



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Alessandra Casati de Almeida

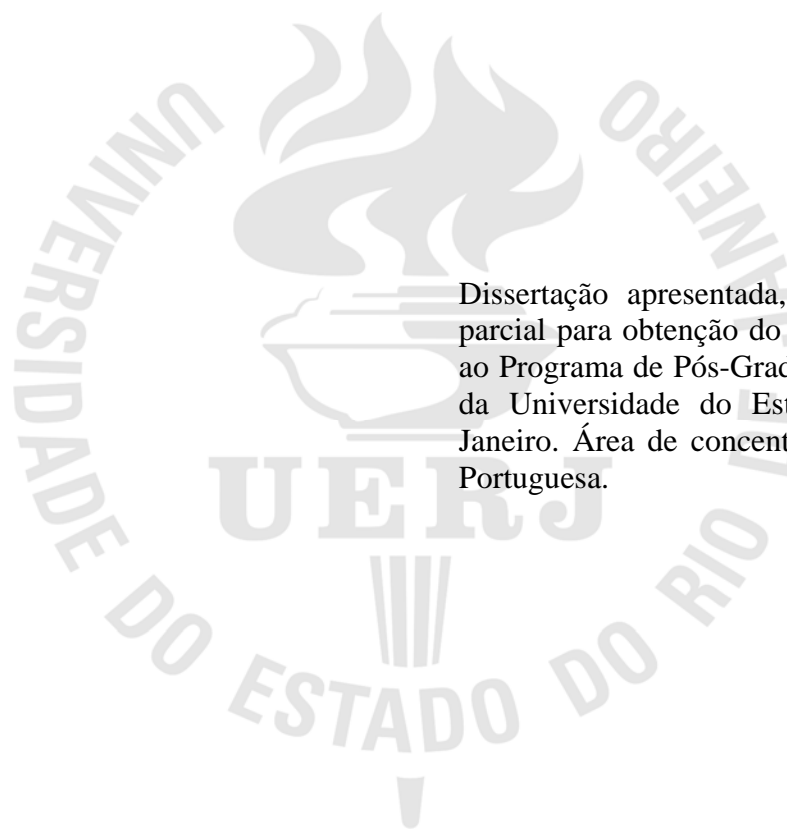
Memórias da guerra colonial na ficção de Lídia Jorge e Lobo Antunes

Rio de Janeiro

2013

Alessandra Casati de Almeida

Memórias da guerra colonial na ficção de Lídia Jorge e Lobo Antunes.



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.^a Dra. Maria Helena Sansão Fontes.

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A447	<p>Almeida, Alessandra Casati de. Memórias da guerra colonial na ficção de Lídia Jorge e Lobo Antunes / Alessandra Casati de Almeida. – 2013. 140 f.</p> <p>Orientadora: Maria Helena Sansão Fontes. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Jorge, Lídia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Jorge, Lídia. A costa dos murmúrios – Teses. 3. Antunes, Antônio Lobo, 1942- - Crítica e interpretação – Teses. 4. Antunes, Antônio Lobo, 1942-. Os cus de Judas – Teses. 5. Ficção histórica portuguesa – História e crítica – Teses. 6. Literatura e história - Portugal – Teses. 7. Memória autobiográfica – Teses. 8. Portugal – Colônias – Teses. 9. Colônias na literatura – Teses. I. Fontes, Maria Helena Sansão. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">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

Alessandra Casati de Almeida

Memórias da guerra colonial na ficção de Lídia Jorge e Lobo Antunes

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

Aprovada em 25 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Helena Sansão Fontes

Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Robson Lacerda Dutra

Instituto de Humanidades - UNIGRANRIO

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A Marlene e Aline,
amor e cumplicidade sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Helena Sansão Fontes, minha orientadora, pela confiança depositada, pela atenção dispensada, pelo carinho e respeito à mim oferecidos. Agradeço pelo apoio e orientação que contribuíram para a escritura deste trabalho.

Aos meus professores do curso de mestrado por fornecerem, com os seus ensinamentos, as bases que contribuíram para o desenvolvimento da minha dissertação.

À Professora Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, pela disponibilidade e incentivo concedidos.

Ao meu pai Albano, que sempre acreditou no poder do conhecimento e possibilitou com a sua ajuda constante, que eu realizasse os meus estudos e me dedicasse à faculdade, acreditando e apoiando todas as escolhas que fiz.

À minha mãe Marlene, que me iniciou no mundo literário e me ensinou o valor da literatura. Obrigada por partilhar comigo a sua sabedoria, o seu conhecimento, o seu afeto e a sua sensibilidade. Agradeço pela sua intervenção positiva e pela sua contribuição valiosa, que me ajudaram a trilhar minha trajetória intelectual com mais segurança.

À minha irmã Aline, companheira no caminho das Letras e parceira de muitas aventuras nessa busca pelo conhecimento. Amiga de muitas afinidades, que me sempre me ofereceu sua cumplicidade e carinho. Obrigada por dividir comigo a excelência de suas ideias e tornar mais leve todo o período de estudos com a sua presença.

Ao meu irmão Gilberto, pelo amor renovado e pela presença fraterna em minha vida.

Aos meus amigos do curso de mestrado da UERJ, que tornaram mais leve e divertida a difícil caminhada.

Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer retrospectivamente a sua função libertadora. O quase-passado da ficção torna-se, assim, o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. O que teria podido acontecer – o verossímil segundo Aristóteles – recobre, ao mesmo tempo, as potencialidades do passado “real” e os possíveis “irreais” da pura ficção.

Paul Ricoeur

RESUMO

ALMEIDA, Alessandra Casati de. *Memórias da guerra colonial na ficção de Lídia Jorge e Lobo Antunes*. 2013. 140f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O objetivo da presente dissertação é entender como ocorre a ficcionalização da memória da guerra colonial portuguesa nos romances *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios* e as estratégias usadas pelos autores para expressar essa memória em termos literários. Essas narrativas ao constatarem o colapso da antiga utopia colonialista do discurso nacional português, propõem uma revisão dos antigos valores nacionais e da retórica do regime salazarista, que afetou de forma profunda a vida dos autores. Em ambas as narrativas, a experiência da guerra é reconstruída através do testemunho e da reavaliação das reminiscências do passado das personagens, o que confere às obras um perfil confessional. Ao desmontar o tradicional relato histórico, relativizando verdades universalmente aceitas, a ficção visa preencher as lacunas do discurso histórico oficial, entendido como uma escritura dos vencedores. O confronto entre a memória individual resgatada pelas personagens e a memória legitimada da nação tem uma função redentora sobre o passado na medida em que interrompe a lógica dominante no momento presente. O estudo das referidas obras individualmente é concluído com uma análise sob o viés comparativo que visa estabelecer semelhanças e possíveis discrepâncias na forma de representação das memórias da guerra colonial.

Palavras-chave: Literatura da Guerra Colonial. Romance Contemporâneo. Metaficção Historiográfica. História. Memória. Esquecimento.

