



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

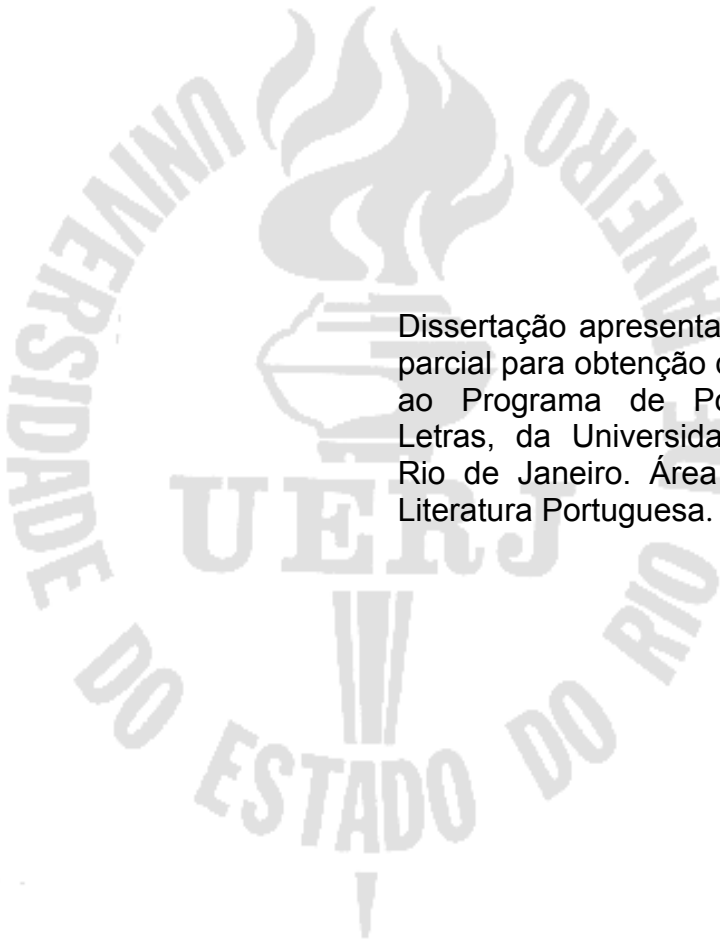
Paula Rodrigues Garcia Behring

**Desconstruindo com Eva Lopo**

Rio de Janeiro  
2011

Paula Rodrigues Garcia Behring

**Desconstruindo com Eva Lopo**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Helena Sansão Fontes

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

J82	<p>Behring, Paula Rodrigues Garcia . Desconstruindo com Eva Lopo / Paula Rodrigues Garcia Behring. – 2011. 79f.</p> <p>Orientadora: Maria Helena Sansão Fontes. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Jorge, Lídia, 1946 - .A costa dos murmúrios. - Teses. 2. Jorge, Lídia, 1946- .- Crítica e interpretação - Teses. 3. Eva Lopo (Personagem fictícia) – Teses. 4. Helena (Personagem fictícia) – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Colônias na literatura - Teses. 7. Portugal – Colônias - Teses. 8. Movimentos de libertação nacional – África – Teses. 9. Descolonização – África – Teses. I. Fontes, Maria Helena Sansão. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU:869.0-95</p>
-----	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Paula Rodrigues Garcia Behring

### **Desconstruindo com Eva Lopo**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em 29 de março de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Sansão Fontes (Orientadora)  
Instituto de Letras UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gumercinda Nascimento Gonda  
Faculdade de Letras UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Maria de Souza Amorim  
Instituto de Letras UERJ

Rio de Janeiro

2011

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Deus, meu amado esposo George, minha preciosa filha Luiza, meus queridos pais, Ilda e Rui, pelo carinho e compreensão demonstrados em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Maria Helena, mestra que em todas as horas me acolheu e estimulou, ouvindo com interesse e ânimo todas as questões, dúvidas e problemas que surgiram durante o processo de reflexão. Não esquecerei seus eternos ensinamentos, seus preciosos conselhos e sua inestimável confiança. Muito obrigada!

Aos professores que através de seus ensinamentos, estímulos e inquietações, se fazem presentes de alguma maneira aqui.

Aos amigos do curso, que comigo compartilharam o percurso trocando sugestões, críticas, conhecimentos e estímulos ao longo dessa jornada.

À amiga Sílvia Terezinha Rezende Macedo, por excelentes sugestões e pelas trocas que fizemos durante todo o percurso. Por sugestões bibliográficas valiosas. Pela sinceridade e pela amizade acima de qualquer outra coisa.

À minha querida irmã Daniela, pela torcida em todos os momentos.

### Agradecimento Especial

Aos meus pais que foram, desde os primeiros instantes, os guias dos meus passos através da vida. Que com amor, trabalho e sacrifício me orientaram no caminho do saber, dos quais obtive coragem para enfrentar os desafios da vida e persistir com confiança na busca pela realização dos meus sonhos

e

ao George, companheiro de todas as horas, que sempre esteve presente, me confortando, compreendendo, incentivando e apoiando

e

à Luiza, luz e inspiração em todos os momentos.

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem,  
conforme esperas e sofrências. Mas as  
lembranças desobedecem, entre a vontade  
de serem nada e o gosto de me roubarem o  
presente. Acendo a estória, me apego a  
mim.

*Mia Couto*

## RESUMO

Behring, Paula Rodrigues Garcia. *Desconstruindo com Eva Lopo*. 2011. 79f. Dissertação (Mestrado em Literatura portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura do romance *A Costa dos Murmúrios* da autora Lídia Jorge, que aborda o lado oculto da guerra portuguesa em África, denunciando os fatos ali ocorridos, destacando os aspectos da narrativa, o universo simbólico e as características de alguns personagens, com finalidade de desconstruir, revelar, rasurar junto com Eva Lopo a História oficial, bem como ler as entrelinhas a fim de desvendar a barbárie da guerra colonial em África por meio desse extraordinário recuo temporal realizado por Lídia Jorge. Através de sua personagem principal, encontramos a metamorfose de uma frágil Evita, que ressurgue, agora, na pele daquela que “devora”- Eva Lopo (lupus).

Palavras-chave: Barbárie. Guerra colonial. Denúncia.



## ABSTRACT

This work has the purpose to present a read about the romance *A Costa dos Murmúrios* of the author Lídia Jorge, about the occult side of the Portuguese war in Africa making a denunciation about the facts that happen there, emphasizing the narrative aspects, the symbolic universe and the characters characteristics with the finality to reveal with Eva Lopo the official History, and read between the lines to develop the colonial war barbary in Africa across of this extraordinary time retreat perform of Lídia Jorge. Through the principal character, we find the transformation of the fragile Evita, that resurge now, in the skill of the woman that “devour” – Eva Lopo(lupus).

Key words: Barbary. Colonial war. Denunciation.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>HISTÓRIA E FICÇÃO</b> .....	12
1.1	<b>Contexto histórico</b> .....	16
2	<b>OS MURMÚRIOS DA COSTA</b> .....	21
2.1	<b>Memória e Verdade</b> .....	27
2.2	<b>Desprezo por África</b> .....	35
2.3	<b>Subversão dos personagens</b> .....	40
2.4	<b>Universo simbólico</b> .....	43
3	<b>O ALFERES</b> .....	47
3.1	<b>O sujeito que quer ser o outro</b> .....	49
4	<b>MULHERES: A EXTREMA CRIATIVIDADE</b> .....	55
4.1	<b>Evita – Eva Lopo (Lupus-Lobo)</b> .....	59
4.2	<b>Helena – Helena Forza Leal – Helena de Troia</b> .....	63
4.3	<b>Outras mulheres</b> .....	69
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	73
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	77

## INTRODUÇÃO

A obra de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, aborda o lado oculto da Guerra Colonial Portuguesa em África, denunciando os terríveis fatos ali ocorridos. Desse modo, o romance situa-se na fronteira entre a história e a ficção. Escrito no final dos anos oitenta, mostra-nos nitidamente os conflitos internos dos personagens neles envolvidos, ou seja, a relação entre dominadores e dominados.

No conto “Os Gafanhotos”, inserido na primeira parte do romance, narra-se o processo colonial em África. Nesse conto há uma perfeita sintonia e beleza na descrição dos fatos. Já na segunda parte do livro, a personagem central, Eva Lopo, anula, rasura esse relato, desconstruindo a *verdade* de “Os Gafanhotos”, devolvendo-nos o fato histórico como barbárie, horror e destruição. Nele, o quadro político português é denunciado e o passado glorioso de Portugal surge, agora, decadente, ironicamente comentado, portanto, o relato de Eva Lopo, vinte anos mais tarde, nos leva a crer que o tempo subverte a ordem estabelecida em “Os Gafanhotos”, como se fosse a criação de uma nova identidade para o sujeito e para a nação portuguesa.

Ressaltando alguns aspectos que aguçam a curiosidade do leitor, podemos resumir o conto *Os Gafanhotos* como marcado pela síntese e velocidade, com um final precipitado, cuja voz é masculina. Passa-se em dois dias, e é veiculado por um narrador em terceira pessoa/heterodiegético. Trata-se de um monólogo, tendo como principais características a harmonia e o encantamento. A personagem Evita se apresenta passiva e alienada e nos é apresentada sob a ótica dos dominadores, ou seja, do branco colonizador e dos militares sôfregos pela guerra que os consagraria como heróis.

Já o romance *A Costa dos Murmúrios*, propriamente dito, é constituído numa narrativa longa, aleatória como as recordações, cuja voz é feminina. O narrador se apresenta em primeira pessoa/autodiegético. O tom confessional é elemento predominante e tem a função de esclarecer e ampliar a personagem Eva Lopo (Evita n’Os Gafanhotos). Além disso, denuncia e questiona a exploração dos negros e o desrespeito dos colonizadores em relação aos colonizados.

O trabalho aqui proposto tem como finalidade desconstruir, revelar, rasurar, junto com Eva Lopo, a História oficial, ou melhor, através da voz feminina ler as entrelinhas a fim de desvendar a barbárie da guerra colonial em África, por meio desse extraordinário recuo temporal realizado por Lúcia Jorge. A partir de sua personagem principal, encontramos a metamorfose de uma frágil Evita, que ressurge, agora, na pele daquela que “devora”- Eva Lopo (lupus).

Por fim, serão analisadas as personagens femininas Evita e Helena, bem como os pontos convergentes e divergentes entre elas, e como se comportam diante da sociedade, o sexo oposto, os limites destinados ao feminino, o casamento e a traição, ressaltando o comportamento de Evita/Eva, que vem a ser a transgressora desse romance. A relação entre história e ficção, o contexto histórico da obra, a maneira como a narradora faz uso do recuo temporal através da memória, a alteridade entre colonizador e colonizado, a corrupção pela guerra ocorrida em Luís Alex (noivo de Evita), as provas das atrocidades cometidas na guerra, o universo simbólico da obra, bem como uma análise mais profunda dos personagens masculinos serão abordados a fim esclarecer a postura que essa narradora feminina adota, dando ao romance sentido totalmente oposto ao conto inserido no início do livro.

## 1 HISTÓRIA E FICÇÃO

A História e a Ficção possuem entre si um limite tênue, visto que as duas partem do real para daí formularem seu discurso, assim nos explica Maria Luiza Ritzel Remédios:

Uma é considerada ciência; a outra, arte. Ambas pretendem representar a realidade; constroem-se com enunciados, através da linguagem, estruturados a partir de relações temporais e espaciais; são escritas por sujeitos que vivem em determinado tempo, em dada comunidade cujos valores procura reproduzir. [...] tanto uma quanto a outra fundamentam-se na interpretação, pois o texto final é sempre resultado da leitura da realidade; é sempre marcado pela seleção que o historiador e o romancista realizam ao recuperarem os fatos da realidade. (REMÉDIOS, 1994, p13)

Para iniciar uma análise mais detalhada a respeito das fronteiras de história e ficção na qual a obra permeia, alguns aspectos precisam de uma prévia definição.

Para Beatriz Sarlo a narrativa histórica concebe alguns tipos os quais a mesma os define, são eles:

- A disciplina histórica:

As regras e métodos da disciplina histórica (incluindo suas lutas de poder acadêmico) supervisionam os modos de reconstituição do passado ou pelo menos consideram ser esse um ideal epistemológico que garante o artesanato aceitável de seus produtos. (SARLO, 2007, p.13)

- A história de grande circulação:

As modalidades não acadêmicas de texto encaram a investida do passado de modo menos regulado pelo ofício e pelo método, em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais, ou políticas. [...] São versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder plenamente às perguntas sobre o passado. (SARLO, 2007, p.14)

- As narrativas não ficcionais em primeira pessoa:

A atualidade é otimista e aceita a construção da experiência como relato em primeira pessoa, [...] Proliferam as narrações chamadas “não ficcionais” (tanto no jornalismo como na etnografia social e na literatura): testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários. (SARLO, 2007, p.38)

Sendo assim, as narrativas históricas têm como objetivo principal apresentar o relato do passado efetivamente ocorrido. Comprometem-se em expressar fatos

históricos decorridos num espaço, tempo e contexto definidos, que correspondem à realidade a qual se pretende reconstituir.

Já a Narrativa ficcional não está presa a uma sucessão encadeada ou linear dos acontecimentos, ao espaço e tempo definidos, ou ao que efetivamente ocorreu. Sua base é o conteúdo artístico que guia o autor. O fato ou tempo histórico mesmo quando apresentados só servem de pano de fundo, uma vez que o que a define é sua condição de manifestação artística, que será tratada através da linguagem e códigos literários.

De acordo com Maria Lúcia Lepecki sobre o texto histórico e o texto literário ela declara:

[...] texto histórico e texto literário, enquanto artefactos verbais, são insusceptíveis de distinção entre si. Só os recebemos de modo diferente, o primeiro como veraz, o segundo como verossímil, [...] é o pacto de leitura estabelecido a partir da identificação “História” ou “Romance” que nos faz aceitar como científico a um texto, como imaginário o outro. (LEPECKI, 1984, p.15)

Tendo em vista essa definição, necessário se faz verificar qual o pacto de leitura efetuado entre a autora e o leitor em *A Costa dos Murmúrios* a fim de classificarmos a obra como ficção ou História. Dentre os pactos definidos por Lejeune, o pacto romanesco é o que melhor cabe a obra, aqui segue a definição:

Poderíamos estabelecer o *pacto romanesco* que teria ele próprio dois aspectos: *prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche hoje, essa função. Note-se que *romance*, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que *narrativa*, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico). (LEJEUNE, 2008, p.27)

Assim fica flagrante que a obra em análise se trata de um texto ficcional, ou seja, imaginativo, visto que possui já na capa o título de romance, e a personagem principal de nome Eva difere do nome da autora Lídia Jorge, o que faz com que não tenhamos dúvida do caráter da obra se tratar de ficção.

Os romances portugueses contemporâneos apresentam como característica importante o fato de se apropriarem da História, tentando muitas das vezes preencher lacunas do discurso histórico: “o romance português contemporâneo (sobretudo o de aproximadamente trinta anos para cá) em larga medida assume

caracteres típicos do discurso documental, quer dizer, de um discurso que finge a veracidade, que ficciona formas de historicidade.”<sup>1</sup>

Dessa maneira, os autores utilizam a História para através da sua arte, escreverem seus romances: “Vários romances contemporâneos, publicados nas décadas de 1980 e 1990, focalizam o período da guerra colonial africana ou suas conseqüências e deslocam a questão da História para o território da linguagem, com suas tramas e artimanhas.”<sup>2</sup>

A *Costa dos Murmúrios*, obra escrita no final dos anos oitenta, apesar de utilizar dados e eventos históricos, não deve ser entendida como uma narrativa histórica, uma vez que se apropria dessa para criar seu universo ficcional, mas a ela não se prende:

Ao tematizar tempo, memória e história, (os romances contemporâneos que focalizam a guerra colonial africana) questionam a legitimidade do instituído e do fixado, desnudando o discurso do simulacro que se propõe como verdadeiro e que pretende aprisionar os sujeitos na ilusão convincente e na retórica de imagens impostas. (FARIA, 1999, p.39)

Alude desta maneira a uma possível versão literária (artística) do fato histórico, impregnada de reflexões e metalinguagens:

A Nação estava cheia de gente que nunca assistira a outra cena de combate que não fosse a um ridículo distúrbio à porta duma taberna, dois bêbados com dois galos na testa, dois menos bêbados pegando os outros pelas costas. E de resto, só paz, uma dormente paz. A paz do país, no tempo do General, deveria ter parecido uma pedra adormecida. Estava triste. Estava triste e não parava, pensando na multidão dos rapazes portugueses traídos que haviam visto as rugas preguearem os olhos, com as armas paradas. Sobretudo depois da Segunda Guerra, num país que a não tinha tido – o noivo lembrava, o noivo sabia História, o noivo queria que eu reparasse, que me lembrasse dos campos metropolitanos. Serras, trigais, penedias, casais a perder de vista, e em sítio nenhum a imagem de uma chaminé destruída nem de uma usina queimada, nem sequer de um buraco negro no solo para se dizer que por ali havia passado o inimigo. O que era uma terra sem a memória activa do inimigo? – perguntou o noivo. Sem a memória do seu inimigo contemporâneo, um contemporâneo é contemporâneo de quê?”Se ao menos houvesse uma lápide que indicasse o local duma bomba, pelo menos ter-se-ia dado a esses homens a ilusão de que tinham alguma coisa com a Guerra, essa necessidade da Ciência, da Arte e da própria Matemática. (JORGE, 1988, p.59)

---

<sup>1</sup> LEPECKI, 1984, p. 13

<sup>2</sup> FARIA, 2002, p.39

A obra em estudo se mantém, desta maneira, na fronteira da história e da ficção, caracterizando assim a metaficção historiográfica, a qual é definida por Linda Hutcheon:

Romances cuja auto-reflexividade atua em conjunto com o que parece constituir o seu oposto (a referência histórica), tendo por objetivo revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico. O desafio à história ou a sua escrita não é a negação de nenhuma das duas. (HUTCHEON, 1991, p.280)

A autora do romance apresenta uma versão do fato ocorrido, o que permite ler nas entrelinhas um discurso subversivo que se afasta da imitação da realidade.

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é a ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue por correspondência? Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se - se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (JORGE, 1988, p. 42)

Sendo a obra classificada como uma metaficção historiográfica que: “procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico [...]”<sup>3</sup> estamos em presença de uma narrativa ficcional, devido ao pacto romanesco firmado, que tem natureza fictícia com base no real, servindo, desta maneira, a História como matéria-prima para arte, em que Lídia Jorge nos apresentará duas variantes dessa História, como veremos adiante, confirmando que: “os contadores de história podem certamente silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> HUTCHEON, 1991, p.145

<sup>4</sup> Id., Ibid., p.143



## 1.1 Contexto histórico

Para iniciar a questão levantada sobre a apropriação da História, necessário se faz iniciar a investigação pela história da colonização portuguesa em África, precisamente em Moçambique, por ser esse o local onde se passa *A Costa dos Murmúrios*, e no período que a mesma abrange, que compreende o período da Ditadura de 1926 a 1974, que será obtida a partir do livro de Armelle Enders *A História da África Lusófona*.

