados, busca o olhar indireto, um distanciamento que enfatiza a revisão. São comuns frases como: “o Jaime diz” (p.100), “Sabia-se perfeitamente que naquele momento, enquanto estavam ali

a comer aperitivos, os maridos deveriam estar em Cabo Delgado” (p. 121), “O piloto explicou” (p.122).

Apresentação similar, ainda que com outro sentido, ligado à censura à informação verificada na época, vemos com relação à imprensa. As notícias do jornal não registram as tragédias de forma direta e clara. Como diz uma das mulheres do Hotel Stella Maris, não conseguindo deixar de transparecer a incredulidade e o cinismo: “O jornal? O *Hinterland*? [...] Oh, esse jornal, esquece, esquece! É quase uma crueldade falar nesse jornal!” (p. 20). E mais adiante: “O *Correio do Hinterland* era a imitação dum jornal” (p. 112).

Contudo, somos constantemente alertados, no transcorrer da obra, de que verdades não ditas podiam ser encontradas nas entrelinhas mesmo em jornais censurados e reprodutores da ideologia colonizadora como o era (no texto) o “Diário de Hinterland”. São verdades que exigem do personagem e do leitor um trabalho de busca, pois, em um período de guerra colonial “é preciso saber escrever sem denunciar nem iludir. Difícil” (p. 137).

Evita, quando lê pela primeira vez o periódico procurando estas entrelinhas, não encontra nada. Por mais que procure entre as páginas, não está preparada para perceber nuances e jogos de palavras que envolvem um mundo político e cultural ainda desconhecido, mas no qual ingressa com passos decididos de quem quer aprender.

O encontro com o jornalista Álvaro Sabino ocorre quando ela tenta divulgar na imprensa o que considera ser a prova de um crime. Percebendo a inutilidade de seu esforço, já que nada sobre o assunto foi publicado, Evita retorna à sede do jornal, sentindo-se escudada pelo que considera superioridade de seus valores e pelo discurso acerca do universo africano aprendido em universidades e discussões intelectuais:

Estou na recepção e falo baixo, mas sei o suficiente desse jornal para poder dizer ao jornalista, que não escreveu uma linha sobre a suspeita, que está a ser financiado pela África do Sul. [...] Estou subindo o tom, e o jornalista a rir [...] vou dizer o que penso dos jornalistas que sabem que se está a cometer um crime público, calculado, sem que ninguém levante a voz. [...] Todas as pessoas civilizadas, entre a polícia e a informação, preferem a informação. Foi por isso que eu, que sou civilizada, preferi um jornal à polícia. “Ouvuiu?” – disse Evita (p. 133-134).

E no texto aparece nova pergunta, agora em linha isolada, forçando o impacto da pausa, do silêncio, do questionar. A pergunta não faz menção direta à autoria, provocando um momento de ambiguidade quanto a quem perguntaria para quem. Se Evita, reforçando o

questionamento anterior, ou se o jornalista, jogando de volta o questionar agressivo, criando uma ponte entre dois universos no qual, em um primeiro momento, estão ambos surdos: “Mas você ouviu?” (p. 134).

Nesse diálogo com o jornalista, vemos a primeira perda de controle por Evita, a quebra necessária para viabilizar a consciência e não apenas o repetir de ideias libertárias, sim, mas aprendidas de forma teórica:

Quero culpar aquele homem especado a rir de mim e da garrafa. [...] Apetece-me bater na culpa personificada por esse homem mas não consigo [...] É sobre a mesa que desfecho os punhos [...] Bato mais, choro curvada sobre a mesa, porque não se parte. Vim enganada parar naquela costa – o que me chamou, ou me empurrou, quis que sofresse a desilusão sobre todas as coisas daquela costa (p. 134-135).

No momento da perda de controle, Evita revela uma parte íntima de si, num sinal de que existe uma brecha para que ela consiga sair de seu espaço cômodo de “intelectual superior”. Isso a torna capaz de iniciar uma caminhada real em busca do ver e ouvir outras vozes: “O *Moulin Rouge* tem as tristes pás no ar, ela está virada para as pás, ele está de costas, é agora que ela vê que ele não é um homem novo, nem um homem branco, nem um homem estúpido” (p. 135).

Abrir uma brecha agiliza o processo. Os encontros com o jornalista tornam-se cada vez mais frequentes e atuam como agentes de percepção e compreensão.

O caminho é longo. Na história política, como na história pessoal, a sensação que a personagem passa em grande parte do livro é a da consciência de que existe algo oculto e esse algo devemos descobrir e aprender a ver. Enxergar os fatos é a única forma de tomar posse da realidade vivida. Evita empreende essa trajetória, consciente de que “Só poderia dizer onde, indo lá. Desconhecia o nome das praias, toda a costa lhe parecia igual” (p. 113).

Esse caminhar dialógico de Evita segue as acepções desse termo elaboradas por Bakhtin ao falar do dialogismo na obra Dostoiévski, onde se destaca a importância da abertura e da integração com o outro, diferentemente de sua valorização ou absorção:

Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra (BAKHTIN, 2010, p. 19).

Evita começa a percorrer as praias, a conhecer a geografia, os espaços dessa nova terra na qual se encontra. E, principalmente, entra em contato com uma cultura diferenciada da qual é impossível sair ilesa. Mas é a partir desse momento que está pronta para ultrapassar os limites do espaço privado e apta a iniciar sua caminhada no espaço público.