ABSTRACT

The aim of the present dissertation is to understand how fictionalization of the Portuguese colonial war memory occurs in the novels *Os Cus de Judas* e *A costa dos Murmúrios* and the strategies used by the authors to express this memory in literary terms. These narratives, atesting the collapse of the old colonialist utopia spread by the portuguese nation's narrative, propose a re-evaluation of outdated national values as well as the rhetoric of Salazar's regime, which affected profoundly these writer's lives. In both narratives, the war experience is reconstructed through the characters testimonials and re-evaluation of their past reminiscences, what gives them a confessional profile. Dismounting the traditional historical narrative by the relativization of widely accepted truths, fiction intends to fill the gaps of the official historical record, seen as a discourse comiited with the dominant classes. The confrontation between the character's individual memory and the legitimized nation's memory, has a libertarian dimension about the past, as it interrupts the dominant logic of the present. The study of the refered novels individually is concluded with a comparative analisys which stablish similarities and possible discrepancies between their representation of the colonial war memories.

Keywords: Colonial War Literature. Contemporary Novel. Historiographic Metafiction. History. Memory. Forgetting .

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACM A Costa dos Murmúrios

OCJ Os Cus de Judas

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	NARRATIVAS DA GUERRA COLONIAL: CONTEXTO HISTÓRICO..	15
1.2	Um percurso pela história e cultura portuguesa.....	15
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	41
2.1	A crise de identidade e de representação.....	41
2.2	Literatura e história.....	50
2.3	O conceito de história por Walter Benjamin.....	62
2.4	A memória como salvação do passado.....	64
3	AS MEMÓRIAS DA GUERRA COLONIAL EM LOBO ANTUNES E LÍDIA JORGE.....	69
3.1	<i>Os Cus de Judas: o sentimento do absurdo.....</i>	69
3.1.1	<u>Espaços de guerra, solidão e morte.....</u>	80
3.1.2	<u>A memória excessiva: a recuperação da palavra silenciada.....</u>	87
3.2	<i>A Costa dos Murmúrios: confrontando a escrita da história.....</i>	91
3.2.1	<u>Literatura e história em <i>A Costa dos Murmúrios</i>.....</u>	102
3.3	<i>A Costa dos Murmúrios e Os Cus de Judas: dois olhares sobre a guerra.....</i>	111
4	CONCLUSÃO.....	131
	REFERÊNCIAS.....	135

INTRODUÇÃO

O século XX foi um período marcado por profundas transformações no pensamento humano que afetaram de forma definitiva o modo de estar no mundo dos indivíduos. Esse desenvolvimento vertiginoso do conhecimento se revelou inicialmente em invenções como a lâmpada, o telefone e a descoberta do antibiótico, ou ainda pela ampliação dos direitos democráticos dos indivíduos, atingindo o seu ápice com avanços como a clonagem, os supercomputadores, as viagens espaciais, a mecânica quântica e a revolução nos meios de comunicação e transporte que aproximou e conectou todas as localidades no globo terrestre, encurtando tempos e distâncias. Apesar de este século abrigar esse notável avanço tecnológico e científico, testemunhar inúmeras revoluções e conquistas sociais e um progresso que atinge todos os campos do saber, ele também é referido como uma era de genocídios e catástrofes inigualáveis em toda a história da humanidade.

Paradoxalmente, este século tão profícuo em conquistas também testemunhou duas grandes guerras, inúmeros conflitos, extermínios e genocídios. De acordo com Eric Hobsbawm, no século XX mataram-se mais seres humanos do que em qualquer outra época, embora neste momento o homem tenha chegado ao seu mais alto nível de desenvolvimento intelectual. Essa regressão à barbárie, tão contrária à precedente visão iluminista que prometeu o progresso através da ciência e do conhecimento, se afirma através da crescente desumanização e embrutecimento do homem, bem como pela acentuação das desigualdades concretizadas em regimes políticos nefastos como o nazismo, o fascismo e a ditadura, que além de restringir os direitos individuais dos cidadãos, se valiam da violência e da tortura como meio de controle e manutenção do poder.

A queda dos grandes impérios coloniais que ocorre neste momento apenas contribui para esse quadro de violência, na medida em que a conquista da liberdade é realizada através de guerras de libertação em que as colônias buscam se dissociar da administração colonial. Este movimento de emancipação nem sempre implica em liberdade real às colônias, já que estas acabam sendo integradas no círculo de relações econômicas de seus antigos colonizadores, ocupando o seu lugar no cenário econômico mundial como países do “terceiro mundo”.

O ideal iluminista, que apontava o homem como centro de uma nova organização social que privilegiava o conhecimento e a sabedoria humanas para a solução de todos os problemas, entra em crise. Com ele, desintegram-se também os antigos ideais, padrões de identidade e interação social. Assim, verifica-se uma crise social e ética, que bloqueia o progressivo avanço das liberdades individuais e afeta a organização das sociedades. As referências que antes davam orientação segura ao sujeito dentro da estrutura social, agora aparecem difusas e contraditórias. Assim, o mundo moderno, racional e coeso que, consolidava-se com a revolução industrial e o desenvolvimento do capitalismo, é abalado pela fragmentação e caos desta nova fase.

Neste período, as ciências humanas voltam a sua atenção para o questionamento de postulados do iluminismo. As elaborações teóricas que surgiram neste período contestaram veementemente o conjunto de pressupostos culturais e sociais que condicionavam a visão de mundo dos indivíduos, questionando esse, que alcançou até mesmo os discursos tradicionalmente aceitos da história e da ciência. Essas transformações no pensamento ocidental, ao romperem com o pensamento moderno, desagregaram as identidades dos indivíduos, descentrando-os de seu lugar no mundo social e cultural, bem como de si mesmos.

No início do século XX, Walter Benjamin, com a sua grande capacidade de visão, já questionava, através de suas teses *Sobre o Conceito de História*, os efeitos deste progresso catastrófico que apenas deixa para trás ruínas e escombros. O autor também apontava para o efeito negativo que a vivência do choque, imposta pela vida moderna, tem sobre a transmissão da autêntica experiência. O mundo moderno se impõe como o mundo dos choques, obrigando os indivíduos a permanecerem totalmente mobilizados para apará-los, de forma a impedir o aniquilamento de sua individualidade. Segundo Benjamin, essa vigília constante impede a construção da autêntica experiência, o que resulta na impossibilidade da tradicional narração, que é substituída por uma narração a partir das ruínas e dos fragmentos que o indivíduo consegue acessar da experiência.

Esta nova ordem mundial também afetará a realidade portuguesa. Em um momento em que a ideologia colonizadora começa a ser contestada mundialmente, Portugal resiste em se dissociar de seu sonho imperial e tenta reforçar a sua ligação com a África. A resultante guerra colonial de libertação se arrasta por treze anos, produz milhares de vítimas e deixa uma marca profunda na sociedade portuguesa. A revolução de 25 de Abril, que traz a queda do regime ditatorial do Salazarismo e o fim da guerra colonial portuguesa, significa um momento

de inauguração da liberdade, originando, portanto, uma série de obras literárias que tentam dar sentido à experiência nacional, bem como refletir sobre a nova identidade portuguesa que se dissocia da sua antiga mítica imperial.

Como Benjamin já apontara em suas reflexões, a experiência do choque proveniente das guerras de trincheiras impede a assimilação completa do vivido, gerando uma crise na comunicação. Porém, a intensidade do choque também fixa essas imagens do passado na memória, possibilitando o resgate posterior dessas impressões pelas testemunhas. Assim, o acesso a este passado traumático vai se efetivar através dos fragmentos da memória que permitirão a reescritura da história. Neste processo, o narrador da história não deve agir como um arquivista do mundo, mas sim como um arqueólogo do seu passado, escavando e recordando, em uma exploração cuidadosa que visa recuperar vestígios que permitem entrever um futuro. As lembranças surgem como uma iluminação despertada pelo presente, como imagens que serão preservadas para construir uma imagem de passado. Essa imagem, longe da universalidade e continuidade da história oficial, não apresentam uma continuidade narrativa, mas configuram resultados da destruição, são ruínas, em essência fragmentadas.