A péssima situação das finanças nacionais de Portugal e a ameaça de “tutela” pela Sociedade das nações levam ao governo Antônio de Oliveira Salazar em vinte oito de maio de 1926, o que faz o país entrar no período da ditadura (que perdurará até vinte cinco de abril de 1974 – quarenta e oito anos), submetendo-se à imposição das ideologias do “Estado Novo”, o qual apresenta como principais características, autoritarismo, antiliberalismo, corporativismo e nacionalismo.

- Período de 1926 a 1945:

Em 1930 Salazar acumula o Ministério das finanças e o das Colônias e faz aprovar o Acto Colonial (A nação portuguesa tem a função histórica de possuir e colonizar os domínios ultramarinos e civilizar as populações que lá vivem), que coloca a partir daí as colônias sob a estreita fiscalização de Lisboa.

A grande parte dos colonos portugueses em África vive modestamente, até mesmo na pobreza, e vê no emprego público uma fonte salvadora.

A igreja católica é considerada o agente de lusitanização dos territórios, é ela a responsável pela instrução do catecismo em Português. O analfabetismo em 1950 é de 98% em Moçambique.

- Período de 1945 a 1961:

O fim da Segunda Guerra Mundial é o ponto de mudança para o Estado Novo, a pressão internacional obriga Portugal a eternizar sua presença em África.

Pressão norte-americana para que Portugal emancipe as colônias depois da Segunda Guerra.

Depois de 1945, os assimilados ganham consciência da sua africanidade e lançam as bases dos movimentos nacionalistas nas colônias portuguesas. A estada na metrópole (a Casa dos Estudantes do Império) são lugares de jovens vindos de todos os territórios portugueses e constitui um choque decisivo para o punhado de assimilados privilegiados que descobrem a pobreza do seu colonizador e a brutalidade da ditadura. Os estudantes africanos simpatizam com a resistência anti-salazarista que ganha força no fim dos anos 40. São perseguidos pela PIDE (Polícia Política do Estado Novo) e em 1936 deportados para Tarrafal, em Cabo Verde. Em paralelo, os estudantes africanos se juntam para defender sua identidade cultural. No início dos anos cinquenta esses intelectuais lisboetas dispersam-se e passam à ação política.

Em meados de 50, é fundado o partido MPLA (Movimento popular para libertação de Angola) que implanta-se no meio de assimilados angolanos.

A ligação entre nacionalistas guineenses e angolanos é reforçada em 1957.

Em 1962, juntam-se a eles a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) dirigida por Eduardo Mondlane que estudou e ensinou nos Estados Unidos.

Nasce também a União das Populações do Norte de Angola (UPNA) que mais tarde torna-se UPA e abre-se a todos os africanos de Angola. Todos os movimentos nacionalistas angolanos contam com um grande número de fiéis de igrejas protestantes.

De todos os territórios portugueses, apenas São Tomé e Príncipe não têm qualquer movimento forte de libertação organizado.

Nos anos 60 é a UPA que se torna o mais temível adversário dos Portugueses.

Depois da 2ª Guerra Mundial, Angola e Moçambique tornam-se colônias de povoamento. O governo incentiva a partida para terras portuguesas em África. Pouco mais de quinhentos mil portugueses vive nas províncias africanas. Essa

chegada dos portugueses altera o equilíbrio da sociedade luso-africana. Ao asfalto da cidade europeia se opõe os muceques de Luanda, ou os bairros do caniço das aglomerações moçambicanas, onde a população se aglomera para fugir da guerra que se instala em Angola em 1961.

- Período de 1961 a 1974

Portugal é uma das últimas potências europeias a deixar o continente, que só ocorre em 1975 deixando por lá seqüelas até por vinte anos depois.

O ano de 1961 marca a entrada de Portugal no período de guerras coloniais. Em fevereiro o MPLA lança ações armadas contra prisões e casernas da capital angolana. Em março, os distritos do Zaire, Uíge, e Dembos são alvos de ataques organizados pela UPA, ocasionando numerosas vítimas entre os brancos e seus protegidos. Os colonos assumem a direção da repressão e das vinganças. Em abril Salazar envia tropas para Angola, consolidando-se dessa maneira a guerra, que vai até 25 de abril de 1974 com a queda de Marcelo Caetano.

Em 1962 a UPA se transforma em FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e até 1964 é ela que conduz as ações armadas mais importantes. Em setembro deste mesmo ano um grupo de guerrilheiros da FRELIMO ataca no norte de Moçambique. Em 1966 surge a terceira organização nacionalista UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola).

Os independentistas encontram principal apoio nos Estados vizinhos. Os guerrilheiros são treinados na África no Norte, na URSS, na maior parte dos países de Leste e na China. O MPLA é treinado pelos cubanos, FNLA é municada pelos chineses, A CIA apoia financeiramente a UPA. A diplomacia americana insiste para que os portugueses se retirem de África. Em 1965, o Plano Anderson propõe a independência das colônias africanas mediante compensações financeiras, o que recebe recusa de Salazar.

O governo norte-americano verifica em 1969 o impasse da África Portuguesa. Washington escolhe auxiliar os portugueses a vencerem os movimentos nacionalistas. Isso coincide com a substituição de Salazar por Marcello Caetano em 1968, que se encontra convertido nas posições de seu antecessor e quer defender

até o fim o dogma das províncias ultramarinas, como parte integrante de Portugal. A união dos USA com Portugal tem repercussões sensíveis em Guiné, Moçambique e Angola, acentuando a “vietnamização” da guerra colonial. Tal como os norte-americanos no Vietname, os portugueses estabelecem “aldeias estratégicas” destinadas a reagrupar as populações de forma a poderem ser vigiadas. Nos anos 70 o número chegou a um milhão de angolanos e outros tantos moçambicanos. Em Moçambique a FRELIMO também pratica a concentração das populações que domina. Angola atrai os capitais estrangeiros e há a intensificação da exploração dos recursos mineiros.

Para Guiné o governo português nomeia o general Antônio de Spínola, que tenta um colonialismo mais renovado. Em 24 de setembro de 1973 ocorre a independência da Guiné Bissau.

Em Moçambique a “vietnamização” encontra um partidário General Kaúlza de Arriga que é nomeado, em 1970, o chefe das Forças Armadas Portuguesas. Nesse mesmo ano lança a operação “Nó Górgio” contra a FRELIMO que não é bem sucedida e esta organização duplica suas ofensivas. As autoridades portuguesas não conseguem abafar as atrocidades cometidas em seu nome em África. Em 1974 a FRELIMO está mais forte do que nunca, mas não obteve ainda a vitória decisiva. Nesse mesmo ano a Revolução dos Cravos vem tirar os beligerantes do atolamento que se encontravam.

Em 1970, o recrutamento de jovens portugueses chega a 6,2% da população ativa. A partir desse ano, as trocas com a Europa representam mais do que o comércio com África. O general Spínola publica em 1974 um livro onde se pronuncia de maneira favorável pelo conhecimento do direito a uma forma de autodeterminação para os africanos. Jovens oficiais de esquerda se unem no Movimento das Forças Armadas para acabarem com o Estado Novo. Em 25 de abril de 1974, o exército derruba Marcello Caetano e coloca Spínola na frente do país.

O PAIGC se impõe como representante da Guiné, em Moçambique nenhum movimento rivaliza com a FRELIMO, já em Angola nem FNLA, nem o MPLA, nem a UNITA entram em acordo visando a vontade nacional angolana.

Moçambique se torna independente em 25 de junho de 1975, conforme o acordo de Lusaca, e, em 11 de novembro de 1975, o MPLA proclama a República Popular de Angola.

Portanto nítida se faz a presença da ditadura, e a clara menção ao sofrimento e angústia de um povo que viveu e lutou durante a ditadura, a qual durou quarenta e oito anos em busca de uma independência que em Moçambique chega somente em 25 de junho de 1975.

## 2 OS MURMÚRIOS DA COSTA

No conto “Os Gafanhotos”, inserido na primeira parte do romance *A Costa dos Murmúrios*, é narrada uma “História” que mostra o “brilhantismo” da colonização portuguesa em África. Nesse conto, há uma perfeita sintonia e beleza na descrição dos fatos, que ocorrem durante as bodas de casamento do alferes Luís Alex com Evita, num clima de dança e descontração, em que os personagens parecem alienados, acreditando e fazendo suposições, em relação aos até então supostos negros afogados que eram trazidos pelo mar.

Nesse primeiro momento é feita uma construção da imagem de um Portugal glorioso, ainda visto como um império europeu que domina um outro mundo, ou ainda

[...] tendo os portugueses partido para expansão marítima, a equação “ser português é ser marinheiro” passou a ser uma das bases do ser português e um dos pilares da identidade nacional. Esta idéia não só se enraizou no nosso imaginário, como também no europeu, dando forma a uma outra faceta da identidade portuguesa.[...] (MAGALHÃES, 1994, p.188)

Sendo assim, estão presentes elementos próprios da epopéia, como a relação com os conceitos de glória e brilhantismo, a presença do herói, Luís Alex, e a catarse operada com sua morte.

O Capitão Forza Leal disse ao comandante que se não ia a bem, ia a mal. Ele mesmo dispunha, ali naquele terraço, de três alferes e um tenente, treinados para o que desse e viesse. Um deles, sob o seu comando, apenas com a ponta do sapato, poderia imediatamente colocar lá em baixo, junto às fogueiras dos gafanhotos, aquele rapaz de olhar cínico. Evita disse ao noivo – “Não vás!” O noivo, porém, aproximou-se mais do que ninguém daquele diálogo rápido. Desde quando Luís Alex não era o primeiro dos oficiais de Forza Leal? Tinha casado no dia anterior, mas a Pátria era a Pátria, e o casamento era o casamento. Evita viu – embora a luz fosse esverdeada – aquele brilho que sempre conduz o homem até ao último esforço do músculo, à última orelha do cavalo, à última colina da montanha, brilhar intensamente no olhar do noivo. (JORGE, 1988, p. 36)

Somente na segunda parte do livro, Eva Lopo anula, ou rasura esse relato, desconstruindo a “verdade” de “Os Gafanhotos”, trazendo à tona a verdade da História - a barbárie, o horror e a destruição. O tempo passado que surge em “Os Gafanhotos” entra em conflito com o tempo presente do romance propriamente dito no olhar da personagem sobre esses fatos, como nos explica Isabel Allegro de

Magalhães os romances portugueses posteriores a 74 trazem uma nação com esperanças precárias repleta de desencantos sem nenhuma emoção nacionalista.

Nessa outra realidade, o quadro político português é denunciado, principalmente o envenenamento dos negros com metanol, efetuado pelos militares, além do dia-a-dia da guerra, revelado em fotos nas quais negros apareciam degolados.

Em oposição ao primeiro relato, no qual o alferes morre “em defesa da pátria”, neste outro, temos um alferes que sucumbe diante do horror da guerra, depois de ter sido seduzido por ela, e em decorrência de uma traição amorosa de sua esposa, morre de forma pouco gloriosa. A ocupação portuguesa é mencionada com ironia, impregnada de uma crítica clara à presença portuguesa em África, à postura alienada dos civis, concentrados no *Stella Maris*, representação da burguesia, e dos militares, às barbaridades praticadas e às intenções do Império colonial.

Na lavanderia, no local mais húmido do Stella, onde dizem que ficaram fungos do tamanho de salsas, é forçoso que haja ainda um cheiro de ferro de engomar. Se houver, são elas, as mulheres mais novas, curvadas sobre as tábuas, passando os cabelos a ferro umas às outras. Estendidas sobre as tábuas, com o papel vegetal sobre as madeixas, o ferro desligado sobre o papel, até fumar. Quietas, de mãos pousadas, agarradas à tábua, com o pescoço estendido. Tinham a pose das ovelhas nos sacrifícios antigos, a tábua era um frágil altar. Tão soberbo era esse espetáculo na lavanderia do Stella, que não pode ter desaparecido sem deixar algum rastro. Quero que as cabeças passem mas os seus cabelos fiquem. Que permaneçam entre os líquenes da lavanderia. Só por mais um dia, essas cabeleiras grandes, descoladas das cabeças, que bóiem como estavam, sem ter absolutamente nada a ver com o que continham atrás das testas, as cabeleiras exteriores a elas fazendo voltas como rabos de cometas. Que bóiem sobre o bafo dos fungos. Permanecei, ferros de engomar, fumos de papel, rumor dos seus cabelo – disse Eva Lopo. (JORGE, 1988, p. 111)

Há coronéis, tenentes-coronéis, majores, vestidos a rigor e com medalhas, Várias senhoras com vestidos sem costas entram pela porta aberta em quatro dobras, e vão parar na direcção do óleo da Invencível Armada que fumega entre as talas cor de oiro. Têm colares de pérolas que apertam nos pescoços com as mãos. Cabelos penteados contra a natureza como ramos. A mesa onde estão flores do Cabo tem as pernas retorcidas como tornos, como roscas. A sala sua e ondeia. Não se poderá ligar o climatizador porque o ruído poderá aniquilar a voz de quem vai orar. Quem ora? Ainda não chegou. Chegará dentro de instantes, acompanhado da mulher, de dois óculos escuros e dum bordão. Silêncio – É um cego triunfal quem vai orar. As últimas cadeiras, junto das portas, só agora são ocupadas pelas mulheres dos alferes, porque sobejaram. Se não tivessem sobejado, as mulheres deles teriam que ficar em pé, junto das portas. Mas sobejam e felizmente, porque passaram a tarde na lavanderia passando a ferro os cabelos, à espera que sobejassem. Quando o cego chega junto da mesa onde não taceia porque é

amparado pelos passos da sua vestal, pode-se ver que em todas as paredes da sala estão espalhados quadros sobre a memorável noite ibérica que foi a de 28 de junho de 1588. Não importa que seja a imagem dum desastre – a estética consome o desastre e redime-o em grandeza. (JORGE, 1988, p. 210)

Já nesta segunda parte, Eva Lopo tece comentários sobre um texto primitivo, aproximando-se também do ensaio, em que ela faz uso da razão e da ponderação na análise daquele texto.

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. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. 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.

Imerso, claro, o que não poderia ser doutro modo. O sentido da sua recordação, atendendo ao que recorda, mantém-se tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego. Nessa matéria, é um erro imaginar que as pessoas sejam superiores às aves, às trutas ou aos pêssegos. No pêssego, como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrável que existe dentro e fora de todo caroço, e que não se vê nem se acha na implosão dos frutos, nem na explosão deles até às coisas siderais. Sabe bem como um pêssego peludo, no meio dum prato, é um razoável mistério. (JORGE, 1988, p. 41)

O período da guerra que a obra aborda compreende-se aos finais dos anos sessenta e inícios dos anos setenta, equivalendo desta maneira à presença da ditadura Salazarista em Portugal, ou melhor à política do Estado Novo que está instaurada. Quanto a essa política que instituiu o patriotismo, o nacionalismo e a noção de Império, já podemos observar que pouco a pouco esse discurso vai se desgastando, é assim que nos explica Isabel Allegro Magalhães neste segmento:

É neste contexto de esvaziamento de alma, de falta de incentivos ou de causas, que acontecem as mobilizações sucessivas para África[...]. E as narrativas de Guerra mostram atitudes diversas perante esta nova leva de partidas. Mesmo se todos partem por obediência ao “dever militar”, fica uma margem para variações na alma de quem embarca, variações essas que também permitem ler, numa representação poligonal, a realidade facetada do país. (MAGALHÃES, 2002, p.168)

É, portanto, desta mesma forma que Lídia Jorge nos apresenta a partida de soldados para guerra, de maneira fria, que mesmo se desprendendo de um país que já não era na sua pátria se despedem também de quem não há para despedir:



[...]uma fila interminável de soldados verdes, que partam em direção ao Norte, e que desacostou do cais sem um gemido, sem um apito, e se fez ao largo com a serenidade de um pedaço de gelo que desprende e vai, foi Luís quem disse- “Lá vão eles para nossa guerra!”Aí, ainda eu pensei que a palavra pudesse ter sido momentaneamente sustida no seu sentido inicial, uma vez que os soldados não tinham ninguém que se despedisse deles naquele cais aberto cheio de madeira lingada, e no entanto, muitos tinham tirado os lenços brancos e acenavam ao porto e à terra que deixavam.[...] a partida de todas as vidas desprendendo-se do último cais, sem hipótese de regresso, a caminho do absurdo do fim. (JORGE, 1988, p. 75)

O discurso colonial presente nessas obras que tratam da guerra, muitas vezes aparece desgastado, ou melhor, sem lugar em face dos fatos e da própria vivência da guerra como nos apresenta Isabel Allegro Magalhães:

Significativo é ter sido através do seu próprio uso e propagação que o discurso colonial se foi destruindo a si mesmo, produzindo uma auto-erosão da sua secular autoridade. [...] De modo irônico-trágico, os textos põem à vista a evolução dos militares, oficiais ou não, que passam da passividade à denuncia desta guerra e do logro da ideologia colonial. Dá-se assim um volte-face nestas personagens, que passam de uma consciência ingênua a outra mais crítica. (MAGALHÃES, 2002, p.175)

Ironicamente, Eva Lopo nos relata a presença de um orador cego numa sala que possui um quadro da Invencível Armada (batalha essa ocorrida em 1588 quando o rei Felipe II deseja derrotar a Inglaterra e dominar os oceanos , não sendo bem sucedido resultando a vitória dos ingleses), a respeito do quadro da Invencível Armada inserido como pano de fundo no discurso, Ângela Beatriz de Carvalho Faria comenta:

Ao ser inserido, no espaço textual, paralelamente à conferência pronunciada pelo “tenente-capitão”, “cego-triunfal” e “cavaleiro-histórico”, que ignorava o auge da “chuva de gafanhotos” que se desprendia sobre a costa (ACM,213), revela a ilusão imperial ou, talvez, o fingimento persuasivo compartilhado por aqueles que defendiam a perenidade do Império nas “províncias ultramarinas”[...] (FARIA, 1999, p.135)

Quanto ao discurso sobre o seguinte título “Portugal d’Aquém e d’Além Mar É Eterno” (JORGE, 1988, p. 211), a própria personagem questiona “Falar da eternidade de um império sem ver, e com cabelo em peladas, cria na sala o temor de quando se faz aproximar a temporalidade do absoluto.” (JORGE, 1988, p. 211). Ainda a respeito dessas narrativas, Isabel Allegro de Magalhães defende que a ilusória saúde do discurso oficial vai abrindo pouco a pouco brechas que gradualmente permitem que os militares e cidadãos descubram sua deterioração e seu vazio. Desta forma surge uma pátria doentia, desalmada e carente de uma direção.