E o fará de forma dialogizada, com toda a abrangência que possui esse termo. Seu contato com o universo moçambicano não ocorrerá apenas por meio de discursos e palavras, mas envolverá sentidos, emoções e raciocínios, a serem constantemente cruzados, revistos, retomados e reformulados.

Nesse processo de redescoberta por meio de um novo olhar, a forma como Evita e Luís Alex caminham à sombra e paralelamente a Helena e ao capitão Jaime Forza Leal espelha os conflitos vivenciados pela sociedade portuguesa. O coletivo reflete-se nas trajetórias pessoais, que reproduzem em sua construção identitária um ciclo de desejo e frustração similar à busca portuguesa por identidade nacional.

Porém, esse processo só se concretiza com as reflexões posteriores efetuadas por Eva Lopo sobre sua história a partir da leitura de *Os gafanhotos*. Dessa forma, a duplicidade em *A costa dos murmúrios* não ocorre apenas no âmbito dos personagens, mas na própria estrutura da obra.

Irene A. Machado, no livro *O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, classifica esse olhar-se no outro como uma espécie de autoanálise:

A presença do interlocutor obriga o narrador-personagem a pensar e repensar suas afirmações, matizando sua fala por uma intensa avaliação crítica [...] A contrapalavra do interlocutor provoca o narrador, polemiza com ele, ao mesmo tempo em que lhe permite adentrar no fundo de sua memória. A suposta palavra do outro é, de fato, o que lhe possibilita falar de si (MACHADO, 1995, p. 143).

O conto inicial e seu autor fictício funcionam no livro de Lídia Jorge como interlocutores, viabilizando a fala de Evita. É dirigindo-se a eles que a protagonista realiza um trabalho de memorização, o exercício, como diz Paul Ricoeur, da busca de suas lembranças e da tomada de posse de sua história. Exercício que Portugal igualmente vem empreendendo de forma continuada após as mudanças ocorridas no país em 1974.

A história do Portugal glorioso não é mais a nossa história, diz-nos Lídia Jorge com seu romance, alertando para o perigo que representa a permanência de uma imagem

ufanista e ilusória, em detrimento da conscientização quanto à própria realidade. Perigo para o qual alerta Eduardo Lourenço:

Quando se nasce numa comunidade deste tipo, o perigo não é o de perder a *identidade*, é o de confundir a particularidade dela com a universalidade, o de não ser capaz, senão à superfície, de se abrir e dialogar com o *outro*, o de nos imaginarmos narcisicamente o *centro do mundo*, criando assim uma espécie de universo de referências *autistas* onde naufraga o nosso sentimento da realidade e da complexidade do mundo (LOURENÇO, 1988, p. 14).

A opção de Lídia Jorge pela polifonia, pelo dialogismo, pelo uso da memória como contraponto aos registros históricos é embasada na consciência da necessidade de ir além da superfície. Ela não olha apenas para a história recente de Portugal, ela vê essa história como reflexo – e sombra – da história mais antiga, do Portugal oficialmente glorioso das descobertas ultramarinas.

Esse modo de olhar ocorre em um momento em que Portugal se encontra em crise, em busca de seu lugar no mundo. Não existe mais o brilho dos outros tempos, as colônias além-mar não garantem mais os recursos que construíram o esplendor português. A mudança social, a diversidade de linhas de pensamento em conflito inviabilizam a continuidade de um caminho único e definitivo.

O espelho não reflete mais um passado de glória eterna e a hora é de reconstruir, criar uma nova imagem, em grande parte pautada na conscientização sobre o que não se é mais, escapando dos limites asfixiantes provocados por uma imagem falsa repetida em histórias pessoais pautadas por sonhos de poder irrealizáveis.

O capitão, o alferes e tantos outros portugueses, vivendo em um país estrangeiro, desestruturado, onde poderiam encontrar as soluções para suas próprias vidas, que caminhos restavam? O que foi desses soldados após o retorno, quantos conseguiram se adaptar e seguir adiante? Como fizeram? Onde encontraram forças?

Para assumir o controle e garantir ao país a chance do exercício de um papel não meramente periférico no contexto político que hoje a Europa apresenta, é necessário compreender e ultrapassar equívocos históricos longamente difundidos e enraizados na sociedade. Na definição e análise desses equívocos, o trabalho dos escritores é fundamental. Nas últimas décadas, obras literárias portuguesas empenham-se em um caminho de revisão e recuperação da memória e da história, com resultados que serão melhor dimensionados no futuro.

Relembrar é questionar. Eva Lopo questiona, assim como Evita questionou. Há um aspecto terapêutico, de cura. Portugal busca essa cura, consciente do papel fundamental exercido pelo processo de revisão histórica para sua construção identitária e sua permanência como nação efetivamente soberana.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 5. ed. 2010.

GIROLA, Maristela Kirsst de Lima. *Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *O vale da paixão*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: IN-CM, 1988.

\_\_\_\_\_. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

LOURO, Guacira. *Gênero, sexualidade e educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Baktin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: UFSM, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O dialogismo como marca na literatura portuguesa contemporânea. In: Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte (Org.). *Temas portuguesas e brasileiros*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p.657-678, 1992.

TUTIKIAN, Jane. Os bastidores revelados (as mulheres e as narrativas históricas). *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul, v.28, n.45, p. 7-15, 2003.

**MÁRCIA REGINA SCHWERTNER**

Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: mrs@camarapoa.rs.gov.br.