As experiências excessivas e conflitos característicos do sujeito neste momento histórico terão o seu lugar na literatura contemporânea. Além disso, a literatura deste período, principalmente aquela produzida depois da segunda guerra mundial, exibirá marcas testemunhais que buscam elaborar uma experiência traumática, através da recuperação da memória do choque. Portanto, a literatura do século XX, marcada pela catástrofe, passa a assumir uma função testemunhal relevante, que se manifesta como um ato de resistência às narrativas impostas pelos discursos dominantes, além de evitar o esquecimento da barbárie.

A presente dissertação pretende analisar como ocorre a ficcionalização da memória da guerra em obras da literatura portuguesa contemporânea, mais especificamente nos romances *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios*. Os referidos romances apresentam autores profundamente marcados pela guerra, que empreendem a partir de suas memórias, uma tentativa de elaboração do trauma vivido. Neste processo, desenvolvem-se reflexões sobre a identidade dos indivíduos e da nação, sobre a escritura da história e a memória individual e coletiva, bem como sobre o próprio fazer literário.

Visando a uma melhor compreensão deste processo literário, inicialmente, empreende-se uma reflexão a respeito da cultura e história portuguesa. A dissertação organiza-se a partir

deste capítulo introdutório, em que é traçado um panorama histórico e cultural de Portugal, que contextualiza e situa as obras no cenário português contemporâneo. Para tanto, é imprescindível acompanhar um trajeto que se inicia com as origens da nação, sua construção identitária e sua expansão para além dos limites geográficos europeus. Essa dispersão do espaço português termina com o 25 de abril, em que o país, já sem as suas colônias, passa por uma reconfiguração identitária e tenta se afirmar como nação no espaço europeu. O processo de construção da identidade nacional portuguesa vai servir de eixo a partir do qual, desenvolveremos uma discussão a respeito de questões culturais e históricas que se refletirão na arte literária, evidenciando motivações e problemáticas da literatura portuguesa contemporânea.

Mais adiante, no segundo capítulo, desenvolve-se a parte teórica que serve de base para a análise das obras selecionadas. Para compreender a experiência do sujeito na guerra nas obras *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios*, e o impacto do conflito na vida das personagens dos referidos romances, seguiremos um percurso teórico que incluirá reflexões a respeito da identidade, representação, nacionalidade, história, literatura e memória, todos elementos paradigmáticos da literatura portuguesa contemporânea. Com base nestes desenvolvimentos teóricos, buscaremos promover articulações entre as representações da guerra, reconstruídas e guiadas pela memória, e a identidade dos indivíduos, que afetados pela experiência, cada um ao seu modo, empreende um processo de reconfiguração identitária que acompanha as transformações históricas e políticas pelas quais passa a nação.

O terceiro capítulo concentra-se na análise das obras separadamente e na subsequente análise comparativa entre as duas obras selecionadas. As narrativas citadas se aproximam em muitos aspectos, sendo ambos romances centrados na memória pessoal de seus protagonistas, mas cada um ao seu modo se utiliza de estratégias próprias para lidar com a temática da guerra como matéria literária. *Os Cus de Judas* se utilizará de um discurso impetuoso e assumirá um acentuado perfil confessional, inserindo na narrativa uma postura transgressora que confronta a ordem social e política vigente. Nesta trilha, a denúncia e o testemunho, adquirem no romance um forte tom de protesto, que além de propor uma quebra com os padrões estabelecidos e as instituições que os apoiam, também aposta na recuperação do passado para efetivar uma real compreensão do presente.

A Costa dos Murmúrios, por sua vez, apresentará um tom mais contido para empreender reflexões a respeito da guerra e suas implicações, estendendo a sua crítica aguda para uma série de questões relativas à sociedade portuguesa. Pode-se ressaltar como

característica importante na obra a ampla reflexão metaficcional que o romance apresenta, que ao desconstruir noções tradicionalmente tida como absolutas e verdadeiras, denuncia a crise da linguagem como representação da realidade. A autenticidade do discurso histórico é questionada e o registro oficial do passado é relegado a uma realidade discursiva, já que é passível de interpretação.

De uma forma geral, as tensões e os conflitos pessoais que verificamos nos personagens desses romances, refletem os desajustes destes com o meio que os cerca, problemática presente da literatura contemporânea. Seja por possuírem diferenças ideológicas contundentes em relação a este meio, ou ainda por possuírem uma consciência superior, que os permite olhar para este cenário a partir de uma posição privilegiada, estes personagens são, de forma geral, seres marginalizados, já que não se ajustam à visão de mundo ditada pelo senso comum.

É interessante ressaltar que a nova organização da sociedade que se afirma após a revolução de Abril, apesar de romper o seu compromisso com o exercício opressivo do poder, que se concretizava no regime ditatorial de Salazar, na verdade, se concentrou em atacar as características totalitárias evidentes do antigo regime. Esse processo de reconstrução, porém, não se espalhou de maneira ampla e uniforme, de modo que, ainda era possível perceber resquícios de ideologias tiranas que não haviam sido totalmente erradicadas nas instituições sociais e na mentalidade dos indivíduos.

A partir destas considerações, podemos enxergar as personagens desses romances como indivíduos que tentam escapar deste controle do Estado e que intelectualmente se recusam a ser absorvidos pelo sistema que contestam, embora reconheçam que fazem parte dele. A memória aparece nos dois romances como elemento essencial da narrativa. Os protagonistas aparecem presos a lembranças do passado que vão sendo recuperadas e analisadas no tempo presente. Os romances se desenvolvem a partir do confronto entre a memória individual e marginalizada dos protagonistas e a memória coletiva e legitimada da nação, na qual se baseia o registro histórico oficial. Esse caráter testemunhal das obras, outra característica da literatura pós-colonial, permite a estas personagens, que normalmente se encontram deslocadas e marginalizadas, comunicar a sua experiência pessoal de forma catártica, revelando a revolta, a angústia, a falta de sentido, a perplexidade, a frustração e a impotência diante das experiências desmoralizantes que viveram.

1 NARRATIVAS DA GUERRA COLONIAL: CONTEXTO HISTÓRICO

Renunciemos à mitologia da pureza, da transparência, à angélica pretensão de sermos, mais do que todos somos, um povo entre os povos. Que deu a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição.

Eduardo Lourenço

1.2 Um Percurso pela história e cultura portuguesa

A história do mundo ocidental consagra Portugal como a nação, cujo povo iniciou as grandes navegações, lançando-se ao mar, munido de um espírito épico que se consolidou como um dos elementos característicos da identidade cultural portuguesa. Na Europa do século XVI, o país, devido a sua posição geográfica privilegiada, inicia um projeto de expansão marítima que culminará com a conquista de territórios, estendendo o império português pelo mundo e marcando a transição do modo de produção feudal para o mercantilista.

Os interesses mercantilistas, contudo, não são os únicos que movem a nação portuguesa neste período, “aos lucros da mercancia (ouro, escravos, especiarias), à pirataria e à pilhagem juntam-se o desejo de glória e o proselitismo religioso. É devido à evangelização dos idólatras levada a cabo pelos portugueses que a Igreja Católica começa a concretizar a sua catolicidade, a tornar-se de facto universal”¹.