As narrativas mostram, pois, a aparente saúde do discurso oficial e as brechas que se foram abrindo, quando muitos dos militares e dos cidadãos, gradualmente ou de repente, descobrem a sua inoperância e o seu vazio. Observa-se que modos as imagens “oficiais” da nação e a justificação desta Guerra oficiam elas mesmas a sua própria destruição, exibindo uma pátria doente, desalmada, no sentido próprio, e carente de um Norte. (MAGALHÃES, 2002, p.178)

No auge do seu discurso o orador cego profere: “O Planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém, estamos pisando solo de Além-mar, estamos pisando Portugal eterno” (JORGE, 1988, p. 213)

Quando os homens retornam depois de dois meses na guerra o General dá uma entrevista à imprensa que nos é assim apresentada:

Mas está a Imprensa. O General é um homem de triunfo, e se é um estrategista, também se suspeita que seja um bom homem de Estado. [...] Como conter em poucas palavras uma guerra que demorou meses a executar e uma vida inteira a engendrar enquanto saber? Alonga-se pelo hall, mas não faz mal – haverá um mapa bem visível sobre as bases atingidas para que o Mundo saiba como as N.T. estiveram lá, incluindo ele que foi depois pôr os dois pés que Deus lhe deu, e ele pôde mostrar, no santuário do inimigo. [...] Desmantelado, foragido, desaquartelado, devemos ter pena do inimigo, mas permanecer, apesar de tudo, implacáveis contra sua maldade. (JORGE, 1988, p. 232-233)

Mais à frente esse mesmo General se pronuncia desta maneira: “ ‘Há mais de vinte séculos, Homero escreveu – Deixai que cada homem marche para a linha de frente- Quer se morra quer se viva. Eis como a guerra e a batalha beijam e murmuram!’ - O General espalhou assim os trovões.” (JORGE, 1988, p. 236)

Sobre esse trecho acima Ângela Beatriz de Carvalho Faria esclarece: “No romance analisado, o General ressuscita, “vinte e cinco séculos depois”, um discurso atribuído a Homero, visando legitimar a ideologia de ocupação e tornando-a lírica e épica, heróica e sublime.”.<sup>5</sup>

A versão bem sucedida apresentada para a imprensa portuguesa não é a mesma apresentada pelo noivo em diálogo com Evita:

“Como foi isso?” - pergunto-lhe.  
O noivo embaça, sentado na cama, quando fala não tem mais a voz do noivo, [...] “Foi uma grandessíssima merda!”- gritou ele. [...]  
“Mas não foi então uma vitória?”  
“Foi uma vitória, uma merda. Para ser a vitória da bilha do General não foi a vitória de mais ninguém!”  
“Mas acabaram com isso ou não?”  
“Não, não!” - disse o noivo [...]”Daqui a pouco vamos tê-los por aí espalhados por Tete, por Manica, por Sofala, por toda parte. Foi um *bluff!* Pergunta ao meu capitão!” (JORGE, 1988, p. 237-238)

---

<sup>5</sup> FARIA, 1999, p.134

Por esse discurso podemos perceber que a vitória ou a bem sucedida operação não passava simplesmente de um simulacro, para poder sustentar a imagem do império, do domínio e da soberania de Portugal “que procura segurar ainda seu sonho de país colonizador cujas forças se estão extinguindo recusando-se a crer que o poder se esvai”<sup>6</sup>, e na verdade o que acontecia era exatamente o contrário o que corrobora com esse pensamento é a atitude do alferes e seu capitão que imediatamente após sua chegada da operação “bem sucedida”, destroem o arquivo de fotos, assim como se preocupam em dar um destino nos bidões de álcool metílico utilizado no envenenamento dos negros. Desta maneira podemos pensar como Isabel Allegro:

[...] a ficcionalização da Guerra Colonial é reveladora de muitas faces do rosto nacional. Por um lado, o radical distanciamento e, por outro, a íntima proximidade, relativamente ao chão pátrio, contribuem para uma visão intensa do país: o país desejado e simultaneamente criticado e uma pátria real e simultaneamente imaginada. (MAGALHÃES, 2002, p.163)

---

<sup>6</sup> MAIA, 1993, p.238

## 2.1 Memória e verdade

A autora Lídia Jorge parece gostar de trabalhar com a memória e o recordar em suas obras, fato esse recorrente em seu romance *A manta do soldado*, publicado inicialmente em 1998 com o título *O vale das paixões*, onde a protagonista que não possui nome é sempre designada por filha ou sobrinha de Walter, que cresce sem referencial, em constante isolamento e conflito e busca durante toda a narrativa construir sua identidade. Percebemos que somente consegue se conhecer melhor à medida que passa a conhecer a história de seu pai, seja pela maneira como narram seus parentes sobre ele, ou pelo pouco convívio que teve com ele. À proporção que vai tomando conhecimento desse sujeito, e confrontando o sujeito, por ela idealizado, com a realidade apresentada por seus parentes, fica para ela um conflito e mistura de sentimento, cuja única fuga é a escrita. Sendo assim, é através da escrita da vida de seu pai e da sua própria que ela tenta encontrar sua identidade. Esse romance nos é apresentado de maneira velada e pouco a pouco vamos levantando o véu, como esclarece Luiz Ruffato na orelha do livro:

Como se a autora, Lídia Jorge, nos conduzisse para dentro de uma casa sem luz elétrica, no lusco-fusco, e nos fosse dado conhecê-la pouco a pouco, a luz bruxuleante de uma lamparina inaugurando espantos. No começo, tudo é nebuloso, perdido que estamos entre brumas. Com o passar das páginas, no entanto, nossa vista acostuma e aqui deciframos um móvel, ali uma paisagem, acolá personagens que se vão despertando do sono da memória.[...], onde passado e presente são embaralhados e reembaralhados, como no início de um jogo de cartas.<sup>7</sup>

Diante da obra *A Costa dos murmúrios*, observamos que a narradora Eva Lopo faz uso da sua memória para reconstruir os fatos vividos por ela vinte anos atrás. Sendo assim necessário se faz buscarmos alguns conceitos sobre a memória, bem com os meios pelos quais podemos resgatá-la.

Marilena Chaui nos esclarece melhor sobre essa capacidade do ser humano de guardar para si o que viveu, ou melhor, tem a capacidade de armazenar suas experiências vividas em sua memória, “A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo como foi, salvando-o da perda

---

<sup>7</sup> JORGE, 2003.

total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais.” (CHAUI, 1994, p.125)

A memória também nos permite estabelecer as fronteiras entre passado, presente e futuro, dando-nos a capacidade de separar o que vivemos, do que simplesmente nos foi contado, ou seja vivido por outro:

Como consciência da diferença temporal – passado, presente e futuro -, a memória é uma forma de percepção interna chamada introspecção, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outro em narrativas orais e escritas. (CHAUI, 1994, p.126)

A memória não é muito aleatória, temos mais facilidade de armazenar nela os fatos que de alguma maneira tiveram alguma relevância para nós, seja em qual aspecto isso foi importante.

São componentes subjetivos: a importância do fato e da coisa para nós; o significado emocional ou afetivo do fato ou da coisa para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravada em nós; a necessidade para a vida prática ou para o desenvolvimento de nossos conhecimentos; o prazer ou a dor que um fato ou alguma coisa produziram em nós, etc. Em outras palavras, mesmo que o nosso cérebro grave e registre tudo, não é isso a memória e sim o que foi gravado com um sentido ou com um significado para nós e para os outros. (CHAUI, 1994, p.128)

Seja da maneira como será evocada, lembrada ou recordada, temos acesso a esse, na maioria das vezes, vasto arquivo que nos disponibiliza a nossa memória.

Graças à memória, somos capazes de lembrar e recordar. As lembranças podem ser trazidas ao presente tanto espontaneamente, quanto por um trabalho deliberado de nossa consciência. Lembramos espontaneamente quando, por exemplo, diante de uma situação presente nos vem à lembrança alguma situação passada. Recordamos quando fazemos esforço para lembrar. (CHAUI, 1994, p.130)

Eva Lopo resgata esse arquivo da seguinte maneira:

Se vejo algumas cenas vivas? Claro que vejo cenas vivíssimas.  
Cenas bestialmente vivas, como corridas, vozes, insinuações, sucessos, aves, céu, terra e mar – disse Eva Lopo.  
Recordo com precisão, sem qualquer tipo de esforço, até com enorme alegria, o momento em que descemos ao hall[...] (JORGE, 1988, p. 48)

Em outro momento a personagem tem acesso a essas lembranças como se fossem cenas:

E logo uma segunda cena- disse Eva Lopo. Lembro-me de o capitão inverter o sentido da marcha[...] (JORGE, 1988, p. 49)  
Logo se seguiu outra cena, muito viva. (JORGE, 1988, p. 51)  
Quarta cena, mais viva ainda, como ampliação da anterior. (JORGE, 1988, p. 53)

E houve uma quinta cena, vivíssima, com dois andamentos. Vejo-a. (JORGE, 1988, p. 54)

Independente de como essa memória virá à tona, ela nos dá uma dimensão única da nossa existência, o olhar e entender presente, passado e futuro.

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais da nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo). (CHAUI, 1994, p.130)

Dessa maneira, fica explícita a capacidade de registrarmos os fatos, relativos a experiências por nós vividas na nossa memória, e, além disso, a possibilidade que a mesma nos proporciona em avaliarmos, a partir dos fatos já vividos por nós, a situação passada, a presente e a futura, como parte exclusiva de cada indivíduo.

Alguns indivíduos são capazes de tentar reproduzir essa memória, tentando assim transmitir o que para eles foi de maior importância em suas vidas, seja no aspecto privado, no aspecto público, afetivo, político ou intelectual. É o que ocorre com a personagem Eva Lopo que faz um recuo temporal, resgatando da sua memória os fatos relevantes e reveladores, para assim apresentar de maneira esclarecedora sua versão dos fatos.

A obra estudada se posiciona em relação à palavra verdade. Resolvemos, então, primeiramente definir a palavra segundo Marialena Chaui, que o faz segundo três concepções diferentes vindas da língua grega, da latina e da hebraica. Apresentaremos aqui somente os conceitos sobre a verdade grega (que se refere às coisas que são) e sobre a verdade latina (que se refere às coisas que foram):

Em grego, verdade se diz *aletheia*, significando: não-oculto, não escondido, não dissimulado. O verdadeiro é o que se manifesta aos olhos do corpo e do espírito; a verdade é a manifestação daquilo que é ou existe tal como é.

Em latim, verdade se diz *veritas* e se refere à precisão, ao rigor e à exatidão de um relato, no qual se diz com detalhes, pormenores e fidelidade o que aconteceu.[...] A verdade depende, de um lado, da veracidade, da memória e da acuidade mental de quem fala e, de outro, de que o enunciado corresponda aos fatos acontecidos. (CHAUI, 1994, p.99)

Em *A Costa dos Murmúrios*, não é dada importância à verdade, mas à correspondência dos fatos, que segue a linha de pensamento latina, a verdade se apresenta em relação ao que se passou (passado), e depende da memória e

fidelidade com que a pessoa faz o relato do fato ocorrido, assim como Eva Lopo nos traz sua versão da guerra em África, e o faz através da correspondência em relação ao primeiro relato. Desta forma, os acontecimentos vão surgindo em sua mente aleatórios como recordações.

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é a ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue por correspondência? Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se- se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (JORGE, 1988, p. 42)

Lídia Jorge, através do relato de Eva, não está preocupada nem com a verdade nem com o que parece ser a verdade, ou verossimilhança, mas apenas com a correspondência dos fatos do primeiro relato, ou melhor, do conto inicial de forma resumida, e os fatos em que ela irá narrar de maneira ampliada.

Durante toda a narrativa, verifica-se a tentativa de trazer à tona os fatos que estavam acontecendo. Podemos notar a opinião de Eva Lopo sobre “Os Gafanhotos”, no que se refere ao período de censura salazarista, em que a denúncia deveria ser feita de forma sutil e subentendida.

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exato e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. 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. (JORGE, 1988, p. 41)

Eva Lopo, ao comentar no conto citado a morte dos negros que apareciam na praia, pronuncia-se da seguinte forma:

[...] eles iriam aparecendo em cardume, de bruços, apenas com os olhos fechados. Seria uma bela morte, uma morte inteira e unida que não existe senão como desejo. Na realidade, os que vieram por mar, apareceram inchados e batidos pelas águas até delirem os membros. (JORGE, 1988, p. 62)

A sua morte, apenas aparentemente natural, seria decorrente da ingestão de um pseudo vinho branco engarrafado e jogado ao mar.

Novamente, no romance propriamente dito, essa denúncia aparece velada em alguns momentos. Era o procedimento adotado pelo jornalista Álvaro Sabino, na

“COLUNA INVOLUNTÁRIA”, publicada todas às quintas-feiras no jornal patrocinado pela África do Sul:

Oh, como choviam esmeraldas  
Voadoras! O Céu incendiou-se de verde onde  
Nem era necessário – todas as  
fogueiras da  
costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam  
nos nossos corações! E o que fazer com os  
nossos corações inchados, senão deitarmo-nos  
sobre alguma verde relva, ou a morena areia  
verde-sombra, e empalarmo-nos uns aos outros?  
Não conhecíamos outro modo verdadeiro que  
Não resultasse nesse gesto de imortalidade.  
OH, como nos deitámos e nos deitámos! Foi assim  
Que toda a terra se fez relva, e toda a relva  
Se fez cama. Deitamo-nos e deitamo-nos uns  
Com os outros em toda a dimensão das nossas  
Vidas. Soltámos todas os movimentos, mesmo os  
Mais escondidos de nós mesmos. E vimos dos leitos  
Onde estávamos desenhar-se no Céu espelhado  
A Terra redonda, toda verde. Não nos interessava o  
O resto do Mundo. Assestamos os nossos óculos  
só para o desenho dos nossos continentes e  
vimos. Vimos, à luz das esmeraldas voadoras  
o desenho de África sacudir-se de sob a Europa  
que em decúbito deitada sobre África, desde  
sempre a possuía. Vimos África estender a perna  
sobre a Europa e empolá-la como um macho  
empala, a boca da Europa, gemendo, amornecida.



Os cometas com seus rabos sinistros, amarelos

Passavam e passavam, murmurando. Quando passavam

Mais de perto, parávamos para os ouvirmos

Fazendo as nossas verdes figas, Assim, libertados

À luz das esmeraldas... (JORGE, 1988, p. 248)

Podemos perceber o conflito interno vivido por esse personagem que diante do omitir ou denunciar, se vê obrigado a velar para não silenciar. A respeito dessa personagem Isabel Allegro de Magalhães comenta:

Até o jornalista de Lídia Jorge, testemunha ocular da guerra de Moçambique, percebemos idêntica perda de si mesmo e da relação viva aos acontecimentos. Também ele é um ser sem centro, dividido entre a lealdade que deve ao discurso oficial do regime e a lealdade à consciência própria e aos factos que presencia[...] (MAGALHÃES, 2001, p.319)

No diálogo que se segue podemos perceber como ele se porta mediante os fatos: “Evita- ‘Nunca o disse, nunca o escreveu?’ O jornalista parava junto a mangueira.[...] ‘Nos regimes como este, mesmo caindo aos pedaços, não se escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se’.” (JORGE, 1988, p. 147)

Eva Lopo continua :

Não quero dizer com isso que o jornalista tenha sido um homem inocente. N’Os Gafanhotos ele é uma figura sem peso, e no entanto é uma figura manhosa. Na realidade da vida era uma pessoa perfeita, isto é, uma pessoa com medo. (JORGE, 1988, p. 147)

Observamos que a personagem, no corpo da sua narrativa, nos apresenta provas e testemunhos, mostrados a ela própria, ou seja, na época conhecida como Evita, a respeito da barbárie da guerra colonial.

Na passagem que se segue, Helena mostra a Evita um enorme número de fotografias tiradas durante as operações de guerra.

[...] Agora havia outro pacote que dizia Víbora Venenosa. Eram imagens de incêndio, aldeias em chamas, sem qualquer referência. O fotógrafo deveria gostar dos rolos de fumo. As seguintes tinham referência, localização, e numero de palhotas destruídas – destruídas trinta, oitenta e três... Também traziam coordenadas.[...] Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidas entre sarças, mais incêndios, e logo a imagem dum homem caído de bruços, depois dos telhados, e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça de um negro espetada num pau. Viam-se vários corpos sem cabeças à beira duma chitala, um bando de galinha avejavam sobre eles na mesma fotografia. Helena passou. Helena tomou a seguinte e mostrou o soldado em pé, sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que agitava não era um soldado, era o noivo. (JORGE, 1988, p. 133)

Já nessa outra passagem, Evita tem a confirmação através do testemunho do tenente Góis, sobre as fotos que viu e as circunstâncias em que foram tiradas que corroboram com o relato de Helena durante a apresentação das mesmas.

“Então o Luís não lhe disse? Foi o pelotão dele que assaltou, até – apanhamos três guerrilheiros vivos, fizemos dez mortos reais, cinco prováveis. Armadilhámos todos os corpos, destruimos a escola, e material foi um arraial de material.[...] “Mas o capitão lá pensou que se ia o objectivo e decidiu limpar os catorze da corda, mais a grávida e mais o miúdo.” (JORGE, 1988, p. 150-151)

A personagem presencia a queima dessas provas quando o capitão tem dúvida quanto à independência branca:

O noivo e o capitão puxam um caixote que diz em letras azuis – TO BE DESTROYED, desenhadas numa cinta de exército estrangeiro.[...] O capitão dirige-se ao local onde Adão Terras Altas pôs a caixa. O noivo vai atrás com um isqueiro. Ambos se curvam sobre a caixa, retiram pacotes, acendem-nos pelos vértices, colocam-nos dentro do caixote que rapidamente toma fogo[...]. (JORGE, 1988, p. 254)

Também ela é testemunha de como fazem para descartar os bidões de álcool metílico:

Claro que ainda oiço o capitão pedir ao alferes que repare como eles transportam os bidões que contiveram álcool metílico sem se aperceberem de nada. O capitão ri. O alferes pergunta – “Vai chegar aqui o barulho dessa cegada?”  
“O que é preciso é que chegue lá, que a praga não passe de lá para cá, isso sim! Mas claro que vamos ouvir daqui o barulho da cegada.” (JORGE, 1988, p. 256)

Em algumas passagens, podemos notar nitidamente como a personagem/narradora fica apreensiva em relação à verdade que pouco a pouco vai se revelando aos seus olhos, mostrando seu desagrado em relação aos fatos da guerra que ela preferia que não tivessem ocorrido.

Deveria ajoelhar-se diante do Góis? Teria ele cara ampla e serena de quem pode dizer – Isso não corresponde à verdade. Volte para o seu quarto, depois para o seu aeroporto, depois para a terra onde desejar, com a alma aliviada. Volte, volte. Ele teria a cara serena, como têm as testemunhas que fitam o juiz, e o juiz logo compreende que são aquelas as testemunhas enviadas pela verdade. Deveria entrar? (JORGE, 1988, p. 149)

Já no desfecho do discurso de Eva, fica claro o que ela pretendia desde o início, que era nada mais do que anular o conto inicial.

Alongam-se as cores, os cheiros e as vozes. A frouxa polícia marítima manda dizer que se encontrou o corpo do alferes, muito para lá da Ponta Gea – Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que

designam, depois das palavras só se desprendem sons, e o dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estágio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando Os Gafanhotos. (JORGE, 1988, p. 259)

Portanto, em *A Costa dos Murmúrios* nos são apresentadas provas e testemunhas sobre os fatos ocorridos na guerra, e, no término do seu discurso/narrativa, a autora nos lembra o que foi dito de importante durante toda a narrativa, ou seja, todo o seu relato, que teve importância crucial para nos esclarecer sobre os fatos. Além disso, apresenta-nos sua intenção de mostrar a verdade, apagando, desta maneira, o primeiro relato.

Percebe-se que o conto “Os Gafanhotos”, colocado na primeira parte do livro, traz uma versão utópica de um fato que ocupou o imaginário nacional português e que mais tarde, na segunda narrativa, cede o espaço para o real ocorrido em África, ou seja, vamos da exaltação e glória para a depreciação e fracasso.

Outro fator que converge para o mesmo pensamento é o próprio título do romance que nos sugere na palavra “Costa”, o que fica entre o marítimo e o terrestre, e “Murmúrios”, que nos remete a uma transição entre os sons nítidos e os apagados, bem como aos gritos de denúncia feito pelo romance.

## 2.2 Desprezo por África

Segundo João de Melo em prefácio da segunda edição da obra *Os anos da Guerra*, a literatura que trata da guerra possui a seguinte característica:

Os melhores livros de guerra têm de resto uma atitude comum: a de designar permanentemente o *outro* e o outro lado da *sua* guerra; de ir ao encontro da dignidade desse outro, dos seus enigmas, do seu mistério e da sua identidade. A principal lição de moral podia mesmo sintetizar-se nestes termos: *quem combate quem?, como?, porquê?* (MELO, 1988, p.22)

O que Lídia Jorge nos apresenta em seu romance é exatamente a questão do outro aqui sendo o colonizado, ou melhor, o povo africano. É pois através do relato construído por Eva Lopo que conseguimos ter a real dimensão da postura do colonizado em relação ao “outro”, apoiando desta forma a opinião de João de Melo:

O saldo inevitável dessa literatura, pelo contrário, é que parece *iluminada* na sua consciência histórica: o homem que escreve não é o mesmo, e porventura não esteve nunca do lado do agressor. Daí que uma boa parte das suas fascinações resida na sondagem e na aproximação ao *outro*, isto é, daquele que estava do lado de lá e que era então *inimigo*. (MELO, 1988, p.25)

Sendo assim, está presente em toda obra o pensamento de que a África é um continente cuja história própria é desprezada, bem como seu povo e suas razões de independência. Podemos perceber nos discursos das personagens, ou melhor, desses portugueses que estavam em África, o típico discurso do colonizador, que somente valoriza sua cultura e despreza tudo em relação ao colonizado, como nos explica Albert Memmi:

A desvalorização do colonizado estende-se, assim, a tudo aquilo que toca. Ao seu país, que é feio, quente demais, absurdamente frio, mal cheiroso, de clima vicioso, de geografia tão desesperada ao desprezo e à pobreza, à dependência até a eternidade. (MEMMI, 1977, p.67)

Quanto à paisagem o discurso aparece dessa forma:

Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do Globo (África)! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. Temos tudo do século dezoito menos o hediondo fisiocratismo, tudo do século dezanove à exceção da libertação dos escravos, e tudo do século vinte à exceção do televisor, esse veneno em forma de écran. Com uns vinte arranha-céus, a costa seria perfeita!  
(JORGE, 1988, p. 12)

Quanto ao povo africano, são tratados como selvagens, fracos, covardes como podemos notar nesses discursos:

O major de dentes amarelos, também num belo robe de seda, mas com um dragão pintado nas costas, não tinha dúvidas, e lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidam colectivamente. E referiu o que tinha acontecido ao Império Inca, nos Andes, depois da morte de Atahulpa Yupanki. Ora no fundo, toda a gente sabia que estava a convergir para Mueda e qual o significado disso. Porque não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se coletivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes? Nunca, nunca, até ao fim da Terra e da bomba nuclear? O major abriu os braços e o dragão desenrugou a potência da sua língua vermelha, pintada (JORGE, 1988, p. 20)

Por favor, minha senhora! Nunca ouviu falar de esterelização compulsiva? E de esterelização persuasiva? Nunca ouviu falar da oferta dum rádio, dum simples rádio a troco da castração voluntária? Nunca ouviu? Por mim, minha senhora, estou com o nosso General – bastaria apenas anular os serviços de assepsia, para a natalidade inflectir como uma linha que se some! (JORGE, 1988, p. 25)

A indiferença e a falta de sensibilidade também são características do colonizador, pois o mesmo despreza tudo que diz respeito ao colonizado, inclusive o próprio colonizado, como ressalta Abert Memmi: “Um acidente, mesmo grave, que atinja o colonizado, quase faz rir. Uma multidão de colonizados metralhada, o faz dar de ombros.”<sup>8</sup>, ou ainda “Não pode deixar de aprovar a discriminação e a codificação da injustiça, alegrar-se-á com as torturas policiais e, se preciso for, convencer-se-á da necessidade do massacre.”<sup>9</sup>

Deviam tê-los deixado expostos e apodrecidos (os moçambicanos que morreram em decorrência do álcool metílico) à luz do dia, para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação’ – disse um pára-quedista em pijama de risca que na altura coxeava bastante. (JORGE, 1988, p. 20)

Fica flagrante a total indiferença em relação aos negros, que nesse caso não foram metralhados, mas sim envenenados e que, para maior indignação e perplexidade, tinham seus corpos recolhidos pelo caminhão de lixo: “Eram inúmeros os afogados. Dois grandes dumpers de lixo tinham vindo, antes do Sol nascer, varrer a tragédia da vista da cidade, e várias carroçarias abertas não tinham sido suficientes para carregar tanto afogado.” (JORGE, 1988, p. 18)

Podemos observar nos trechos recortados acima o enorme preconceito do colonizador em relação ao colonizado, que se perpetua durante toda a narrativa de

---

<sup>8</sup> MEMMI, 1977, p.82

<sup>9</sup> Id. , Ibid. , p.59

Lídia Jorge. Sendo esta uma das características da literatura portuguesa que falam sobre a guerra colonial, como nos esclarece Isabel Allegro de Magalhães:

Mas, em geral, sobre os negros – quase sempre pensados não apenas como “o inimigo” mas como gente inferior e quase não como pessoas – ouvimos descrições, modos de relação que, para além da situação de conflito armado, deixam transparecer uma clara atitude racista. (MAGALHÃES, 2001, p.336)

O caso do envenenamento por álcool metílico (suposto vinho) não tem a mínima importância enquanto só os negros apareciam mortos, sendo assim, só irá causar alguma surpresa quando um branco aparece morto por ingestão deste álcool: “O morto foi levado, como morto excepcional. Era contudo demasiado excepcional, porque dentro de poucas horas se soube que o velho pianista, um branco, como qualquer negro, tinha ingerido álcool metílico.”( JORGE, 1988, p. 182), e como se era de esperar não é levado pelo *dumper* e sim por um carro comum “ O pianista foi estendido e a cabeça amparada no banco de trás do mais amplo carro que apareceu na praça.” (JORGE, 1988, p. 182)

A respeito do racismo do colonizador em relação ao colonizado, Albert Memmi se posiciona da seguinte forma: “É significativo que o racismo faça parte de todos colonialismos em todas as latitudes. Não é uma coincidência: o racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado.”<sup>10</sup>

O colonizador faz com que o colonizado abra mão de toda a sua cultura em detrimento da dele, imprimindo dessa maneira a sua superioridade. Albert Memmi ressalta que o país colonizado é cadenciado pelo país colonizador no que diz respeito às festas tradicionais e religiosas, feriados, bandeira, monumentos, trajes, bem como a língua falada que é a materna do colonizador, tudo isso imposto ao colonizado que passa a ser uma imitação do colonizador.

Esse aspecto é ressaltado nesse trecho: “Um criado extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca, trouxe uma bandeja com uma espada.” (JORGE, 1988, p. 10), ou ainda, “Ao toque da sineta de prata, a mainata apareceu, calçada e de soquete, vestida de criada europeia, embora mantendo o lenço na cabeça.” (JORGE, 1988, p. 95)

---

<sup>10</sup> MEMMI, 1977, p.68

A imagem do desrespeito do branco colonizador pela África revela-se inclusive através do desejo de anulação da identidade africana: os mainatos, que estavam a serviço dos portugueses, atribuíam a si mesmos nomes de vinhos, assim como eram obrigados pelos colonizadores a se vestir com roupas européias. “O Mateus Rose?” E prossegue:

É ali mesmo, naquele momento que fico a saber – a mainata tem um nome decente, tem um nome de gente. Chama-se Odília, mas os mainatos têm nome de vinhos. Não, não foi o capitão que pôs de moto próprio, eles é que o desejaram. O que ainda está sob o descapotável chama-se Mateus Rose – é assim que a mainata o chora, com um alto grito. O companheiro que dormia ao lado sob o descapotável chama-se Adão Terras Altas, mas o outro, que usa calção caqui, chama-se Camilo Alves. (JORGE, 1988, p. 122)

No trecho acima percebemos que os próprios mainatos buscam na cultura européia algo que os possa aproximar cada vez mais desses portugueses, tentando diminuir a distância entre colonizador e colonizado, sendo esse um ato comum nesse regime colonialista:

A primeira tentativa do colonizado é a de mudar de condição mudando a pele. Um modelo tentador e muito próximo a ele se oferece e se impõe: precisamente o do colonizador.[...] A primeira ambição do colonizado será a de igualar-se a esse modelo prestigioso, de parecer-se com ele até nele desaparecer.[...] Um produto fabricado pelo colonizador, uma palavra dada por ele, são recebidos com confiança. Seus hábitos, suas roupas, seus alimentos, sua arquitetura, são rigorosamente copiados, mesmo sendo inadequado. (MEMMI, 1977, p.106)

A classe dos empregados africanos a serviço de portugueses anula desta maneira sua identidade e nem por isso passa a ter mais valor aos olhos do colonizador: “[...] Tem alma mas é selvagem, e nem cem anos conseguem recuperar o atraso de inteligência, dela e dos que são como ela.” (JORGE, 1988, p. 162). Com isso percebemos que o colonizado muda seu comportamento esperando ser aceito, mas o espaço colonial é de exclusão, a assimilação (tentativa de assumir o modelo do colonizador) nunca vai ser aceita pelo europeu. Na verdade, esse sujeito que deseja parecer o colonizador através da assimilação passa a pertencer a mundo nenhum, pois abre mão da sua cultura por uma outra, mas não é aceito por esta.

O único que parece ser aceito pelos brancos portugueses é o telefonista João Bernardo, que, além de explicar um pouco da história de seu povo, possuía a capacidade de memorizar os números para onde ligava. Sendo, assim, benquisto pelos portugueses que o tratavam por tu, confirmando desta maneira uma familiaridade. Ao mesmo tempo conseguia preservar sua cultura que relatava

através de uma só história, a do leopardo, onde trazia a tona batuques, profecias , feiticeiros, como podemos confirmar nesse fragmento que se refere a Bernardo:

Era a prova de que África poderia guardar memória de si mesma se quisesse e dispusesse. E depois, finalmente depois, ele era um símbolo que extravasava de si porque significava que os portugueses o aceitavam, e permitiam que os segredos do PBX passassem pelos ouvidos escuros dum sobrinho-filho de caçador de leopardos. (JORGE, 1988, p. 87)

Assim, com exceção do Bernardo, o outro na visão do colonizador é sempre diminuído sendo chamados como “cafres” (JORGE, 1988, p. 24), “estúpidos” (JORGE, 1988, p. 23), “selvagens” (JORGE, 1988, p. 13), “fracos” (JORGE, 1988, p. 28), “blacks” (JORGE, 1988, p. 28), como comprova o seguinte fragmento textual: “Mas era conhecida a opinião do General sobre a travagem demográfica que deveria ser planificada contra a explosão dos cafres.” (JORGE, 1988, p. 24).

No entanto, o romance mostra também um povo forte que não quer ser vencido, não quer ser dominado e sim vencer os europeus. Assim nos revela Eva Lopo que, vinte anos depois, em sua terra de origem, relata-nos o que viveu e testemunhou sobre os fatos acontecidos na cidade portuária de Beira, com sua visão estrangeira, de como foi a luta ocorrida em Moçambique, uma das colônias ultramarinas portuguesas. Traz à tona o que um regime colonialista faz quando o colonizado, de tanto ser oprimido, resolve resgatar toda sua cultura e tradição, que por um tempo foi abafada e rasurada pelo colonizador, e transformar toda essa opressão em revolta, gerando desta forma a luta pela independência. É o que nos esclarece Roland Corbissier, no prefácio do livro de Albert Memmi, pois afirma que quando todas as formas de convívio entre colonizador e colonizado se tornam impossível a única solução é a ruptura, a revolta, ou seja, a luta contra o colonizador até a aniquilação definitiva do sistema colonial, a luta pela independência, visto que o colonialismo revelou-se uma doença incurável que fabrica simultaneamente colonizador e colonizado gerando entre eles uma situação colonial impossível.



### 2.3 Subversão dos personagens

Em relação à configuração da identidade ou subjetividade dos personagens, podemos notar, através do discurso de Evita, o que a memória e o tempo são capazes de recuperar sobre ela própria vinte anos mais tarde: “[...] Eu, então conhecida por Evita, o nome de som mais frágil de que há memória[...].” (JORGE, 1988, p. 70)

Ou ainda:

Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ela chegou a apaixonar-se por um olho ou um olhar. Nunca suspeitei de que alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou que alguma vez tivesse estado no centro das exclamações. Soberbo! Agora vejo-a, por sua ação, atravessando o hall do Stella Maris, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela, da boca dela que então usava nua, do tempo em que tinha cintura estreita- disse Eva Lopo. (JORGE, 1988, p. 43-44)

Sendo assim, o relato de Eva Lopo, vinte anos mais tarde, nos leva a crer que o tempo subverte a ordem estabelecida em “Os Gafanhotos”, como se possibilitasse uma outra versão da identidade para a pátria portuguesa, no período de ocupação no ultramar.

A guerra ao mesmo tempo seduz e corrompe as personagens, como nos explica Isabel Allegro Magalhães que a guerra ensina o sabor do medo o que traz a tona comportamentos que não se imaginava poder ter, surgem seres primitivos e até mesmo selvagens que se desconheciam, prevalece uma agressividade primitiva isenta de qualquer sentido humano.

Podemos comprovar esse comportamento quando o capitão Jaime Forza Leal convida Luís Alex a atirar nas aves, ou como ele diz “fazer um pouco de gostinho ao dedo talvez não fosse errado” (JORGE, 1988, p. 49) que se tratava de atirar para matar em uma colônia de aves, nesta passagem:

“Tiro ou rajada?” - perguntou ele com a arma ajustada à cinta. Fez o cano da espingarda correr primeiro na direção do mar, depois baixou na direção do lodo, colocou a arma em posição de rajada, e fazendo a mira, o capitão percorreu a colônia da esquerda para direita e da direita para esquerda. [...] Estou a ver porque à medida que eram atingidas era chutadas por um coice e iam tombar longe, esperando e é difícil esquecer. (JORGE, 1988, p. 52)

O capitão quando passa a arma ao noivo ele não vacila:

O noivo agradeceu – pôs o joelho na terra, deitou-se de bruços, e ajeitando o carregador que roçava na areia, fez mira e varreu a nova colônia da esquerda para direita e da direita para esquerda, como se quisesse dizimar o último pássaro. Vejo os últimos pássaros espantados desaparecerem, diminuir pouco a pouco, como os sonhos vermelhos que sobrevêm o amanhecer. E agora? Agora não havia mais nada para fazer ali. (JORGE, 1988, p. 53)

Apenas com o intuito de matar, sem quaisquer escrúpulos ou piedade, e com requintes de crueldade, eles investem contra os pássaros, que totalmente inofensivos e sem escolha sucumbem diante de seres humanos que aprenderam a conviver com a morte (e o matar) e permanecem indiferentes a ela. Podemos perceber a indignação e perplexidade de Eva Lopo quando percebe a mudança no noivo:

Mas ela conhecia o percurso de Luís, e o que tentava era achar finalmente o momento, o brilho, a palavra que desencadeava na pessoa o gosto de degolar. Se achasse isso através do que conhecia do noivo, o antigo aluno de matemática com quem tinha privado de tão perto, ela julgaria ser capaz de compreender as hordas de bárbaros de todos os tempos. (JORGE, 1988, p. 139)

A alienação humana, como Arnaldo Saraiva cita em seu texto, “ Os duplos do real e os duplos romanescos”, “ (...) manifesta-se nos momentos em que só se vê sentido na mecânica da guerra e que faz perder a consciência das razões que a declararam”<sup>11</sup>. Como no fragmento do romance: “Estou em crer que estamos aqui mas é para defender os interesses de Paris, Londres, Bombaim. Nem sequer são interesses de Lisboa!” (JORGE, 1988, p. 31).

Os próprios portugueses não sabiam o real motivo de estarem na guerra, por já não acreditarem no discurso do regime da mesma maneira que não se sentiam culpados por estarem nela, como observa Isabel Allegro de Magalhães nesse trecho:

O progressivo distanciamento por parte de muitos soldados relativamente ao discurso do regime e, noutros, a aversão a idéias que o contestem [...] tenderá a situar as figuras militares numa ideológica terra-de-ninguém, num vácuo de convicções políticas pessoais[...] Talvez por isso, a noção de uma “culpa” colectiva ou individual está quase totalmente ausente[...]. (MAGALHÃES, 2001, p.325)

Ou ainda para corroborar com essa opinião: “Perante tudo isto causa alguma estranheza que tão poucas das personagens-militares expressem um qualquer

---

<sup>11</sup> SARAIVA, 1992, p.72

sentido de culpabilidade ou de responsabilidade quanto a esta guerra.”<sup>12</sup> O que justifica a postura dos mesmos:

Tu não és culpada, eu não sou culpado, nenhum dos nossos camaradas é culpado. Esse terraço está completamente inocente! Culpados foram os padres, os policiais, a tua mãe, o meu pai, os nossos professores da escola primária com aqueles mapas! Culpados, minha querida, é o Comandante da Região aérea, o Comandante da Unidade, o nosso General, o Presidente da república, o Presidente do Conselho! Oh, até chegar a nós a nossa parcela de culpa, ainda falta um firmamento inteiro! (JORGE, 1988, p. 156-157)

Essa situação mostra a fase decadente que o Império Português enfrentava, onde o discurso colonialista já não fazia sentido, a única coisa que motivava os militares era simplesmente a sobrevivência e a possibilidade de regresso.