A instituição religiosa, que já havia influenciado profundamente os ideais da cavalaria medieval, através de um processo civilizador, que resultou na criação de ordens militares, de duplo carácter — religioso e militar, agora dirige o olhar para conquista ultramarina. A expansão portuguesa pelo mundo, justificada pelo seu carácter religioso, apresentará então, ares de cruzada cristã e assumirá o mesmo discurso duplo que unia duas missões de caracteres aparentemente contraditórios, como a imperialista e a messiânica. Segundo Eduardo Lourenço, grande estudioso da identidade portuguesa:

¹ TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A Guerra Colonial e o Romance Português*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. p.24.

A origem das explorações marítimas portuguesas do século XV não era uma associação mercantil privada, mas uma Ordem, uma instituição ao mesmo tempo religiosa e militar, diríamos mesmo militante. Mais tarde, a empresa dos descobrimentos iria depender da Coroa, e se tornaria por isso mesmo mais “secular” – quer este termo tivesse ou não qualquer significado no Portugal de então. Contudo, a dimensão religiosa dos descobrimentos não desapareceria jamais.²

Assim, a empresa ultramarina se reveste de uma imagem de missão civilizadora e religiosa, nos moldes do ideário cavaleiresco medieval, que agora alcançava uma dimensão planetária. Segundo Antonio Sérgio: “a empresa veio de um pensamento de Cavalaria, sem outro objeto definido que não fosse uma praxe de Cavalaria, e com esse caráter permanece; o seu aspecto fundamental é o de uma gesta bélica de gentes de algo a brandir um golpe no islamita”³. O imaginário da cavalaria ganha uma continuidade natural com a odisseia marítima portuguesa, de forma que, o mesmo espírito de cruzada característico dos cavaleiros medievais, calcado na conquista, servirá de motivação para os navegadores portugueses na época dos descobrimentos. Os navegantes, como os antigos cavaleiros, serão apresentados como homens de valores nobres, dotados de grande coragem, lealdade e generosidade, que se lançam frente ao desconhecido, na missão nobre de explorar novos horizontes, defender e propagar a fé cristã, evocando assim elementos caros ao código de honra da ordem da cavalaria.

O marco histórico se transfere para a literatura, na forma da epopeia *Os Lusíadas*. A ideologia feudal da tradição cavaleiresca acompanha naturalmente a ficção, contrariando a visão de mundo humanista da época. Assim, a atitude cavaleiresca diante da guerra, vista como degenerescência pelos humanistas, ganhará uma justificativa pelos seus motivos cristãos. Por sua vez, a ideia medieval de linhagem aparecerá aliada a noção moderna e territorial de pátria.

Apesar dos elementos medievais estarem fora do horizonte dos humanistas, a narrativa Camoniana, com esta aparente incoerência que une elementos da ideologia feudal e da cultura humanista, formará as bases do discurso identitário fundador da pátria portuguesa. Segundo Margarida Calafate em sua obra *Uma História de Regressos*:

Luís de Camões imprime a todo ideário real e simbólico dos Descobrimentos, dispersamente veiculado em obras anteriores, a confiança na razão e na acção humana, fazendo assim evoluir o messianismo e a profecia, ainda de cariz medieval, em elementos de acção, que se comprovam na obra realizada das navegações e se refletem no imaginário político inerente a este feito”⁴.

² LOURENÇO, Eduardo. *Os Lusíadas, Mito do Amor Universal*. Correio da Unesco, Brasil, n.6, p.26-27, Jun. 1989. p. 27.

³ SÉRGIO, Antônio. apud GOBBI, Maria Valéria Zamboni. *A Ficcionalização da História*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 126.

⁴ RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004. p.34.

A aventura marítima imortalizada pelo discurso literário na poesia de Camões carrega em si os principais elementos do imaginário português, na medida em que sacraliza as suas origens e confere uma perspectiva messiânica ao país e seu destino, reafirmando a sua qualidade de nação divinamente escolhida e seus propósitos superiores. Segundo Eduardo Lourenço, *Os Lusíadas* constitui-se uma referência mítica da pátria portuguesa e se torna “O livro, breviário do sentimento exaltado da nossa identidade”⁵.

Porém, se n’*Os Lusíadas*, o poeta vai valorizar a viagem histórica e os que a promoveram de forma hiperbólica, associando a conquista à própria essência de uma identidade portuguesa predestinada a ser grandiosa, por outro lado, “a representação literária dessa empresa, (...) teria que lidar com alguns obstáculos a serem transpostos para firmar definitivamente no imaginário da nação o valor de tão alto empreendimento”⁶. Para isso, no entanto, seria necessário encobrir “a motivação primordialmente mercantilista e, portanto, secular das navegações com o véu nada diáfano do serviço à humanidade e das virtudes teologais como a caridade cristã”.⁷ Este ajuste entre a ficção e a história se dará por intermédio do mito:

É esse recobrimento, portanto, - que se realiza necessariamente pela linguagem -, aquilo que alça a empresa ultramarina da história ao mito, já que há, nessa operação, um deslocamento do sentido primeiro da conquista, que passa a servir a um segundo conjunto de valores, interessado em legitimar o expansionismo nacionalista pela fusão entre o imperialismo político-territorial e a “consciência religiosa da propagação evangélica”.⁸

Assim, ao legitimar o empreendimento marítimo lusitano, a epopeia camoniana, que se constitui em “referência unânime do que pode chamar-se, com toda a ambiguidade, ‘o espírito nacional’”⁹, cria os elementos necessários para a concretização da identidade ficcional portuguesa. Diante do mundo, a aventura lusitana se espalha através de uma narrativa repleta de conquistas dramáticas que ressaltam o desafio da empreitada, bem como a coragem, o heroísmo e a determinação, como virtudes do povo português, capaz de realizar o impossível. O homem português passa a se apresentar como uma referência humanista, através da exaltação de suas qualidades individuais que permitiram o alargamento da visão europeia do mundo e Portugal passa a ser visto como:

Um reino eleito para uma missão especial, de caráter sagrado, no panorama planetário. Mito este que se desenvolve como consequência do deslumbramento nacional perante as navegações extraordinárias dos Descobrimientos, a partir das quais se assiste a um descerrar de uma nova mundividência verdadeiramente universal.¹⁰

⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2012b. p. 147.

⁶ GOBBI, Maria Valéria Zamboni. *A Ficcionalização da História*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 128.

⁷ Ibidem, p.128

⁸ Ibidem, p. 128.

⁹ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva, 2012a. p. 148.

¹⁰ FRANCO Apud GOBBI, M. (2011), p. 129.

A condição pioneira de Portugal nas viagens marítimas o colocou na posição de centro propagador da cultura europeia, já que foi por intermédio dele que ela foi disseminada para outros territórios. É ele que “inicia a colonização poli-continental, a europeização do mundo”¹¹, afirmando-se como mensageiro da Europa. Neste momento histórico:

a “outra Europa”, ainda presa à terra e aos seus cais costeiros, começou a olhar e a interessar-se pelas acções e movimentos dos portugueses, pelo seu diferente ritmo de vida, a ler os seus relatos do novo mundo, a traduzir seus autores, a deslumbrar-se com os seus mapas e com a sua construção naval, reconhecendo no longínquo país do extremo sudoeste o papel central de mediador entre os mundos. Na época, éramos nós que íamos até à Europa, mas era sobretudo a Europa, que os Portugueses representavam à escala mundial, que vinha até nós num diálogo paritário que já não se repetiu. (...) Era aqui que começava aquilo que Benedict Anderson poderia ter chamado a primeira “comunidade imaginada” à escala planetária.¹²

Partindo deste conceito de Benedict Anderson, uma nação se constitui em uma comunidade construída socialmente, o que significa que a definição de nação é uma noção construída pelos indivíduos a partir de um sentimento de pertencimento a determinado grupo. Os conceitos de nação e nacionalismo são produtos da modernidade e foram criados com o intuito de atender interesses políticos e econômicos. Para tanto, as nações lançam mão de inúmeros recursos que evocam essa sensação de união e fraternidade entre os membros do grupo.

A construção coletiva de um passado comum e com o qual todos se identificam ocorre em um nível simbólico, desta forma, os emblemas da nação se firmam dentro de uma lógica afetiva partilhada pelos membros do grupo. A língua e a história da nação, por sua vez, são apresentadas como elementos naturais e essenciais, pelos quais não perpassa dúvida ou questionamento. O nacionalismo, através da exaltação do coletivo, ressalta uma imagem de coesão que se sobrepõe ao sentimento de individualidade.

Além disso, a unidade nacional é forjada por meio de memórias ou histórias cuidadosamente selecionadas e construídas. Os discursos nacionais participarão ativamente deste processo de legitimação da nação através de um discurso fundador, que mitifica as origens e o passado da nação. A língua aparece como elemento unificador que permite o compartilhamento e divulgação desta representação coletiva.

Assim, examinando o processo de formação da nação portuguesa podemos perceber traços de um discurso sobre a nação desde a sua formação recente, expressos na forma de uma celebração dos heróis nacionais, exaltação das qualidades superiores e feitos heroicos de seu povo, da coragem e empenho na afirmação e defesa do território nacional. Neste contexto,

¹¹ TEIXEIRA, R. (1998), p.24.

¹² RIBEIRO, M. (2004), p. 31.

História e a Literatura, como discursos nacionais, vão se afirmar como promessas de redenção, já que estas conservam em sua escrita os registros da grandeza do espírito nacional português.

Se partindo das modernas concepções de História e Literatura, entendemos que ambas sejam representações, registros baseados na linguagem, assumimos portanto, que são dotadas de subjetividade. Embora a literatura tenha sido sempre o lugar privilegiado do imaginário, as duas disciplinas trabalharam no sentido de legitimar, durante muitos séculos, uma consistente mitologia lusíada, que - colocando em foco heróis culturais como Vasco da Gama, Inês de Castro e D. Sebastião, e divinizando as origens da nação, as navegações e a guerra da reconquista que deu origem à nação, - moldou as bases de uma identidade ficcional portuguesa.

Na trama do imaginário nacional, a obra Camoniana, que representa o país no auge do seu triunfo, é transformada em destino, ou seja, em uma promessa de futuro para a nação, que conferirá sentido ao presente, muitas vezes frustrante ou trágico. Através dela, os portugueses têm acesso a um passado glorioso e mítico, calcado nos ideais imperialistas, para o qual irá se voltar o imaginário nacional português sempre que necessário. Segundo Rui de Azevedo Teixeira:

Portugal, com pouco mais de um milhão de habitantes, consegue a glória excessiva de descobrir as grandes rotas marítimas do mundo e de ser o primeiro império de dimensão planetária- feitos que, possivelmente, só têm paralelo nos dos pequenos povos da Macedónia e de Roma. A magnitude da gesta imperial de Quinhentos levará séculos depois os portugueses, marmorizados, a divinizarem o passado e a encará-lo, paradoxalmente, como o Messias: “Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio *passado*, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro”.¹³

A imagem de grandeza do povo português será projetada no Portugal de Camões, situando-o como referência constante, que sobrevive inclusive ao período da dominação espanhola, na forma de um forte sentimento de resistência nacionalista. Como explicita José Hermano Saraiva: “Esta consciência épica ficará a constituir um dos ingredientes mais duradouros da retórica nacional. O estado de espírito ficou, depois de ter passada a causa que o fez nascer”.¹⁴ De acordo com Gobbi:

O triunfalismo português da era das navegações tinha a necessidade de criar os seus próprios mitos: aqueles homens vencedores dos mares tenebrosos, que davam a volta ao mundo e retornavam desassombrados e inteiros. Na épica, “o povo se vê como origem e como futuro, isto é, como destino unitário, que a nação heroica dotou de um sentido particular”. Ser digno dos heróis é continuá-los, prolongá-los, garantir um futuro para esse passado que sempre se apresenta a nossos olhos como um modelo.¹⁵

¹³ TEIXEIRA, R. (1998), p. 26.

¹⁴ SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Mira –Sintra: Europa-América, 1999. p. 186.

¹⁵ GOBBI, M. (2011), p. 133.

Assim, encontra-se n' *Os Lusíadas* “um modelo exemplar que se projeta para que os homens nele se reconheçam”¹⁶. O poema, que reforça a ideia de Portugal como nação em expansão, também afirma ideais a serem seguidos pelos portugueses, bem como as bases da identidade nacional. Essas imagens, cristalizadas pelo discurso nacional, serão disseminadas na literatura, que se colocará como expressão de reflexões sobre o país. Em sua tentativa de representar a nação, o seu povo e sua história, as obras literárias, ao longo dos tempos, reforçarão ou reconstruirão a mitologia lusíada ao apresentar na arte, reflexos da identidade nacional portuguesa. Neste espaço simbólico, encontraremos a representação ficcional da memória da nação, desde as guerras até as suas conquistas, o que incluirá os eventos e personalidades, cujas presenças, marcaram de forma indelével a tradição portuguesa.

Ao estudar os processos de formação das identidades nacionais, Stuart Hall, em sua obra, *A identidade Cultural na Pós-modernidade*, considera as nações como, não somente entidades políticas, mas também como comunidades simbólicas, ou seja, sistemas de representação cultural capazes de produzir sentidos:

Uma cultura nacional é um *discurso*- um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.¹⁷

Acrescenta que o discurso da cultura nacional irá utilizar inúmeras estratégias para construir um senso comum a respeito da identidade de um determinado povo. Inicialmente, o autor destaca a “narrativa da nação” que inclui as narrativas histórias e literárias, que fornecerão os elementos simbólicos da nação, dando significado e importância ao indivíduo como membro do grupo em questão. Outro aspecto da narrativa da cultura nacional são as origens, que colocam os elementos característicos da nação como imutáveis e primordiais.

O autor também salienta a “invenção da tradição”, como um elemento que busca manter certos valores e normas em um compromisso com o passado histórico. Outras características que aparecem no discurso nacional são os “mitos fundacionais”, que posicionam a pátria numa aura mítica, que tem a intenção de promover uma visão compreensível dos desastres históricos, muitas vezes negada pelas circunstâncias concretas e finalmente, a ideia de um povo puro e original. Ainda segundo Stuart Hall:

¹⁶ GOBBI, M. (2011), p. 133.

¹⁷ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 50.