---

<sup>12</sup> MAGALHÃES, 2002, p.183

## 2.4 Universo simbólico

O conto introdutório anuncia de forma simbólica o encontro de duas culturas: a portuguesa (hotel Stella Maris), local de “ocupação” e da cerimônia de casamento de Evita e Alex, sendo o símbolo de um tempo português dominado por militares que precisam da guerra para se fazerem heróis e vencedores, tentando recuperar as antigas glórias perdidas. Já no texto seguinte podemos considerar como um futuro (vinte anos mais tarde), em que a imagem da decadência colonialista de Portugal, tornar-se-á uma alegoria do Império português:

Agora me lembro. 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 me mande lavar nem varrer o local onde a gincana provocou a arruaça... (JORGE, 1988, p. 193)

Em oposição, encontra-se a outra cultura, a africana, que por diversas vezes aparece diminuída, representada pelos criados que servem e assistem Evita e Alex: “(...) um criado extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca, trouxe uma bandeja com uma espada. A espada era do noivo. Evita pegou na espada e fendeu o bolo até a tábua.” (JORGE, 1988, p. 10)

A personagem Eva Lopo, revisita o passado memorial através de um universo simbólico. Ao recordar o passado fazendo uso das cores, Eva Lopo recupera o sentido etmológico do termo (cor, cordis = trazer de volta ao coração). Durante sua rememoração faz a todo momento o uso das cores, principalmente do verde, vermelho e amarelo. João de Mancelos observa em seu artigo:

Profeta no manejo da prosa, puxa-nos pela gravata do Real e arrasta-nos ao hemisfério da Ficcionalidade. *A Costa dos Murmúrios* é pródiga nesta fluorescência de evocações. Dir-se-ia que um sócio de memórias, ao despregar cores, sons e aromas, cria atmosfera susceptíveis se desenroscar a capacidade que o Leitor tem de, segundo Barthes, re-escrever o texto. (MANCELOS, 1991, p.11)

Nesta floresta simbólica o livro destaca a cor verde (uma chave que abre os cofres da memória, segundo a cromologia) e segundo o Dicionário de Símbolos: “O verde, valor médio, mediador entre calor e frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal – ambos absolutos e inacessíveis – é uma cor tranqüilizadora,

refrescante, *humana*.”<sup>13</sup>, predominante no decorrer das páginas ganhando vida, personificação, sons aromas, etc. “Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que tudo nele é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e som...”( JORGE, 1988, p. 41); “... Um suspiro verde como as asas dos gafanhotos girava pelo terraço.”( JORGE, 1988, p. 33); “ ... prisioneiro da luminosidade verde...” (JORGE, 1988, p. 142); “... e o verde dessa noite poderia ser iluminado duma outra forma...” (JORGE, 1988, p. 137); “...no seu relato teria sido um erro feito chover água sem cor, sobre a chuva verde, cheia de asas...”( JORGE, 1988, p. 144).

A cor verde remete, ainda, à palavra esperança propriamente dita ““Tenhamos esperança” – disse o Comandante da Região Aérea...” (JORGE, 1988, p. 233); “(...) Ainda tive a esperança de que esse tinido de latas que soprava lá da Munhava não fosse o suficiente para lhes desviar a rota.”( JORGE, 1988, p. 258).

Os gafanhotos, alusão à maldição bíblica representada pela praga de gafanhotos, no romance lembram as fardas dos soldados e também simbolizam as invasões históricas: “(. ..)Viam-se os braços dos soldados verdes acenando...” (JORGE, 1988, p. 74-75). Para Jean Chevalier a respeito de gafanhotos segue a definição:

Segundo o filósofo chinês Tchuang-tsen “ só inclui multiplicação **inoportuna** dos gafanhotos como resultado de desordens cósmicas, sabidamente provocadas por desregramentos microcósmicos. Pois, na verdade, o gafanhoto tinha um valor totalmente diferente na China antiga: a sua multiplicação era um símbolo de posteridade numerosa, portanto, de bênção celeste. O ritmo dos seus pulos era associado aos ritos da fecundidade, às regras de equilíbrio social e familiar.” (CHEVALIER, 1997, P.456)

Tratada ou como uma praga ou como a esperança, a cor verde nos faz refletir sobre as duas partes envolvidas nessa guerra. A partir do colonizador que tratava o colonizado como uma “praga”, ou inimigo a ser derrotado tendo no verde a esperança da vitória, ou do ponto de vista do colonizado, que via sua terra devastada pela “praga” colonizador tendo em vista a esperança da libertação.

Opondo-se ao verde, temos a cor vermelha que é assim definida por Jean Chevalier: “Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> CHEVALIER, 1997, p. 938

<sup>14</sup> CHEVALIER, 1997, p.944

Na obra em questão essa ambivalência se esvai e ficamos com o vermelho que simboliza a atmosfera de guerra, mortes, violências, opressão, a cor do sangue: “(...) e a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai numa janela sideral e encobre os astros mais brilhantes.” (JORGE, 1988, p. 31); “(...) Encontrou-me a mim, já sentada, branca com os olhos amarelos, no meio da cena vermelha. Sim, era vermelha porque as cadeiras de espaldar eram estofadas de veludo dessa cor – disse Eva Lopo.” (JORGE, 1988, p. 249-250); “Como vê, o primeiro clique foi dado, e foi em vão. Não obviamente – se gosta da cadeira vermelha, e estima tanto essa cor desse assento(...)” (JORGE, 1988, p. 258)

Além das cores verde e vermelha, temos a amarela: “(...) Entornava-se de facto uma atmosfera amarela-clara, da cor do Whisky(...)” (JORGE, 1988, p. 14) , ou ainda: “a cidade da Beira, prostrada pelo calor à borda do cais, era então tão amarela quanto o ananás e a papaia. (JORGE, 1988, p. 11)

A cor física de alguns personagens se mescla com idéias de decadência, debilidade: “(...) descobri – disse o major dos dentes amarelos(...)” (JORGE, 1988, p. 30); “(...) E assim, nada restará da imagem amarela do tenente Góis?(...)” (JORGE, 1988, p. 110)

Algumas personagens emergem com o reflexo personificado de tons e cambiantes: “(...) Era o capitão das imensas condecorações, o que possuía a tal mulher de cabelo ruivo em cachão.” (JORGE, 1988, p. 23).

O próprio noivo, por contágio, ao surgir diante das aves cor de fogo: “(...) Estou a ver o noivo diante das aves cor de fogo intensamente unidas...” (JORGE, 1988, p. 52); “(...) Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo.” (JORGE, 1988, p. 15)

Sendo assim, a autora faz sua obra como se tivesse uma paleta de cores à sua disposição e essas cores são justamente as cores da bandeira portuguesa.

Verde, vermelho, amarelo, cores idênticas a Bandeira Nacional Portuguesa. Referencia a um país fora do seu país? Não importa. Os recônditos do detalhe são do domínio da autora. O que interessa são os tons que as palavras de humanidade, anti-militarismo e reflexão cumprem em Lídia Jorge. Ao virar de cada página. (MANCELOS, 1991, p.11)

Além das cores outro fator preponderante diz respeito aos nomes das personagens, extremamente significativos, como esclarece Arnaldo Saraiva em seu artigo *Os duplos do real e os duplos romanescos*:

[...] a começar justamente pelo de Eva, que passa da ingênua Evita à madura Eva Lopo (de “lupus”, lobo), e que se relaciona com Evariste ou Evaristo Galois, pseudônimo de Luís Ferreira Alexandre que também é Aléx e Galex (exactamente quando deixa de ser “galo”, ganha uma voz feminina e passa a atirar aos galos e galinhas)... (SARAIVA, 1992, p.73)

Gumercinda Gonda, ao comentar sobre essas duas personagens em seu artigo intitulado “Lídia Jorge e a Descolonização da História”, as configura como “o presente, um tempo destituído de provas e bravuras, onde os mitos, ou as epopéias, não existem.”<sup>15</sup> Enquanto que o capitão Jaime Forza Leal e sua esposa configurariam: “ O militar, reconhecido como Ulisses por sua cicatriz, e Helena constituem o *passado glorioso de Portugal*.”

O que temos em nossas mãos é um romance onde muito nos é sugerido, seja pelas cores, pelos sons e aromas, seja como nos apresenta Arnaldo Saraiva ao transcorrer sobre o romance:

Denso em 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) (SARAIVA, 1992, p.73)

cabendo desta forma ao leitor “cifrar” ou “decifrar” o enigma.

---

<sup>15</sup> GONDA, 1995, p. 255

### 3 O ALFERES

Luís Ferreira Alexandre/Evariste Galois (o matemático) – Galex deixa de ser galo e ganha uma voz feminina / atira nas galinhas com tiro certo.

Em certa passagem do romance, o noivo Luís Alex é chamado por Evita de Évariste Galois, um estudioso matemático de grande genialidade que morreu aos vinte anos de forma brutal, em um duelo de armas duvidoso, para vingar a honra da mulher que amava. Passa a sua vida buscando uma solução para resolução das equações de quinto grau e, através de seus estudos, cria uma teoria chamada Álgebra Galoana.

Quando Evita o chama pelo nome do famoso matemático, ele reclama e diz que não quer mais ser chamado desta maneira:

Mas não valia a pena explodir se não queria que lhe voltasse a chamar Évariste Galois. Ele é que tinha dito quando nos havíamos conhecidos, e removia equações de quarto e quinto grau, diante duma chávena de café, a uma mesa da Ideal das Avenidas. Ele é que tinha dito, desde o primeiro instante, que estava à beira de encontrar uma solução globalizadora para que o Galois só tinha descoberto soluções intervaladas e acidentais. Embora retomado Galois, pacientemente, supunha estar a caminho de ficar em breve, face a face, com uma lei indomável que resolvesse todas as equações de qualquer grau, desde as mais simples às mais infinitamente complexas. Toda a gente lhe chamava Galois por causa disso. (JORGE, 1988, p. 47)

Em certo momento, tomamos conhecimento da maneira como o noivo chega à guerra e podemos perceber que a sua intenção inicial falhou e que o noivo está se modificando.

“Se é necessário fazer o que me impede de fazer o que mais quero, devo quanto antes fazer aquilo que me impede. Desejo ardentemente a tropa, para voltar de novo à Matemática, e mostrar àqueles caras de cão como existe uma solução, uma fórmula para resolver Galois. Aliás eu acho que a tenho aqui!” - Luís Alex fazia vibrar a pasta. (JORGE, 1988, p. 140)

Isso nos leva a crer que pouco a pouco o noivo vai incorporando sua atual posição de alferes e deixando para trás todo o seu passado e as coisas que antes eram de grande importância para ele: “Mas agora parecia haver perdido a memória de tudo isso, ali no pequeno quarto em África. Não fazia mal, alguma vez se perde a memória do que desejamos, e o noivo podia perde-la já, mas de facto complicava bastante haver-se esquecido assim.” (JORGE, 1988, p. 47)



A postura do civil se contrapõe à do militar. O estudante de matemática passa a ser degolador: “[...] O problema é que em tempos me apaixonei por um rapaz inquieto à procura duma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta no pau.” (JORGE, 1988, p. 167).

A fixação do noivo em imitar o capitão Jaime Forza Leal parece ser o motivo principal dessa mudança radical de postura e comportamento. Luís invejava a cicatriz do seu capitão e reagiria da mesma forma que ele à traição de sua esposa, fato que, ao contrário do Capitão, leva-o à morte. “[...] mas era para que visse a cicatriz que íamos à praia defronte a casa de Jaime Forza Leal. Levou-me a ver a cicatriz como mostra uma paisagem, um recanto...” (JORGE, 1988, p. 66). Tanto a inveja da cicatriz quanto a constante imitação do Capitão merecem um capítulo a parte.

### 3.1 O sujeito que quer ser o outro

Uma questão que é apresentada no conto *Os Gafanhotos*, e depois retomada no romance propriamente dito *A Costa dos Murmúrios*, é a cicatriz do capitão Jaime Forza Leal. A imagem da cicatriz como uma marca do herói, aqui então conferida ao capitão, nos remete imediatamente à imagem da cicatriz do herói Ulisses, personagem de Homero na *Odisséia*. Erich Auerbach em seu livro *Mimesis* apresenta em seu primeiro capítulo de título *A cicatriz de Ulisses* que usaremos aqui de maneira a enriquecer o trabalho proposto.

Retiramos o trecho onde Auerbach apresenta resumidamente o momento em que a criada reconhece o antigo patrão pela cicatriz:

Os leitores da *Odisséia* lembrar-se-ão, sem dúvida, da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, quando Ulisses regressa à casa e Euricléia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa. O forasteiro havia granjeado a benevolência de Penélope; atendendo a desejo de seu protegido, ela ordena à governanta que lave os pés do viajante fatigado, segundo é usual nas velhas estórias como primeiro dever de hospitalidade. Euricléia começa a procurar a água e a misturar a água quente com a fria, enquanto fala tristemente do senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, que talvez também estivesse agora vagueando como um pobre forasteiro – nisto ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente – ao mesmo tempo Ulisses se lembra da cicatriz e se afasta para escuridão, a fim de ocultar, pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mais ainda indesejável para ele. (AUERBACH, 2009, p.1)

Diferente do herói Ulisses que não queria ser reconhecido pela cicatriz, mantendo-a escondida para assim poder permanecer no anonimato, o herói de Lídia Jorge faz questão de a expor em todas as ocasiões possíveis, como nos é descrito no conto *Os Gafanhotos*:

Tinha a camisa de algodão aberta, já transpirando àquela hora, e via-se-lhe sob a camisa uma profunda cicatriz que se lhe abria no peito à altura da quinta costela, envolvia todo flanco e desaparecia no meio das costas com um remate de carne do feitio de um punho espalmado. Era o capitão das imensas condecorações, o que possuía a tal mulher de cabelo ruivo em cachão. (JORGE, 1988, p. 23)

Já no romance, Eva Lopo tece um comentário sobre o conto no que diz respeito à cicatriz:

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. Já a tinha avistado sob as camisas que ele usava mais transparentes do que ninguém, e obviamente que essa costura não me era indiferente- disse Eva Lopo. (JORGE, 1988, p. 63)

Em um diálogo do noivo com Evita, fica explícito o sentimento de cobiça em relação à cicatriz ostentada pelo capitão.

“Tens inveja?” - perguntou Evita.

“Alguma, a começar pela cicatriz. Repara como o meu capitão usa uma camisa de algodão egípcio tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz. Ele ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” (JORGE, 1988, p. 29-30)

Outro trecho mais à frente corrobora com esse mesmo pensamento: “É a imitação que faz andar o mundo, mas uma vez representada, logo se torna matéria para todas as comédias. Não esqueça que era por imitação que o alferes Luís queria a cicatriz.[...]” (JORGE, 1988, p. 60).

Após esse trecho, Eva Lopo explica que, para ela, essa marca tinha um significado que divergia completamente do significado que o noivo lhe atribuía.

O significado que eu lhe dava condensava-se em um curto pensamento – quando o capitão passava com a camisa transparente, eu imaginava estar a ver o último homem do século que se revisse na sua cicatriz. [...] A cicatriz foi uma bela marca enquanto se lutou com uma arma de lâmina, [...] Depois, a meio século, caiu. Até sem explicação, caiu. Como caiu o chapéu, o suspensório, o cinto-ligas. (JORGE, 1988, p. 63)

Auerbach, no capítulo anteriormente mencionado, ressalta basicamente as características que residem como impulso fundamental do estilo homérico: “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais.<sup>16</sup>” Sendo assim, no momento em que a governanta descobre a cicatriz emerge toda a história do passado do herói em relação a quando, onde e como o rapaz adquiriu a mesma.

A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento da crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. (AUERBACH, 2009, p.2)

Lídia Jorge também faz surgir o relato de como seu herói adquiriu sua cicatriz, o que nos surpreende é o fato de que o relator seja a personagem do alferes, Luís Alex, que, além de a invejar, sabe todos os detalhes desta passagem na vida de seu capitão, embora nesta época eles ainda não se conhecessem, e consegue narrar de maneira diferenciada a mesma versão, mais resumida, eliminando os detalhes, e

outra ampliada, carregada destes. Segue então a origem da cicatriz e o significado da mesma para o noivo:

“Nunca te falei de como ele ganhou aquela cicatriz? Sim, já te falei, já te disse que foi perto de Caboiana”.

Claro que havia contado, mas o noivo tinha várias formas de descrever a mesma versão, porque nunca havia duas versões diferentes. Uma vez contudo condensava até o essencial, outras alargava como se tivesse estado presente, tivesse visto e tivesse participado. Não, o noivo não tinha participado porque tinha sido muito antes do encontro do noivo com Forza Leal. Mas o noivo sabia de tudo, como, por onde e por que razão.[...]

O noivo sabia que o seu capitão havia sido ferido ao som dum Kalashnikov quando atravessava o charco de uma bolanha imensa, perto de Caboiana, três anos atrás, na Guiné. Ele seguia então em homem-primeiro, depois da exaustão dum travessia através dum lodo imenso, literalmente cor de esterco. Um esterco que tinha marés como o mar. Havia sido através de um renque de vegetação também dessa cor que o tiro da Kalashnikov tinha soado. Quando o capitão, então tenente, se tinha virado para se proteger lá na bolanha, já a bala lhe havia atravessado o corpo – o noivo conhecia o instante. (JORGE, 1988, p. 64-65)

Desse ponto seguem-se, então, os detalhes do ferimento e da coragem do capitão, que no momento em que fora atingido carregava um transmissor, e, mesmo ferido, continuava preocupado com o objetivo da missão, bem como com a ênfase dada à recuperação do ferimento, como uma luta vigorosa ou, uma guerra que seu corpo travara com o ferimento.

O noivo não só inveja a cicatriz, como também procura imitar o comportamento do capitão várias vezes durante a narrativa, tentando desta forma se igualar a ele, trazendo essa atitude até mesmo no seu relacionamento com Evita.

Simone de Beauvoir justifica esse comportamento machista em relação às mulheres, aqui apresentado primeiramente na figura do Jaime e, em seguida, imitado pelo alferes da seguinte maneira:

O casamento incita o homem a um imperialismo caprichoso: a tentação de dominar é a mais universal, a mais irresistível que existe; [...] Todos os rancores acumulados em sua infância, durante sua vida, acumulados quotidianamente entre os outros homens cuja existência o freia e fere, ele descarrega em casa, acenando para a mulher com sua autoridade; mima a violência, a força, a intransigência [...]. (BEAUVOIR, 1980, p.223)

O seu comportamento dentro do quarto do hotel um pouco antes da partida nos é descrito da seguinte maneira:

---

<sup>16</sup> AUERBACH, 2009, p.4

O noivo chegou, não despiu o camuflado.[...]

O noivo começou a fazer marcha de parede a parede, no exíguo quarto, levanta agora o joelho o mais alto possível e regressa em seguida, pois a primeiro o calcanhar e depois, sem ruído, a ponta do pé. É o percurso já conhecido da cama à sanita. Repete, repete. De tanto repetir, percebe-se que o noivo quer eliminar o ruído que ainda sobeja para nadar em silêncio total. (JORGE, 1988, p. 81)

Como Helena irá esclarecer mais tarde, coincide com o comportamento do capitão:

“É indescritível a força dum homem que interioriza o combate. Três, quatro dias antes das saídas para o mato, o Jaime começa a caminhar com tão pouco peso pela casa que quase se transforma em sombra. Surpreende-me no quarto de banho mesmo quando fecho a porta, parece que estuda a forma de entrar pelas portas trancadas. Por vezes anda aí agachado entre os móveis, entre os armários, entra e sai dos armários, sem provocar ruídos, e durante esses dias deixa de falar, concentra-se em silêncio.[...] (JORGE, 1988, p. 100)

Antes de partir, o alferes deseja, em um primeiro momento, que a noiva fique em uma casa, que teria sido abandonada pelos donos, assim como seu capitão faz com Helena. Diante da recusa, ele faz a proposta para que ela fique então somente dentro do quarto do hotel e novamente recebe a recusa da noiva, diante disso:

O noivo vai ao quarto de banho onde existe uma faca de fruta. Tem um gume fino, um pequeno cabo preto, coloca-o entre os lábios como se a fosse limpar desse modo, introduz-na na boca e puxa-a. Quando a puxa, um dos lábios fica a sangrar. É um corte fino, não profundo, que não sangra logo, é um corte necessário para que, passado instantes, um fio de sangue corra pela boca abaixo do noivo. O noivo vem até muito perto, olha-me de imensamente perto – é uma ameaça.