Ele [o discurso da cultura nacional] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas.¹⁸

A respeito das identidades nacionais, Bauman ressalta a ideia de que identidade é algo que não nasce naturalmente da experiência dos indivíduos de uma nação, ao contrário, ela é proveniente de uma crise de pertencimento, na qual há a tentativa de transposição da distância entre a imagem ideal e a real e a aproximação da realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia. Para Bauman, a identidade nasce como ficção, e como tal, necessita de “coerção e convencimento” para se consolidar. Assim, ao invés da manifestação de um imaginário coletivo, a identidade nacional se apresenta como algo a ser inventado e não descoberto.

Estendendo estas reflexões ao caso português, constata-se que ao provocarem o confronto entre povos de culturas distintas, os portugueses trouxeram à tona questionamentos a respeito da identidade, tanto de si mesmos como europeus, quanto dos povos de outros continentes. A concepção de identidade que se fixou, estava estreitamente ligada à formação de um império ultramarino, de forma que ser português, era partilhar das qualidades instituídas pelo discurso nacional neste momento. Segundo Margarida Calafate Ribeiro:

Como resultado imediato, ao proporcionarem o encontro com o “Outro”, os Descobrimentos, na sua elaboração europeia, proporcionaram a definição da Europa como centro de identidade, de poder e de irradiação cultural face a este “Outro”, que os europeus interpretaram, imaginaram e construíram em sucessivas metáforas de contraste, conforme as épocas e as respectivas percepções políticas da diferença. De uma aparente relação de equivalência, reflecte o momento de extasiamento e das primeiras dificuldades e perplexidades na descrição desse “Outro” (...), passa-se a uma posição de valorização do próprio, por desvalorização do “Outro”. Essa visualização do Outro como inferior passa dos sujeitos para as terras que habitam, impondo uma ordem política e religiosa baseada na “nossa” superioridade (...).¹⁹

Se tivermos em vista que a afirmação da singularidade e individualidade de uma identidade portuguesa está inserida no contexto de um regime colonialista, depreendemos daí que o discurso da cultura nacional, a partir do qual se constroem identidades e narrativas sobre a nação, estará a serviço de relações de poder bastante específicas. O colonialismo se define como uma relação de poder que se estabelece entre um centro dominante, a metrópole, e um território distante, as colônias. O estabelecimento de relações desta natureza pressupõe a perda de soberania de uma nação a favor da metrópole, que, além de submeter ao seu controle o território dominado, inicia um processo de ocupação, acumulação e exploração de riquezas e do trabalho de seus habitantes.

¹⁸ HALL, S. (2005), p. 56.

¹⁹ RIBEIRO, M. (2004), p. 21.

A ideologia repressora do colonialismo provoca não só a perda de uma referência geográfica, com a ocupação do território pelo estrangeiro, mas também submete os habitantes das colônias a uma anulação da sua própria identidade. Algumas formações ideológicas defendem ainda a necessidade de alguns povos serem dominados, dado o seu atraso e selvageria, precisando assim da tutela e orientação da metrópole. Neste discurso, atribuem-se aos nativos significações pejorativas, que se contrapõem à superioridade cultural, religiosa e racial da metrópole, à qual cabe a tarefa de desempenhar um papel civilizador, partilhando de forma desinteressada com os outros povos a sua cultura superior.

Portanto, é essa imagem de país descobridor, de alcance universal, pioneiro nas aventuras marítimas e centro do mundo, que será eternizada no canto de Camões, reforçando uma imagem que será utilizada pelas narrativas da nação. A esta imagem ideal, de Portugal como centro do mundo e da Europa, irão se contrapor os fatos da realidade que no futuro o enquadrarão como periferia da Europa. Segundo Margarida Calafate: “O discurso do império é sempre um discurso exacerbado que consolida a ficção como realidade, ao mesmo tempo que contorna a fragilidade inerente a uma nação demasiado excessiva, dando lugar a imagens da metrópole como centro de um império universal”²⁰

Os aspectos salientados por Stuart Hall serão encontrados nas narrativas sobre a nação portuguesa, em especial n’*Os Lusíadas*. No discurso nacional português fatos históricos, como as origens e nascimento da nação, as batalhas e seus heróis, as navegações e os descobrimentos marítimos, serão evocados e encobertos por uma aura mítica, constituindo-se como base para o estabelecimento de uma identidade portuguesa, que se revelará tão ilusória quanto os mitos que a originaram. Eduardo Lourenço aponta para o fato de esta leitura popular do destino nacional mostrar a forma irrealista com a qual os portugueses enxergam a si mesmos, segundo ele:

A realidade efectiva de um povo é aquela que ele é como actor do que chamamos “história”. Mas o conhecimento – em princípio impossível ou inesgotável- da realidade de um povo enquanto autoconhecimento do seu percurso, tal como a historiografia se propõe decifrá-lo, não cria nem pode criar o sentido desse percurso. Não é a pluralidade das vicissitudes de um povo através dos séculos que dá um sentido à sua marcha e fornece um conteúdo à imagem que ele tem de si mesmo. A História chega tarde para dar sentido à vida de um povo. Só o pode recapitular. Antes da plena consciência de um destino particular – aquela que a memória, como crónica ou história propriamente dita, revisita -, um povo é já um futuro e vive do futuro que imagina para existir. A imagem de si mesmo precede-o como as tábuas da lei aos Hebreus no deserto. São projectos, sonhos, injunções, lembrança de si mesmo naquela época fundadora que, uma vez surgida, é já destino e condiciona todo o seu destino. Em suma, mitos.²¹

²⁰ RIBEIRO, M. (2004), p. 27.

²¹ LOURENÇO, E. (2012b), p. 10.

Embora a sacralização das origens, seja um atributo da mitologia dos povos em geral, ela é especialmente marcante em Portugal, uma vez que na cultura lusitana há a consciência de uma relação especial com Deus que favorece a nação e designa a ela uma missão divina. Para o autor: “O singular no povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa, objeto de uma particular predileção divina”²². Eduardo Lourenço afirma:

Em nome de Cristo, Portugal assumiu o papel impossível de povo “eleito”. À volta do brasão de Portugal, evocando as cinco chagas de Cristo, os reis desse país, então senhor dos mares, do Brasil ao Japão, ousaram colocar-se no centro do mundo. Esse momento de universalidade – mais sonhado do que real -, justificado menos por qualquer potência temporal do que pela irradiação da fé, vivida como luz e dom de Deus, tornar-se-á para os Portugueses aquele “lugar” onde eles se vêem, ao mesmo tempo maiores e mais pequenos do que são. Essa identidade mítica, razão da sua estranheza e do seu mistério, é o seu céu e a sua cruz.²³

Este estatuto de nação escolhida acompanha a evolução histórica do país desde as suas origens em meados do século XII. Neste período, Portugal se define como Estado na figura de um pequeno reino envolvido no movimento de reconquista, que tentava expulsar os mouros, ocupantes do território desde o século VIII. A “guerra santa” a partir da qual é fundado o Estado português contribuirá para a construção da sua primeira identidade e mitologia, como afirma Eduardo Lourenço em sua obra *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*:

Quando [Portugal] se define nos meados do século XII, como pequeno reino entre os diversos reinos cristãos de uma Ibéria dividida a medias com o Islão, que a invade no século VIII, já nasce num quadro histórico com largo passado e, o que mais importa, com leitura dele. A sua primeira identidade e matriz quase intemporal da sua futura mitologia, aquela que no século XVI o poema nacional *Os Lusíadas* fixará, é de “reino cristão” obrigado a definir-se ao mesmo tempo contra o reino vizinho de Leão e Castela e a presença muçulmana que ocupa o futuro espaço português até o Douro.”²⁴

Desta forma, o nascimento de Portugal como nação já se constitui no primeiro mito cosmogônico, que acrescenta às suas origens uma componente sagrada e transcendente. Esta figuração imaginária apresenta Portugal como nação que já nasce lutando e religiosamente motivado triunfa, pois possui uma relação especial com o sagrado. Assim:

essa refiguração imaginária é indispensável porque é fato que a origem divina de uma nação – ou, em termos mais gerais, dos antepassados – representa um dos processos mais eficazes de legitimação de poder. Para um povo que necessitava dessa legitimação, até mesmo para qualificar a sua soberania no contexto peninsular medieval, constrói-se discursivamente – pela fala mítica – essa autoridade”.²⁵

Neste primeiro discurso mitológico sobre o destino e a identidade portuguesas, que surge com o nascimento da nação, estão evidentes dois sentimentos contraditórios que se alternam de acordo com as contingências históricas, são eles: a “consciência de uma

²² LOURENÇO, E. (2012b), p. 12.

²³ Ibidem, p. 89.

²⁴ Ibidem, p. 10.

²⁵ GOBBI, M. (2011), p. 59.

congenial fraqueza e a convicção mágica de uma proteção absoluta”²⁶. Essa dicotomia presente na cultura portuguesa, vai se manifestar na forma de um complexo que por vezes se apresenta como um complexo de inferioridade, e, por outras, de superioridade, misturando sentimentos de poder e impotência.

Na análise de Eduardo Lourenço, esta visão ficcional da realidade se constitui em uma tentativa de encobrir a verdade e dar sentido à história portuguesa. Localizado em uma península, o que o coloca em uma posição deslocada em relação à Europa, Portugal apresenta como única fronteira terrestre, a Espanha, outra nação pioneira nas navegações e seu adversário potencial. A fragilidade do seu posicionamento dentro do espaço europeu, mais especificamente, no espaço Ibérico, era evidente. Apesar disso, o pequeno reino português testemunha a ascensão da Espanha e a consequente incorporação de reinos menores ao seu domínio, mas escapa de um destino comum. A sobrevivência “milagrosa” de Portugal como um estado independente será incorporada pela mitologia portuguesa, que atribuirá o fato à sua origem divina. Segundo Eduardo Lourenço:

O sentimento profundo de fragilidade nacional - e o seu reverso, a ideia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria providência, e o reino de Portugal uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus - é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas cultural portuguesa. [...] É como povo de cristo e não meramente cristão que, desde a sua irrupção na história medieval, como reino independente, os responsáveis pela sua primeira imagem e discurso míticos o representam.²⁷

Assim, as condições históricas que posicionavam Portugal como um país de fronteira com o mar, até então desconhecido, foram determinantes para acentuar a sua condição oceânica. A configuração geográfica do território português, que ocupava uma faixa estreita da península ibérica, dividido entre a terra e o mar, obriga a nação a confrontar-se com a sua condição marginal na Europa e a investir nas descobertas marítimas como solução que garantiria, através da conquista de novas terras, a dimensão utópica de grande território. De acordo com Eduardo Lourenço:

O Brasil, como a Índia durante uma época, como a África no final, acrescentavam-se, na imaginação do português cultivado (e por contágio nos outros), ao pequeno país para lhe dar uma dimensão mágica e através dela se constituírem como espaços compensatórios. Potencialmente um “grande país” (como os célebres mapas que rebatiam Angola e Moçambique no espaço europeu) economizávamos o penoso dever de palpar a nossa pequenez.²⁸

Os feitos marítimos tornam o país pequeno e pobre em um império pluricontinental que alcança a supremacia comercial na Europa. A conquista de terras no além-mar e a sua apropriação como colônias, estendem o alcance do império português e aumentam

²⁶ LOURENÇO, E. (2012a), p. 25.

²⁷ LOURENÇO, E. (2012b), p. 12.

²⁸ LOURENÇO, E. (2012a), p. 45.

substancialmente suas dimensões, na medida em que estas terras são integradas como territórios ultramarinos. Essa dispersão do espaço português pelo mundo, passa a fazer da nação portuguesa um território impreciso, o que irá se refletir no imaginário cultural, onde a ambiguidade perpassará a identidade nacional, que finalmente se deslocará para se posicionar entre a terra e o mar. Segundo Eduardo Lourenço:

Com os descobrimentos e as suas consequências- estabelecimentos na costa da Índia, em Malaca, na China, povoamento de ilhas atlânticas, sobretudo, colonização e povoamento do Brasil, mais tarde ou simultaneamente presença em Angola, Guiné, Moçambique – Portugal entrou num tempo histórico que lhe alterou não só o antigo estatuto de pequeno reino cristão peninsular, entre outros, mas a totalidade da sua imagem. Em sentido próprio e figurado passou a ser dois, não apenas empiricamente mas espiritualmente. Camões, que conferiu à nova idade de Portugal a sua máxima expressão simbólica e épica, conhecedor desses “dois Portugais”, falou da “alma (portuguesa) pelo mundo repartida”.²⁹

Séculos mais tarde, na literatura, essa dupla condição da nação portuguesa é retomada pelo escritor José Saramago, em seu romance *A Jangada de Pedra*. Nela, o deslocamento espacial da península ibérica, que se afasta da Europa e se fixa em um alinhamento com as colônias portuguesas da África e América, reflete a imprecisão e ambiguidade do espaço português e a fragmentação da identidade de um povo deslocado, que sempre oscilou entre o seu território europeu e os territórios ultramarinos.

Ao expandir-se para além-mar, Portugal tem a sua geografia alterada, conforme se dispersa pelo mundo. Ao longo deste processo, o país, ao ressaltar sua condição de grandeza imperial que o diferencia do resto da Europa, acaba por se afastar dela. Essa imagem de centralidade que o império confere a Portugal se mostrará transitória, já que este centro se deslocará para os espaços imperiais de periferia, ou seja, suas colônias. De acordo com Margarida Calafate:

Assim, nesta abertura de “novos mundos ao mundo” eurocentricamente concebido, os portugueses foram descentrando o seu centro, escrevendo a sua história fora da órbita europeia e mesmo metropolitana, desenhando outros centros na sua história e nas suas vidas, geográfica, mental e ficcionalmente traçados desde a Índia ao extremo-orient, da África ao Brasil, o que os foi tornando “europeus de espécie complicada”, como diria Pessoa. Esta segunda dimensão portuguesa, como lhe chamou Eduardo Lourenço, tornada realidade política na “ideia imperial manuelina” e metaforicamente apresentada por João de Barros na designação de Portugal como o “novo Atlas” do mundo, levou Portugal ao desenvolvimento de uma identidade de nação pluricontinental, sedimentada num sentimento de diferença relativamente aos outros europeus, e de sentido único na relação com os outros povos, motivado pelo contacto pioneiro que os Descobrimientos tinham proporcionado, dando assim lugar a um discurso fundador de uma identidade baseada no conhecimento do novo mundo e da centralidade de Portugal neste processo.³⁰

Desta forma, a dispersão espacial das várias colônias portuguesas e a sua distância da metrópole resulta na fragilização do poder central imperial, criando a imagem de universalidade que afasta Portugal de uma identificação europeia. O mundo Português se

²⁹ LOURENÇO, E. (2012a), p. 16.