Percebo que é uma ameaça. Beijo-o na boca mais continuo a dizer que não. (JORGE, 1988, p. 83)

Mais adiante, Evita descobre que o noivo imitara o capitão, quando Helena revela:

Não era verdade que jamais Jaime Forza Leal não lhe tivesse pedido o sacrifício de ficar fechada em casa.[...] Ah, mas tudo isso havia acontecido no ano anterior, quando era tão imperfeita! Nessa altura, ele tinha chegado a entalar uma lâmina de faca no meio da boca, deixando que por ela escorresse um fio de sangue para que Helena visse e entendesse o que deveria fazer. (JORGE, 1988, p. 99)

Um pouco antes de descobrir a traição de Evita: “Se tu me enganasses, eu hesitaria entre fazer o que meu capitão fez, e o que ele pensa que faria agora, se voltasse atrás ou a situação se repetisse.” (JORGE, 1988, p. 246). Quem resume da melhor forma é o tenente Góis, quando declara a Evita a respeito do noivo: “O Luís não sei, que ele é incondicional pelo capitão.” (JORGE, 1988, p. 150).

O que não podíamos imaginar é que o noivo teria o fim trágico, assim como o estudioso de matemática Évariste Galois, ou seja, a morte em um duelo pela honra da mulher amada. Sua morte apresenta duas versões, pela primeira, ele teria sido morto no jogo de roleta russa e pela outra versão: O amante fugira. O noivo embriagara-se. O carro pesado ficou junto à praia. O corpo do noivo, não. “O clique mortal aconteceu assim – o descapotável era pesado, o corpo do noivo era leve. O descapotável ficou à beira de água, o alferes não.” (JORGE, 1988, p. 258)

Em outra passagem do romance, temos o mesmo alferes sendo chamado de Luís Galex por seus colegas de guerra, devido ao fato de gostar de atirar nas galinhas que encontra com um tiro certeiro: “Ele gosta é de atirar contra o olho do cu das galinhas. Galinhas e galos. Até lhe chamamos Luís Galex.” (JORGE, 1988, p. 155)

Descobrimos também que seus companheiros de guerra não sabem de sua paixão pelos números, pelo contrário, desconfiam que ele gosta mesmo é das letras, por ser ele o responsável pela criação do grito de guerra da companhia: “ Eu até pensei que o gajo era dado a Letras. Foi o gajo quem fez o grito de guerra da nossa companhia.” (JORGE, 1988, p. 155)

No final do romance, o noivo volta da guerra e, em diálogo com sua esposa Evita, apresenta a voz afeminada: “O noivo embaça, sentado na cama, quando fala não tem mais a voz do noivo, mudou-a de repente o noivo tem voz de mulher. ‘Foi uma grandessíssima merda!’ - gritou ele.” (JORGE, 1988, p. 237). Ou: “ ‘Não, não!’ - disse o noivo com a voz cada vez mais fina a ponto de se engasgar como se a voz estreitasse até o fio e o fio enrolasse como linha.” (JORGE, 1988, p. 238). Ou ainda: “ ‘Dizer a quem ?’- o noivo continua fêmeo, chorando sob o duche.” (JORGE, 1988, p. 238).

Como se comentou anteriormente, no romance *A Costa dos Murmúrios* acontece a denúncia feita pela voz de Eva Lopo sobre os fatos que ela mesma viveu como Evita, porém, no momento em que o noivo ganha a voz feminina, ele também revela e delata os fatos acontecidos e a realidade da guerra.

Embora a transição da voz do noivo seja curta, a autora nos sugere o seu desejo de que seja a voz feminina que traga à tona a realidade dos fatos, mesmo essa transição ocorrendo por um breve instante (um pequeno diálogo com Evita), Lídia Jorge atribui a voz feminina a um personagem masculino.

Evita questiona durante a narrativa a postura do noivo:

[...] e fascinava-me não reconhecer um único som do noivo, como se dele, ele mesmo, só houvesse de facto o corpo como uma concha fechada e a alma tivesse desaparecido. Durante a ausência a concha se tivesse aberto e um outro espírito tivesse entrado e falasse agora pela mesma língua embora com outra linguagem. (JORGE, 1988, p. 54)

Ou ainda:

Não és mais a pessoa com quem fiz namoro, e muito mais do que namoro, amor até esgotar, à socapa das imensas velhas que guardavam o pudor da nossa geração com uma faca do tamanho de uma catana. Não és mais o mesmo. (JORGE, 1988, p. 67)

Através dessa transição de noivo para alferes, diante do desejo incondicional de imitar seu capitão e se consagrar como um herói, Evita não tem escolha, visto que ela não encontra mais em Luís Alex o homem por quem se apaixonara, que era simplesmente um estudante de matemática, deixando nítida a opção que faz nos momentos em que o trai, bem como a sua posição em relação a essa metamorfose: “Era isso talvez que devesse fazer em vez de lhe contar e dizer que não podia mais, que desistia dele e da nova figura dele para sempre[...]” (JORGE, 1988, p. 243).

Sendo assim Jaime Forza Leal, o capitão que ostenta uma cicatriz e faz questão de a exibir sempre que pode, quer através desse símbolo que consagrou Ulisses como herói, ser considerado como tal, fazendo também com que possamos estabelecer uma relação com o passado glorioso de Portugal, e na figura de Luís Alex temos a personificação da perpetuação do desejo de Portugal em relação a esse passado, porém o que temos diante de nós é um “o presente, um tempo destituído de provas de bravuras, onde os mitos, ou as epopéias, não existem.”<sup>17</sup>

#### 4 MULHERES: A EXTREMA CRIATIVIDADE

Laura Fernanda Bulger em sua obra *A Sibila, uma superação inconclusa* faz uma breve explanação sobre a literatura de autoria feminina em Portugal:

Embora seja inegável que a luta internacional da mulher exerceu grande influência no florescimento desta literatura, as condições pós-revolucionárias, a partir de 1974, foram-lhe propícias devido à tolerância de expressão e ao abalo das próprias estruturas socioculturais de orientação paternalista, em virtude das mudanças que nelas se processaram durante e após o longo conflito colonial. A tradição patriarcal ressentir-se-ia nesse período histórico em que a mulher tomou consciência e teve de assumir o seu papel como participante activa nos destinos do país. Assim se poderá compreender o aparecimento, nestes últimos anos, duma ficção de autoria tão prolífera e que tem, por vezes, carácter testemunhal. (BULGER, 1989, p.34)

Neste ponto a referida autora acrescenta uma nota ao seu discurso de número trinta e oito, a qual transcreveremos a seguir:

Esta produção literária, *qualitativamente desigual*, inclui, contudo, escritoras de grande mérito. Na impossibilidade de as mencionar todas, faremos referência apenas a algumas, aquelas cuja escrita sobressai a personagem multifacetada de que falamos: Maria Isabel Barreno, Fernanda Botelho, Maria Ondina Braga, Maria Judite de Carvalho, Hália Correia, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Olga Gonçalves, Maria Teresa Horta, Lídia Jorge. Muitos nomes viram antes e outros, ainda, irão surgir. (BULGER, 1989, p.193)

Segundo ela, as novas produções utilizam-se de novas imagens e técnicas de narrativas que colocam a personagem feminina em posição de destaque, é através delas que decorrem as ações e se encadeiam ou alternam os acontecimentos. Por elas também que são definidos o tempo e o espaço, que são respectivamente femininos.

No que diz respeito aos romances que tratam da guerra colonial portuguesa escrito por mulheres, Isabel Alegro de Magalhães se manifesta da seguinte maneira:

Por um lado, as mulheres-autoras, embora na maioria dos casos não conscientes da existência de uma voz feminina na sua escrita, mostram uma forma diferente de se relacionarem com a realidade. E nisso revelam uma face ainda escondida da nossa identidade como povo: o seu lado feminino. É que, mesmo ao falarem dos mesmos temas que os homens, as mulheres expressam uma outra forma de percepção do mundo, uma outra maneira de relacionamento com os outros, com os acontecimentos, com as coisas, uma outra forma de habitar o presente e de interpretar a História. (MAGALHÃES, 1994, p. 203)

---

<sup>17</sup> GONDA, 1995, p.255



Em relação ao olhar das personagens femininas para com o outro:

Mas não cabe dúvida de que as personagens femininas que neles figuram deixam perceber esse maior “cuidado” no modo como vêem, ouvem, sentem, pensam a realidade da guerra, a dos militares portugueses e a dos nativos contra quem se combate. Poderia dizer-se que o posicionamento epistemológico feminino se manifesta em formas diferentes de conhecer, de prestar atenção aos outros e à vida, de avaliar as situações, uma diferente hierarquia dos acontecimentos, uma equação simultânea do universo privado e do colectivo, uma relação analógica entre grandes e pequenos incidentes do quotidiano e questões mais globais. (MAGALHÃES, 2001, p. 340)

Isabel Alegro de Magalhães também ressalta a participação dessas mulheres como coadjuvantes da guerra colonial, visto que elas não estavam presentes nos campos de batalhas, mas participavam ativamente já que elas presenciavam as partidas e os retornos da luta, elas que viam as reações dos militares e de muitos nativos, que percebiam o rumo que tomavam os acontecimentos quer estando nos hotéis ou até no “mato”.

Falemos então de Lídia Jorge através da elucidação de Arnaldo Saraiva em seu texto *Os duplos do real e os duplos romanescos*:

Vários autores, de Lobo Antunes a João de Melo, questionaram já em romances as chamadas “guerra 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 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. (SARAIVA, 1992, p.72)

Sendo assim, percebemos que Lídia Jorge se aproveita da sua própria experiência, visto ter sido mulher de alferes, elaborando uma narrativa de ruptura, seja pela maneira inovadora de montar um romance a partir de um conto, seja por em toda a narrativa prevalecer a voz feminina, através do tom confessional dado por Eva Lopo em um tempo em que era conhecida por Evita, ou mesmo, pela maneira como a personagem enxerga a guerra na visão do oprimido.

A presença do feminino salta aos nossos olhos na *Costa dos murmúrios*, sendo assim necessário se faz esclarecê-lo detalhadamente. Simone de Beauvoir em sua obra *O Segundo Sexo* analisa minuciosamente essa questão, utilizaremos então seu livro em paralelo a fim de elucidar essa questão. No que diz respeito à condição da mulher ela aponta:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. Somente a mediação de outrem pode construir um indivíduo como um Outro. (BEAUVOIR, 1980, p.9)

Beauvoir vincula o feminino à sociedade, sendo assim, em uma sociedade como a nossa, bem como na maioria das ocidentais, a mulher ocupa posição secundária em relação ao sexo predominante e soberano, o masculino. Neste ponto, ela ressalta a descoberta da mulher que se faz a partir do outro que ela não virá a ser:

É uma estranha experiência, para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si, a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade. (BEAUVOIR, 1980, p.39)

Segue esclarecendo sobre a situação das moças que são tratadas de forma distinta dos rapazes, sendo desta forma, tolhidas em seu comportamento, visto que para elas são proibidas as brigas, as escaladas, impossibilitadas de ir além ao mundo dado, lhes são impostos limites os quais são proibidas de explorar, ousar e afirmar-se.

Uma das únicas saídas para mulher é então o casamento, é para isso que a mulher é destinada, a passar de um domínio masculino para outro, ou melhor, do domínio do pai para o marido. Conforme Simone de Beauvoir assinala que o destino tradicionalmente imposto pela sociedade para a mulher é o casamento. Até hoje, a maioria das mulheres se preparam para se casar, são casadas, ou foram, ou ainda, sofrem por não ser. E é em relação ao casamento que se define a condição da mesma, podendo ela se manter revoltada, frustrada ou ainda indiferente a essa instituição.

E ainda em outra passagem Beauvoir afirma:

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido – em certos casos, de um protetor – é para ela o mais importante dos empreendimentos. No homem encarna-se a seus olhos o Outro, como este para o homem se encarna nela; mas esse Outro apresenta-se a ele como essencial e ela se apreende perante ele como inessencial. Ela se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim

entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor. (BEAUVOIR, 1980, p.67)

Constituindo desta maneira o destino das mulheres, esse será também o destino das duas personagens principais do romance. Evita e Helena são casadas. O conto *Os Gafanhotos* inicia-se com o casamento de Evita e Luís e, embora não saibamos de nada em relação ao passado de Helena e Jaime, sabemos que são casados. Resta agora saber como cada uma delas se comporta em face dessa instituição.

#### 4.1 Evita – Eva Lopo (Lupus – Lobo)

No conto *Os Gafanhotos*, é relatado o momento do casamento em que os noivos devem abandonar a festa para ficarem a sós pela primeira vez:

O noivo compreendeu completamente a orquestrazinha, o sussurro dos imensos convidados e a pressa do fotógrafo, querendo todos expulsá-los dali, muito antes de chegar a noite. Entornava-se de facto uma atmosfera amarela-clara da cor do whisky, quando foram postos na extremidade do terraço, por entre gargalhadas. (JORGE, 1988, p. 14)

Simone de Beauvoir analisa o comportamento dos convidados de casamentos da seguinte maneira: ela vislumbra o lado cômico que ocorre em nossa época nas civilizações Ocidentais, onde o homem e a mulher são tomados como indivíduos e os convidados das núpcias zombam por saber que este homem e esta mulher vão consumir o ato sexual que é mascarado pelo ritual do casamento.

Era exatamente esse o pensamento dos convidados das núpcias de Luís e Evita o que eles não podiam imaginar era que os noivos já haviam tido relações sexuais antes do casamento como é salientado neste trecho:

“Achas que os enganamos?” - 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!” (JORGE, 1988, p. 14)

A virgindade é abordada da seguinte maneira por Simone de Beauvoir:

Por outro lado, nas esferas em que a emancipação feminina é aceita, reconhece-se às moças a mesma liberdade sexual que se reconhece aos rapazes. Entretanto, a ética paternalista reclama imperiosamente que a noiva seja entregue virgem ao esposo; este quer ter a certeza de que ela não traz em si um germe estranho; quer a propriedade integral e exclusiva dessa carne que torna sua; a virgindade adquiriu um valor moral, religioso e místico e esse valor é ainda geralmente reconhecido hoje. (BEAUVOIR, 1980, p.184)

Fica claro que Evita não é mais virgem, o desejo dela e do noivo é simplesmente manter as aparências diante dos convidados, ou de uma sociedade não muito liberal. Evita subverte as regras da sociedade.

No mito bíblico, Eva é aquela que quis atravessar os limites de seu conhecimento. Esta personagem abandona sua posição para procurar a verdade, para revelar o que realmente aconteceu.

Retomando os relatos sobre a criação da mulher, podemos perceber que Eva, a então mulher de Adão, possui características iguais à nossa Evita (ou Eva Lopo), pois nada tem de submissa ao seu homem, nem de dependente dele.

Segundo relato do Velho Testamento sobre a criação:

Jeová Deus disse: “ Não é bom que o homem esteja só. Eu lhe farei uma ajudante”. E, da terra, Jeová Deus formou todos os animais selvagens e todos os pássaros do céu. Ele os conduziu até o homem, para ver como ele os chamaria; cada um receberia o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todo o gado, a todos os pássaros do céu e a todos os animais selvagens. Mas nenhuma ajudante adequada para o homem foi encontrada para ele. Então Jeová Deus fez o homem cair num sono profundo. E enquanto ele dormia, tomou uma de suas costelas e envolveu-a com carne. Da costela que tomara de Adão, Jeová Deus fez uma mulher e conduziu-a ao homem. O homem exclamou:“ Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Esta será chamada mulher pois foi tomada do homem. (KOLTUV, 1996, p.28)

Erich Auerbach, em *Mimesis*, afirma que Eva só subverte a ordem das coisas porque é instruída pela serpente que seria o Diabo, como podemos observar em seu comentário:

Porque intervém a serpente? Porque sente que, do jeito que as coisas estavam indo, a sua causa não vai a frente. Na realidade, Eva é pouco hábil, muito pouco hábil, ainda que esta falta de habilidade não seja, de forma alguma difícil de compreender; pois sem a ajuda do diabo ela é , apesar de curiosa-pecadora, fraca, dirigível pelo marido, muito inferior a ele – assim como Deus a criou, da costela do homem. Expressamente ele ordenou a Adão que a dirigisse, e a Eva, que o servisse e obedecesse. Eva é, diante dele, medrosa, submissa, acanhada; ela sente que não pode enfrentar a sua vontade clara, sensata e máscula. Somente através da serpente a situação muda; ela inverte a ordem estabelecida por Deus, faz da mulher o senhor do homem e leva, desta forma, os dois à perdição. (AUERBACH, 2009, p.130)

Auerbach comenta, ainda, através da posição de Adão, a importância crucial da serpente no comportamento de Eva que, somente depois dessa intervenção, muda sua conduta, deixando de ser ingênua para ser audaciosa e sedenta em ultrapassar os limites a ela impostos:

De repente acontece uma coisa inaudita, que estremece todo o seu modo de vida. A mulher, que até a pouco tagarelava de modo tão infantilmente inconsciente, tão insensata e saltitante, que ele acaba de repreender com umas poucas palavras sérias, para as quais não houve resposta, manifesta, subitamente, uma vontade própria, totalmente independente da sua; manifesta-a numa ação, que se lhe apresenta como monstruosa; ela arranca a maçã da árvore, como se fosse a ação mais fácil e natural do mundo, e insta-o, com sua quádrupla repetição: *manjue, Adam!*[...] O estremecimento é demasiado forte para ele; os papéis estão trocados.; Eva domina a situação. (AUERBACH, 2009, p. 131)

A personagem/narradora Evita/Eva de Lídia Jorge, com um perfil correspondente ao do personagem símbolo da criação humana, mesmo sem a presença da maçã e nem da serpente, mas desejando ultrapassar os limites, no momento em que não aceita ficar confinada dentro do quarto e nem mesmo dentro do hotel, subverte a ordem à medida que, para ela vão ficando claras as atrocidades cometidas na guerra, levando-a à tentativa de denunciar através do jornal, bem como nos momentos em que trai seu marido, por duas vezes, e com dois jornalistas.

Simone de Beauvoir traz à tona a questão do adultério até nos casamentos onde os parceiros se escolhem, ou seja, casam por amor, segundo ela a evolução econômica da condição feminina modifica a instituição do casamento, que vem se tornando uma união escolhida livremente pelas partes envolvidas, possui obrigações recíprocas, sendo desta maneira o adultério a quebra desse contrato, podendo o divórcio ser obtido por qualquer uma das partes envolvidas.

Com a evolução do romance vamos percebendo que os sentimentos de Evita para com o noivo vão mudando pouco a pouco, à medida que ele incorpora o alferes que deseja ser o espelho do capitão, ela não mais o reconhece como o estudante de matemática por quem se apaixonou: “Não é mais a pessoa com quem fiz namoro, a primeira pessoa com quem me deitei na carruagem do comboio, atravessando uma planície com lua.” (JORGE, 1988, p. 66)

Quanto a esse distanciamento Simone de Beauvoir explica:

Mas quando os indivíduos não aspiram mais a se atingir porque há entre eles hostilidade, nojo, indiferença, a atração erótica desaparece; e morre de uma maneira quase tão certa na estima e na amizade, pois dois seres humanos que se unem no próprio movimento de sua transcendência, através do mundo e de seus empreendimentos comuns, não precisam mais unir-se carnalmente; e por ter perdido significação esta união inspira-lhes repugnância. (BEAUVOIR, 1980, P.192)

Mais uma vez Evita subverte as regras e trai seu marido, quebrando assim o contrato, a primeira delas, com o jornalista gordo que possuía olhos que a impressionavam:

Olhos nos olhos, boca na boca, como os mosquitos depois das chuvas. A boca dele cheirava ao que cheiraria uma garrafa de whisky se a garrafa de whisky em vez de rolha tivesse boca. “Além da boca, além do whisky, além da morte, o desejo implacável da vida” - mas não era um pensamento com palavras. Fazer amor com aquele homem encontrado no *Moulin Rouge* era como nadar numa tina cor de azeite. (JORGE, 1988, p. 177-178)

E a segunda, com o jornalista que possuía a Coluna Involuntária, o qual ela procura num primeiro momento para fazer a denúncia do envenenamento. Seus encontros são constantes, porém relacionam-se sexualmente uma única vez: “A casa era pequena e suja como a sua entrada, e o jornalista tinha plena consciência disso. Mesmo cheio de consciência, o jornalista desnudou-se e fez-me mortal – disse Eva Lopo.” (JORGE, 1988, p. 227).

Outro fator que converge para uma nova associação é o seu sobrenome “Lopo” (lupus- lobo), o qual nos faz crer que ela apresenta características iguais às dos lobos, e das mulheres que Clarissa Pinkola Estés classifica como “Mulheres Selvagens”:

Os lobos saudáveis e as mulheres saudáveis têm certas características psíquicas em comum: percepção aguçada, espírito brincalhão e uma elevada capacidade para devoção. Os lobos e as mulheres são gregários por natureza, curiosos, dotados de grande resistência e força. São profundamente intuitivos e têm grande preocupação para com seus filhotes, seu parceiro e sua matilha. Têm experiência em se adaptar em circunstâncias em constante mutação. Têm uma determinação feroz e extrema coragem. (ESTÉS, 1994, p.16)

Ainda para corroborar com a definição da personagem Evita/Eva da obra *A Costa dos Murmúrios*, segue a definição de mulher selvagem:

Ela é a força da vida-morte-vida; é a incubadora. É a intuição, a vidência, é a que escuta com atenção e tem o coração leal. Ela estimula os humanos a continuarem a ser multilíngues: fluentes no linguajar dos sonhos, da paixão, da poesia. Ela sussurra em sonhos noturnos,; ela deixa seu rastro no terreno da lama da mulher um pêlo grosseiro e pegadas lamacentas. Esses sinais enchem as mulheres de vontade de encontrá-la, libertá-la e amá-la. Ela é idéias, sentimentos, impulsos e recordações. Ela ficou perdida e esquecida por muito, muito tempo. Ela é fonte, a luz, a noite, a treva, e o amanhecer. Ela é o cheiro da lama boa e a perna traseira da raposa. Os pássaros que nos contam segredos pertencem a ela. Ela é a voz que diz, “Por aqui, por aqui”. Ela é quem se enfurece diante da injustiça. Ela é a que gira como uma roda enorme. É a criadora dos ciclos. É a procura dela que saímos de casa. É a procura dela que voltamos para casa. Ela é a raiz estrumada de todas as mulheres. (ESTÉS, 1994, p.27)

Onde ela está presente? Certamente nessa brilhante homenagem que Lídia Jorge faz, nos mostrando em sua personagem a sua maneira de apresentar uma “Mulher selvagem”.

## 4.2 Helena – Helena Forza Leal – Helena de Troia

Helena – Personagem submissa a Jaime Forza Leal, totalmente alienada das coisas em sua volta, preocupada somente com sua beleza.

Cabe aqui darmos uma definição para a palavra amor que segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira segue a definição: “Amor(ô).[Do lat. amore.] S.m. 1.Sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem, ou de alguma coisa [...] 2. Sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro ser ou a uma coisa; devoção extrema.” (FERREIRA, 1999, p. 124)

Também retiramos do livro Fedro de Platão uma definição sobre o amor que corrobora com a definição de amor que demos acima:

Em vez de sentirem inveja do amado, esses amantes fazem tudo para tornar os seus amados semelhantes a eles mesmos ou aos deuses que adoram. É desse zelo que estão animados os verdadeiros amantes. Se conseguem que o amado divida com eles o mesmo interesse, o mesmo amor, a sua vitória é, ao mesmo tempo, uma iniciação. O amado que se deixa conquistar por uma amante que delira assim, entrega-se a uma nobre paixão que será, para ele, uma fonte de felicidades. (PLATÃO, 2007, p.90)

Em outra parte do livro citado acima, também destacamos um trecho em que o autor explica o comportamento das pessoas que se amam:

Na presença do amado a dor do amante se esvai, e o mesmo se sucede com este na presença daquele. Quando o outro está longe, o amante sente tristeza, da mesma forma esta sacode o amado, porque ele abriga o reflexo do amor – acreditando, contudo, que se trata de amizade, e não de amor. Embora com menor intensidade, deseja aproximar-se do outro, vê-lo, tocá-lo, deitar-se ao seu lado e, assim, não tardará a satisfazer o seu desejo. (PLATÃO, 2007, p.92)

Ou ainda como declara Simone de Beauvoir:

Esperar pode ser uma alegria. Para quem espreita o bem-amado sabendo que ocorre, que a ama, a espera é uma promessa deslumbrante. Mas passada a embriaguez confiante do amor que muda a própria ausência em presença, misturam-se ao vazio da ausência os tormentos da inquietação: o homem também pode nunca mais voltar. (BEAUVOIR, 1980, p.431)

Esse comportamento normal entre as pessoas que se amam está presente na personagem Helena de *A Costa dos Murmúrios*. Em um primeiro momento somos



levados a acreditar que ela realmente ama o capitão Jaime Forza Leal devido a esse comportamento que Sócrates nos apresentou:

“Agora vamos pensar neles” – disse ela, referindo-se a Forza Leal e ao noivo. “É terrível esta separação. É ou não é?” – Helena de Troia puxou por um lenço até aí escondido e aproximou-o dos olhos antes de ter lágrimas. Logo teve lágrimas. ‘É uma separação terrível de que eu tenho um medo terrível!’ Já tinha abundantes lágrimas e já assoava. (JORGE, 1988, p. 92)

Em outro trecho mais à frente, a personagem continua com comportamento típico de uma pessoa apaixonada:

“Você não sabe que se esperam cinquenta baixas do nosso lado, mesmo que se obtenha um bom resultado? É quase um crime chamar-se um bom resultado a um resultado com cinquenta baixas! Só que cinquenta baixas numa operação desta envergadura, não é nada, e no entanto, são cinquenta baixas e isso é terrível!”  
 “Feridos e mortos?”  
 “Mortos, só mortos serão cinquenta fora os feridos que vão ser o triplo. É terrível!”  
 [...] “Acha que não se pode fazer nada? Oh, não diga isso, pode-se sim! Pode-se muito – escrevendo-lhes, acompanhando-os, sentindo-os, olhando-lhes para as fotografias, sendo solidárias com eles em pensamento?[...]” (JORGE, 1988, p. 94)

Em certos momentos porém, desconfiamos do tratamento que o capitão Jaime dá à sua mulher, como podemos observar nesses trechos destacados:

Rapidamente se chegou à beira duma vivenda e o capitão parou para retirar a mulher e colocá-la em terra. Para tanto, pegou-a ao colo, como nas caricaturas das núpcias antigas, e depois de ela haver dado uns gritos, ter esperneado e o lenço ter-se perdido, ele passou-a sobre a sebe, sem abrir o portão, e deixou-a cair, lindíssima, cheia de cabelos, na relva do jardim. (JORGE, 1988, p. 55)

É de se admirar como uma pessoa pode soltar a outra do colo ao chão, como acontece no trecho acima. Mais à frente podemos também notar um comportamento estranho do capitão Jaime na praia em relação à Helena que não sabia nadar:

Tinham um bote a motor que Forza aproximava da beira. Helena não sabia nadar, mas agitava-se na água e acenava quando o via. Ele vinha em direcção a ela, ela avançava até atingir a água pelo nível dos ombros, e ele em cima do bote. Roncava o bote, era como se a viesse buscar, e depois passava em tangente e atingia o largo. (JORGE, 1988, p. 68)

Outro episódio que chama atenção é que revela Helena obedecendo ao assovio do marido, como um animal de estimação faria: “Ela sentou-se na areia para calçar as sandálias, ele já ia no alto dum pequeno morro. Virou-se, assobiou por ela, com o tal assobio tremido, de ordem e chamamento. Ela pegou no saco e correu, escorregando e caindo.” (JORGE, 1988, p. 69)

O que percebemos depois, no decorrer da leitura, é que Helena demonstra falsidade em suas ações e, principalmente, em seu discurso, que é dissimulado, mentiroso, falho em relação ao que realmente pensa e sente. Ela passa a maior parte do tempo mentindo, imitando o comportamento de uma pessoa que ama, mas na verdade ela não ama Jaime, ela apenas finge que ama.

Helena deseja morrer.

Quer morrer porque não suportará o regresso de Jaime contra quem se fechou em casa oitenta dias, negociando o desaparecimento de Jaime, negociando com Deus.[...] Helena, contudo, quer aniquilar-se quando os mainatos estiverem bêbedos como cachos. Que embebedá-los com bom vinho, para quando acordarem, já ela não estar definitivamente morta, e acordando eles possam ir correndo, chamar o capitão a base, com os seus enormes pés pretos e descalços. Quando o capitão chegar, ela não quer estar viva. (JORGE, 1988, p. 220)

Um pouco antes do trecho recortado acima, ficamos conhecendo a verdadeira história de Helena. Ela teve um amante a quem realmente amava e, quando o marido descobriu sua traição com o despachante, fez com ele um jogo de roleta russa em que o amante não teve sorte e acabou sendo morto na frente de Helena. Desse ponto em diante, ficam claros os reais desejos, medos e esperanças. Anseia que Jaime, seu marido, não sobreviva à guerra e que ela possa levar uma vida diferente da que leva até então, impregnada de mentiras e de aparências de um amor louco e submisso, no qual somente existe ódio e medo.

Em relação à escolha do nome da personagem podemos observar o seguinte:

‘Sabe o que significa o seu nome?’

Helena de Troia começou a rir – ‘ Não, não sei.’

‘Nunca lhe disseram Haec Helena?’

‘Não, nunca’ - disse ela com pestanas inocentes a baterem ao longo dos olhos, afastada agora dos crustáceos e da turquês que lhes quebravam tão bem as eriçadas patas. Quis que Helena soubesse.

‘Dizer Haec Helena é o mesmo que dizer eis a causa do conflito – gosta?’  
(JORGE, 1988, p. 72)

Assim como na guerra de Troia, a personagem Helena de Lídia Jorge aparece como uma figura belíssima. Como sublinha Juanito de Souza Brandão, “Tão bela quanto as deusas imortais (deusa, aliás, também ela !), Helena era realmente

Νέμεσις, uma formidável Nêmesis!”<sup>18</sup>. Ou: “Não era possível que mulher tão bela servisse de instrumento de castigo dos mortais.”<sup>19</sup>. Ou ainda: “Leva para teu lar, Menelau, uma outra esposa, porque os deuses se serviram da extrema beleza de Helena para desencadear a guerra entre gregos e troianos.”<sup>20</sup>. Vejamos como isso se dá no romance de Lídia Jorge:

A mulher mais linda do terraço concitava a vista dos homens sem mulher, que também os havia, e até de alguns com a mulher ali, diante da testa, porque há desejos irreprimíveis, inveja de coisas próximas inalcançáveis, mesmo quando se tem o cônjuge presente, bebendo diante de nós. Ora não admirava porque a mulher do capitão Jaime Forza Leal atraía a vista e o suor como um farol atrai, quando visto o facho a partir do mar. Como se chamava ela ? E precisaria ter nome? O alferes Luís Alex explicou a noiva – “Oh se tem! Até tem epíteto – chama-se Helena por batismo, Forza Leal por casamento, mas todos a tratam por Helena de Troia. Não olhes para lá.” (JORGE, 1988, p. 29)

Ou: “Vejo. Pela beira do mar anda o capitão e anda Helena. Helena é uma bela mulher, mas a cicatriz de Forza é mais.” (JORGE, 1988, p. 66). Ou ainda: “Helena, a bela Helena, também parecia estar de acordo, todos tínhamos de estar de acordo em relação a isso.” (JORGE, 1988, p. 71).

No que diz respeito a mulher que cultua sua Beleza, Simone de Beauvoir destaca: “Cuidar de sua beleza, arranjar-se, é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe então, escolhido e recriado por si mesma.” (BEAUVOIR, 1980, p.296)

Já em relação a mulher que se arruma para incitar o ciúme do marido, ela prossegue:

A mulher que acentua seu encanto sexual conduz-se mal aos olhos do marido; ele censura ousadias que o seduziram numa estranha e essa censura mata nele todo desejo; se a mulher se veste com decência, ele aprova, mas com frieza: não a acha bastante atraente e como que lho censura de modo vago. Por causa disso, olha-a raramente por sua própria conta, é através de olhos alheios que a inspeciona. (BEAUVOIR, 1980, p.304)

O trecho que destacamos corrobora com a reação do capitão quando percebe que sua mulher está sendo olhada, ele reage de maneira violenta: “Mas naturalmente que Helena de Troia tinha de concitar o olhar. Naturalmente que o

<sup>18</sup> BRANDÃO, 1989 p.73

<sup>19</sup> Id., Ibid., p.75

<sup>20</sup> BRANDÃO, 1989, p.103

capitão reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher.” (JORGE, 1988, p. 29)

A traição é ponto comum entre as duas “Helenas”: Novamente recorreremos a Juanito Brandão:

Páris e Enéias, guiados pela bússola de Afrodite, vão ter ao Peloponeso, onde os tindáridas Castor e Pólux os acolheram com todas as honras devidas. Após alguns dias em Amiclas, foram conduzidos a Esparta. O rei Menelau os recebeu segundo as normas da sagrada hospitalidade e lhes apresentou Helena. Dias depois, tendo sido chamado, às pressas, à ilha de Creta, para assistir aos funerais de seu padraсто Catreu, deixou os príncipes troianos entregues à solicitude de Helena. Bem mais rápido do que esperava, a rainha cedeu aos reclamos de Alexandre: era jovem, formoso, cercava-o o fausto oriental e tinha a indispensável ajuda da invencível Afrodite. Apaixonada, a vítima da deusa do amor reuniu todos os tesouros que pôde e fugiu com o amante, levando vários escravos, inclusive a cativa Etra, mãe de Teseu, a qual fora feita prisioneira pelos Dioscuros quando do resgate de Helena, raptada por Teseu e Piríto. (BRANDÃO, 1989, p.75)

*A Costa dos Murmúrios* parece retomar essa questão:

O Jaime tinha saltado de dentro do armário, curvado, com o cano à volta, a roupa interior marcada pela passagem do despachante, suspensa da mão, e tinha-lhe colocado a espingarda entre os olhos. O Jaime queria o nome. A princípio acho que me queria matar, mas depois queria só o nome. “Dei o nome, Deus sabe que dei o nome!” (JORGE, 1988, p. 206)

E para nossa surpresa, assim como a Helena de Troia, ela acaba novamente nos braços do marido após a morte do amante, como nos esclarece Junito de Sousa Brandão nesta passagem:

Morto Paris por uma flechada de Filoctetes, Helena foi obrigada a unir-se a Deífobo, segundo uma variante. Menelau foi ao encontro do casal e matou o derradeiro amante da esposa. Quando ergueu a espada para golpear Helena, esta se lhe mostrou seminua, fazendo resurgir no rei de Esparta as chamadas de uma paixão jamais extinta. (BRANDÃO, 1989, p.113)

O conflito vivido pela personagem se dá em relação a si mesma. Refém de um marido que não ama, ela o trai, assim como Helena de Troia. Infelizmente não teve sorte, já que seu amante havia morrido num jogo de roleta russa, que Jaime Forza Leal com ele estabelecera ao saber da traição. Toda a lealdade, fidelidade, clausura, e submissão aparente apenas escondiam sua abstração, indiferença e real desejo de se livrar do marido e tornar-se assim, livre.

Mas Helena de Troia era a abstração de quê? Pensava melhor nadando numa praia, ainda que a água estivesse morna como um caldo. Longe, se não a voltasse a ver incitando o abate de flamingos, se não voltasse a partir patas de crustáceos com turquês, ela poderia ser o corpo que servisse de

abstração, em simultâneo, da Beleza, da Inocência e do Medo, e assim tudo ficaria explicado. (JORGE, 1988, p. 90)

Desta forma torna-se clara a apatia da personagem Helena, em relação à sua própria vida, apenas se importando com sua beleza física, não se preocupando com nenhuma outra questão.

Conforme apresentado, temos em mãos as duas personagens Evita e Helena, bem como seus pontos em comum e os díspares. Fica flagrante que elas têm em comum o casamento e a infidelidade, mas que os motivos que as conduzem são muito diferentes. Quanto à fidelidade Simone de Beauvoir aponta:

Sem dúvida a fidelidade é necessária ao amor sexual, pelo fato de que o desejo de dois amantes apaixonados envolve sua singularidade; eles recusam que esta seja contestada por experiências estranhas se se querem insubstituíveis um para o outro; mas essa fidelidade só tem sentido na medida que é espontânea; e espontaneamente a magia do erotismo dissipa-se bastante depressa. (BEAUVOIR, 1980, p. 192)

As duas quebram o contrato. Helena fala do amante como uma pessoa que a amava e que “a entendia e lhe elogiava cada osso, cada músculo, cada forma de seu corpo em movimento.” (JORGE, 1988, p. 205). O que nos revela que sua beleza é o que para ela realmente importa, ser bela e ser elogiada. Evita trai, mas nos faz pensar que à medida que o noivo se transfigura em alferes, bem como as denúncias da guerra da qual ele faz parte vão sendo por ela descobertas, anula-se pouco a pouco seu amor, não restando desta maneira salvação para seu casamento.

Assim, podemos perceber que Helena se submete aos caprichos de Jaime por temê-lo, enquanto que Evita tem uma postura totalmente diferente, ela não aceita se submeter aos caprichos de Luís, tendo e mantendo a todo momento sua personalidade intacta. A esse respeito Simone de Beauvoir destaca que:

O homem é ingênuo quando imagina que submeterá facilmente a mulher a suas vontades e a “formará” como quiser. [...] No terreno da abstração e da lógica, a mulher resigna-se amiúde a aceitar a autoridade masculina; mas quando se trata de idéias, de hábitos que a interessem realmente, ela lhe opõe uma tenacidade matreira. A influência da infância e da juventude é muito mais profunda nela do que no homem, pelo fato de que ela permanece mais encerrada em sua história individual. (BEAUVOIR, 1980, p.224)

### 4.3 Outras mulheres

Apesar de o conto *Os Gafanhotos* e de o romance, propriamente dito, *A Costa dos Murmúrios*, destacarem as personagens femininas Evita/Eva e Helena, as outras mulheres confinadas no hotel Stella Maris aparecem não só como coadjuvantes da guerra colonial como o personagem Góis comenta “Pois fica a saber que é uma porra que uma guerra seja feita só com homens. Uma guerra deve envolver homens, mulheres e crianças, e velhos, e coxos e doentes e tudo.[...]” (JORGE, 1988, p. 153), elas participam de maneira um pouco diferente, como nos deixa claro Evita ao se pronunciar sobre o cotidiano das famílias no hotel:

Os episódios familiares abria e fechavam também como um acto de respiração.[...] Eram tão intensos que poderia ter sido criado um *Correio do Stella*, com mais proveito do que o jornal da cidade. Quando não chegavam a ser episódios com seu drama, sua intriga, seu enigma e desfecho, havia pelo menos descrição de caracteres, ou sinuosidades deles com os nomes, as anedotas, as gargalhadas. (JORGE, 1988, p. 108)

A guerra se estendia também de certa forma a elas, não o combate ou confronto armado com os inimigos da maneira que acontecia com os homens, seus conflitos eram os do cotidiano, os conflitos da vida que independente da guerra colonial aconteciam normalmente. Como a própria personagem comenta: “As próprias mulheres ficavam com sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca.” (JORGE, 1988, p. 74)

Evita relembra em seu relato alguma delas, somente uma é lembrada pelo nome, Elisa Ladeira, as outras simplesmente deixam de ter nome próprio e passam a ser designadas pela alcunha dos maridos.

A primeira a ser lembrada é a “Mulher do Ramos” devido ao choro intermitente de seu bebê:

[...] não conserve o vagido daquele bebê a quem a mãe deixou as nádegas ficarem em carne viva. Ah, como ladrava fininho no berço aberto, enquanto a mãe dormia! Como a mulher do Ramos- aí tem um nome verdadeiro – fora punida! (JORGE, 1988, p. 108)

Sendo a única com nome e sobrenome próprios, Elisa Ladeira vive em Moçambique a traição do seu marido com uma dançarina do *Moulin Rouge*, que ele faz questão de lhe trazer as vistas:

*Bandido, bandido...* Se algum pedaço de balcão desmantelado estiver a chamar bandido, é Elisa Ladeira contra o seu marido alferes. Ele tinha começado a visitar o *Moulin Rouge* e tinha trazido até a porta do quarto, onde a mulher legítima dormia rodeada de jarras de porcelanas da China para trazer para Europa, uma loira *starlet* com meias de palhetas. (JORGE, 1988, p. 109)

A “Mulher do Astorga” apanhava do marido na frente de todos:

Eva Lopo, nos seus dias de crença, não pode deixar de acreditar que não ressoem no buraco os gritos da mulher do Astorga, a voz do próprio Astorga batendo na mulher- eis novos nomes reais.[...] O real aconteceu à porta do elevador, e ele foi muito mais empolgante. A mulher jorrou sangue por sítios muito mais incomuns. (JORGE, 1988, p. 109)

A “Mulher Fonseca” teve uma tesoura lançada por uma criança espetada em seu penteado:

É impossível que a esplanada térrea do *Stella* não guarde sinal da tesoura que uma garota atirou do terraço para ouvir o ruído. A tesoura caiu aberta, fez vibrar todo o toldo, ficou espetada e pendurada sobre a cabeça da mulher do Fonseca. Era uma das cabeças melhor toucadas, em feitiço de colméia. Sem desmanchar a colméia, ela vomitou um líquido. Como a menina da tesoura foi castigada, fechada, amarrada atrás de uma janela! (JORGE, 1988, p. 109)

A “Mulher do tenente Góis”, rendilheira e contente com o retorno do marido, vítima da malária:

A mulher do tenente Góis era das melhores rendilheiras do *Stella*. Os dedos dela engoliam novelos de linha, e no colo caíam-lhe rendas, dum dia para o outro, do tamanho de aventais, sobretudo quando o Góis não estava.[...] Feliz dela, a rendilheira, porque ele tinha voltado nem tão bem que pudesse regressar à marcha sobre Miteda, Nacatári, Nangololo, nem tão mal que não pudesse ir vê-lo e segui-lo de perto, com sua renda. (JORGE, 1988, p. 110)

A personagem denomina de “Mulheres mais novas” aquelas que simplesmente só se importavam em ter seus cabelos esticados e eram meras figurantes da guerra, não ocorrendo com elas nada de peculiar.

Na lavanderia, no local mais húmido do *Stella*, onde dizem que ficaram fungos do tamanho de salsas, é forçoso que haja ainda um cheiro a ferro de engomar. Se houver, são elas, as mulheres mais novas, curvadas sobre as tábuas, passando os cabelos a ferro umas às outras. Estendidas sobre as tábuas, com papel vegetal sobre as madeixas, o ferro deslizando sobre o papel, até fumar. Quietas, de mãos pousadas, agarradas à tábua, com pescoço estendido. Tinham a pose das ovelhas nos sacrifícios antigos, a tábua era um frágil altar. (JORGE, 1988, p. 111)

A que possuía dois filhos e ficara viúva durante a guerra e sem quase nada para enterrar do marido a “Mulher do piloto Fernandes” ou ainda “a Mosca Morta”.

É aí que entra o piloto, A mulher do piloto Fernandes já trazia um nome do local donde vinha – todos a conheciam por *Mosca Morta*.[...]Mas de noite ela falava imenso, e ouvia-se através do tabique - “Mentira, mentira, já tens demasiadas horas de vôo!” E falava muito, embora baixo, porque devia ter a noção do tabique. (JORGE, 1988, p. 112)

Breve? Abruptamente breve – tinha sido durante a manhã quando sobrevoava Tete. Mas ele ia para Tete ou para Nacala? Pensava-se que ia para Nacala, mas a verdade é que tinha feito o DC4 cair no brasido de Tete. Tinha-se incendiado, e ninguém sabia se antes, se depois de chegar ao chão. Que importava? Importava que dele se tinha retirado com uma pinça as ilhós do cinto e o brevet da farda, depois do fogo. A viúva, para já, podia contar com essas cinzas. (JORGE, 1988, p. 115)

A personagem conhecida como a “Mulher do tenente Zurique”, após nove meses de gravidez, vê o filho nascer morto e tem o esfíncter rasgado. Mesmo estando dentro da clínica, ela não recebe atendimento porque desconhecia que precisava fazer um depósito financeiro para só assim receber os cuidados médicos necessários.

Perfeitamente infame! Tinham-no deixado morrer na recepção da clínica enquanto discutiam o depósito que se tinha de deixar à entrada. Ela não tinha levado o depósito, desconhecia totalmente essa prática, ela tinha o marido no mato, lá na guerra, ao Norte, ele estava lá sob ordens do General. Mesmo assim, não tinham deixado entrar na clínica, e haviam exigido que uma das acompanhantes desse o dinheiro para a mulher do Zurique poder atravessar o hall, fechado no fundo como um castelo. As duas juntaram o dinheiro, mas não tinham o suficiente. A criança começou a puxar, saiu na cadeira da recepção, a mulher do Zurique sentada na cadeira, agarrada às traves, tinha tido a criança morta e havia rasgado até o esfíncter. (JORGE, 1988, p. 170)

E ainda a “Mulher do Pedro de Deus” que trai o marido e por isso é agredida.

É uma mulher que está gritando, agora mais nitidamente. Não, não é verdade – não há nenhuma cena de revólver. Eu oiço por ouvir, mas não há. É só bofete e chapada, talvez um soco de punho fechado como num *ring*, coisa sem importância, Ouve-se distintamente a repercussão dos impactos como se fosse ao lado, no quarto do tabique, no entanto o som provém duma outra empena. (JORGE, 1988, p. 244)

A voz dessa mulher, de quem não me lembro o nome, extingue-se, o rumor desfez-se, as luzes começam a apagar-se, a areia a ficar homogênea. Mas os rapazes do lado ainda entram. Ouve-se distintamente dizerem - “Tanta merda por uma história de cornos.” (JORGE, 1988, p. 245)

Arnaldo Saraiva em *Os Duplos do real e os duplos romanescos* ressalta que essas mulheres têm em comum um destino, elas estão destinadas a serem infelizes, sendo elas as vítimas que não vão para o combate, mas não conseguem permanecer a ermo deste.

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 Leal, 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 de Deus, e a do alferes Alex. (SARAIVA, 1992, p.71)



Diante de tantas decepções, constantes incertezas e mesmo infelicidade retratadas através dessas mulheres, Evita é a porta voz da mudança, da curiosidade, da inquietação diante dos fatos, ela não aceita ficar confinada como as outras, ela não consegue alhear-se das barbaridades, nem abstrair tudo para simplesmente se preocupar consigo própria, como Helena, desta forma é ela que liberta o grito dessas mulheres, através de Eva Lopo.

## 5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo principal uma reflexão sobre as personagens femininas na obra *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, sendo que para tanto necessário se fez apontar questões que permeiam a obra, ressaltando alguns aspectos e detalhes que poderiam ter passado despercebidos para alguns, mas que se considerou pertinente aprofundá-los, já que todos eles são imprescindíveis para a questão do feminino.

As considerações de Beatriz Sarlos nos possibilitaram classificar a obra como uma narrativa ficcional e, através das definições de Phillipe Lejeune, nos foi possível afastar qualquer dúvida a respeito de autobiografia, visto que o pacto de leitura firmado é o pacto romanesco. A obra de ficção e a História Oficial se entrelaçam, criando o universo ficcional, inserindo-se, portanto, no gênero metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon.

A partir da leitura detalhada de Armelle Enders, em *A História da África Lusófona*, possível se fez a reconstrução do período histórico da obra, que aborda a Guerra Colonial Portuguesa no período da Ditadura Salazarista. Assim, foi plausível ter uma noção como os assimilados se organizaram para montar as frentes de libertação, em Moçambique cuja independência só foi possível em 25 de junho de 1975.

Tomamos consciência de que o conto *Os Gafanhotos* traz a versão portuguesa dos fatos, ou melhor, uma variante criada a partir da imagem de Portugal Imperial, glorioso, e, na narrativa propriamente dita, vamos percebendo como esse discurso já não cabe mais, estamos diante de um Portugal falido, segundo a visão da autora.

Ressaltamos também a maneira como o romance faz uso da memória a partir do conto inserido, para fazer submergir as atrocidades da guerra, bem como os fatos que correspondem aos do primeiro relato que agora ressurgem de maneira ampliada. Aí também se apontaram os fatos e as testemunhas do que acontecia no

dia a dia da guerra: além dos bidões de álcool metílico e das fotos que Helena apresenta a Evita, temos ainda o testemunho do tenente Góis.

A Alteridade é outra questão que nos saltou aos olhos. Utilizamos o livro *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* de Albert Memmi, para indicar o tamanho preconceito dos portugueses em relação aos africanos. Desprezam a paisagem, o povo é visto como fraco, selvagem, covarde, mostram-se indiferentes em relação aos afogados que eram recolhidos pelo caminhão de lixo, fazem os empregados se vestirem como europeus, além de lhes atribuírem nomes de vinhos, acham que são ignorantes e, mesmo os que conseguem se tornar assimilados, não têm valor a seus olhos. Enfim toda essa questão se resume em preconceito e racismo.

Percebemos como os personagens vão pouco a pouco incorporando o sentido da guerra, deixam de ser simples pessoas, como o estudante de matemática que passa a ser o alferes, o qual mata pássaros pelo simples desejo de matar, degola negros e exhibe suas cabeças nas fotos.

A fim de entender melhor as intenções da autora, analisamos o universo simbólico que não se resume no nome das personagens, mas também nas cores que estão presente ao longo de toda a obra: o verde, o amarelo e o vermelho, cores estas que fazem referência à bandeira nacional portuguesa.

Importante se fez abordar as personagens masculinas do romance que são o capitão Jaime Forza Leal e o alferes Luís Ferreira Alexandre. O que observamos é que o primeiro encarna a postura do herói de guerra que ostenta uma cicatriz, neste ponto recorreremos ao livro de Erich Auerbach para podermos trabalhar a cicatriz desse nosso herói em relação a tão famosa cicatriz do personagem Ulisses de Homero, o capitão Jaime também possui um esposa belíssima totalmente submissa e dependente dele chamada Helena . Já o segundo, Luís Ferreira Alexandre vive tentando tornar-se herói, a todo momento imita seu capitão, em suas ações e até em seu relacionamento com Evita.

No capítulo destinado às mulheres, buscou-se destacar o comportamento das personagens Evita e Helena, bem como o feminino incorporado nessas figuras.

Evita apresenta-se como uma mulher de personalidade, que não se prende aos limites que querem lhe impor, que subverte totalmente as regras, seja na questão da virgindade, pois quando se casa não é mais virgem, seja na não submissão às ordens de seu marido, pois não fica confinada no quarto e nem no hotel como ele gostaria, bem como diante das atrocidades acontecidas na guerra, as quais procura denunciar no jornal, e, finalmente, na quebra do contrato de seu casamento, visto que trai seu marido, pois já não encontra nele o estudante de matemática por quem se apaixonou e, sim, um alferes que deseja ser o simulacro de seu capitão.

Vimos que Helena de Troia transfigura-se como a encarnação da beleza, e, ao mesmo tempo, do medo. Ela não ama Jaime, seu marido, somente se submete a ele por medo. Teve um amante que foi morto por seu marido e, depois disso, deste se torna refém, pois teme morrer, desejando com toda sua alma que seu marido morra na guerra, para assim poder viver livremente.

As outras mulheres que surgem, de maneira periférica na narrativa, servem para mostrar que também estavam envolvidas na guerra, assim como Helena, mas não na guerra colonial em que seus maridos se encontravam, somente em suas guerras particulares, guerras do cotidiano, da vida.

Assim podemos perceber que Lídia Jorge em *A Costa dos Murmúrios* traz à tona várias tramas invisíveis em sua aparente trama visível. A cada leitura, o leitor atento irá se deparar com novas descobertas.

Quanto a mulher escritora Simone de Beauvoir menciona:

O escritor original enquanto não morre é sempre escandaloso; a novidade inquieta e indis põe; a mulher ainda se acha espantada e lisonjeada por ser admitida no mundo do pensamento, da arte, que é um mundo masculino: nele mantém-se bem comportada; não ousa perturbar, explorar, explodir; parece-lhe que deve fazer com que perdoem suas pretensões literárias com sua modéstia, seu bom gosto; aposta nos valores seguros do conformismo; introduz na literatura somente essa nota pessoal que se espera dela: lembra que é mulher com alguma graça, alguns requebros e preciosismos bem escolhidos; assim é que sobressairá redigindo *best-sellers*; mas não se deve contar com ela para se aventurar por caminhos inéditos. (BEAUVOIR, 1980, p.476)

E segue dizendo “elas não põem o mundo entre parênteses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam contradições: levam-no a sério.<sup>21</sup>”. Simone de Beauvoir com essas reflexões anteriores apontava a mulher escritora, ou a literatura feminina, para um espaço onde ainda carecia de maturidade e até mesmo personalidade. O que podemos observar e concluir é que a etapa a qual ela se referia, em que as mulheres não ousavam, perturbavam, explodiam e exploravam já foi ultrapassada por elas. Como vimos nos trechos anteriormente destacados, é essa a opinião também de Laura Fernanda Bulger, Isabel Alegro de Magalhães e Arnaldo Saraiva. Temos em nossas mãos Lídia Jorge que não só cria uma narrativa baseada no fato histórico, com a voz masculina, mas que a recria com um olhar e uma sensibilidade feminina de olhar o oprimido.

Portanto, a autora que em seu próprio romance nos fornece diversas versões para o mesmo fato, sob olhares diferentes da mesma personagem/narradora, permite que cada leitor tenha olhares e leituras diferentes para sua obra. Ali, delineiam-se personagens que vivem seus conflitos interiores, e a guerra portuguesa em África. O mundo interior e o exterior ganham unidade. Sendo assim sua obra corrobora a opinião de sua personagem: “Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso.”(JORGE, 1988, p. 41). A possibilidade do enigma permanece.

---

<sup>21</sup>BEAUVOIR, 1980, p.479

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARRADAS, Joaquim. *Rumo de Portugal: A Europa ou o Atlântico?* Lisboa: Novo Horizonte, 1975.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- BULGER, Laura Fernanda. *A Sibila uma superação inconclusa*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos formas, cores, figuras e números. Rio de Janeiro: J. Olympio., 1997.
- ENDERS, Aemelle. *História da África lusófona*. Tradução: Mário Matos e Lemos. Lisboa: Editorial Inquérito, 1997.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos – Mitos e Histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho ; SANTOS, A. C. M. ; TEVES, N. . Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lucia M.A.; ORICO, Evelyn G.D. (Orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. v1, p. 35-51.
- \_\_\_\_\_. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. 1999. 260f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. *Olhar e memória*. In NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GONDA, Gumercinda da Silva. Lídia Jorge e a descolonização da História. In: SILVA, Teresa Cristina Cerdeira; SANOTS, Gilda Santos ; SILVEIRA, Jorge Fernandes (Orgs.) *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.p.253-257.

HUTCHEON, Linda. Historicizando o pós-moderno: a problematização da História. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. O sujeito nada para a História e sua estória. In: \_\_\_\_ *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

\_\_\_\_\_. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KOLTUV, Bárbara Black. *O Livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 1996.

Letras & Letras. Dossier. Lúcia Jorge. Ano iv:55, 18 set. 1991. Ensaio: *A costa dos murmúrios- pauta de cores, paleta de palavras* (João de Mancelos).

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 14-47.

LEPECKI, Maria Lucia. *O romance português contemporâneo na busca da História e da historicidade*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1984.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Ed. Caminho, 1994.

\_\_\_\_\_. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

\_\_\_\_\_. *Capelas imperfeitas: Configurações literárias da identidade portuguesa*. In: RAMALHO, Maria Irene ; RIBEIRO, Antônio Sousa (Org.) *Entre ser e estar: raízes, percursos, discurso da identidade*. Coimbra: Edições Afrontamento, 2001. p.307-348.

MAIA, Rita Maria de Abreu. Os murmúrios de um narrador sob olhares estrangeiros: Uma leitura de *A costa dos murmúrios* de Lúcia Jorge. *Botetim do SEPESP*, Rio de Janeiro, v.5, p.226-240, 1993.

MELO, João de. *Os anos da guerra. 1961-1975. Os portugueses em África. Crônica, Ficção e História*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. 2 vol.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

NASCIMENTO, Márcio. Disponível em:  
<<http://www.geocities.com/CollegePark/Bookstore/2334/matematica/galois1.html>>  
Acesso em: 10 out. 2007.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce (Org.) *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: \_\_\_\_ et al. *O Olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O entretecer da História e da ficção. *Estudos de língua e cultura Portuguesa*. Discursos, 7, p. 13-25, maio 1994.

SARAIVA, Arnaldo. Os duplos do real e os duplos romanescos ( A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge). *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n.19, p.67-76, jan-jun 1992.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. Escrever a terra – sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *A palavra do romance*. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Horizonte universitário.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.