³⁰ RIBEIRO, M. (2004), p. 32.

torna impreciso e disperso. A grandeza imperial, eternizada n’*Os Lusíadas*, que o posicionava como centro de um império na Europa, que representa e expande a cultura europeia pelo mundo passa a se tornar um discurso que disfarça ou encobre a vivência de periferia da Europa.

Dentro da vastíssima herança literária das viagens é, sem dúvida, em *Os Lusíadas* que o espírito de aventura, universalidade, heroicidade e religiosidade inerentes ao ideário e à política nacional que esteve na base da realização da obra das navegações, adquire toda a dimensão estética que permite a fusão harmoniosa da imagem nacional e da imagem imperial ambicionada por esta política. Na verdadeira “Ilha dos Amores” que é o poema, enquanto celebração do império e da nação, Portugal surge como um centro flutuante de uma pátria de fronteiras em expansão, e, nesta imagem, favorecida pelos deuses e pelo poeta, desenhou-se o discurso – imagem da identidade portuguesa, convertendo-se o poema na metáfora da nação. Desde então uma identidade universalizante ficou registada no imaginário nacional, separando-nos da Europa de que Portugal era, à Época e simultaneamente, “margem e vanguarda”, e desde então o discurso sobre a nação foi-se confundindo com o discurso do império.³¹

E assim, a supremacia portuguesa na Europa se manteve por algum tempo. Porém, apesar da aparente prosperidade, a nação empobrecia. O sistema comercial português começa a sofrer um crescente declínio no século XVII. A empresa mercantil se mostrava bastante dispendiosa e a manutenção do império acarretava crescentes despesas para a coroa portuguesa. Segundo José Hermano Saraiva:

Mas a consciência épica começava a abrir suas fendas sob o peso dos factos. (...) Com a crítica dos estrangeirados, a consciência épica desmorona-se definitivamente. O atraso português, a miséria portuguesa, a ignorância portuguesa, eram evidentes de mais para que nos pudéssemos continuar a atribuir o primeiro lugar no mundo. Para D. Luís da Cunha, Portugal já não é o império desde o Algarve ao Japão, mas apenas um espinhaço de pedras com uma planície na cauda, habitado por gente que não faz muita diferença dos desgraçados índios do Brasil.³²

A imagem idealizada do Portugal imperialista, encontrada n’*Os Lusíadas*, começa a entrar em crise na medida em que se iniciam os primeiros movimentos de independência de suas colônias. A identidade cultural engendrada e interiorizada pela sociedade portuguesa ao longo de séculos começa a ruir. Em 1822, a independência do Brasil provoca um forte abalo no ideal imperialista Português. Ao perder a colônia brasileira, Portugal também perde o seu domínio em continente americano, bem como uma importante fonte de riquezas. De acordo com Eduardo Lourenço, a renovação da presença em África se torna uma última tentativa de sustentação do sonho do império:

De súbito, nós que já não tínhamos nem verdadeiro império nem imaginário imperial desde os princípios do século XIX, com a natural independência do Brasil, acordamos para o império africano até então desprezado, e aí buscamos uma imagem de nós mesmos que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem européia.³³

³¹ RIBEIRO, M. (2004), p. 32.

³² SARAIVA, J. (1999), p. 187.

³³ LOURENÇO, E. (2012b), p. 129.

A situação de decadência de Portugal, já pressagiada n' *Os Lusíadas*, também se revela séculos mais tarde na *Mensagem* de Fernando Pessoa. O poeta, assim como Camões, irá cantar os grandes feitos portugueses e seu passado glorioso. Porém, em *Mensagem*, há uma clara oposição entre o passado glorioso das grandes navegações e o declínio do presente da nação. Constata-se que este passado heroico ficou somente na memória. Os cantos desse eu lírico apontam para o resgate do espírito do Portugal das grandes navegações, através da recuperação dos mitos e dos grandes momentos históricos do passado.

Ao expansionismo celebrado na segunda parte da *Mensagem*, *Mar Português*, segue-se o *O Encoberto*, em que *O Nevoeiro* evidencia que a nação havia chegado ao seu limite de estagnação, instando-a a reagir. O poema sugere a chegada da hora do renascimento esperado, do cumprimento das profecias sebastianistas. Esse momento de “nevoeiro”, que se identifica com o momento de decadência da nação, se configura em requisito necessário para a chegada da salvação, conforme preconiza o discurso da cultura nacional. Cultivando a expectativa messiânica característica da mitologia portuguesa, *Mensagem* remete a uma regeneração da pátria e de sua identidade que passaria obrigatoriamente por uma reação portuguesa, ainda que presa à exaltação de seus mitos e valores imperialistas.

Porém, o projeto de renascimento da alma portuguesa a partir do imaginário imperial não se sustentaria por muito tempo. Depois da segunda guerra mundial, um sentimento nacionalista e de liberdade começou a surgir. As grandes potências vencedoras acordavam a declaração formal dos direitos de todos os povos à autodeterminação. Tal fato evidenciou a contradição do posicionamento europeu, que ao mesmo tempo em que defendia a liberdade contra governos totalitários, ainda mantinha inúmeros territórios como colônias, negando-lhes a liberdade e o direito à soberania. Assim, neste período, os movimentos nacionalistas cresceram em vários territórios coloniais.

Mesmo após os colonizadores europeus reconhecerem a independência política das antigas colônias, o governo português ainda se negava a promover a descolonização, alegando ser Portugal uma nação pluricontinental e plurirracial, o que posicionava os territórios ultramarinos como partes integrantes do território nacional. O descontentamento africano com o sistema colonial começa a se manifestar na forma de ações armadas organizadas. Em 1961, o governo de Portugal, exercido por António de Oliveira Salazar, responde militarmente com a intenção de reforçar a ligação com as colônias. No imaginário nacional, Salazar se posiciona como salvador, um guia envolvido em atmosfera mítica e cristã, reproduzindo uma estrutura patriarcal que ia ao encontro das expectativas portuguesas:

Os versos laudatórios do poeta seiscentista ao rei D. Sebastião ecoam, no século XX, no discurso apologético que justifica em Salazar o poder autoritário, única garantia da liberdade lusitana contra os extremismos da esquerda. A seu lado, a igreja, que via nele – por que não? – o cruzado encarregado do aumento da pequena Cristandade, fazendo-se, por isso, reduplicadora da sua voz e instituição de apoio social ao salazarismo.³⁴

As guerrilhas obrigavam Portugal a manter enormes contingentes de militares na África, o que provocava grandes despesas para a manutenção da guerra. Aliado a isto, o despertar da consciência nacional portuguesa para as restrições aos direitos políticos e de expressão dá origem a uma crescente oposição ao governo salazarista. O prolongamento da guerra e as suas consequências faz com que o regime português passe a encontrar resistência nas camadas de forças militares.

Em 25 de abril de 1974, uma ação militar derruba o regime, pondo fim a 48 anos de ditadura em Portugal, iniciando um período de grandes transformações históricas, políticas e sociais. Uma semana após o golpe, uma manifestação pública em Lisboa mostra o apoio à revolução, de todas as camadas da sociedade, tanto de civis quanto de militares. Segundo Margarida Calafate:

Camões, o poeta da língua portuguesa mas também do império terreno que resulta dos Descobrimentos exaltados em *Os Lusíadas*, e autor tão perturbadoramente usado pelo regime de Salazar como símbolo da dimensão imperial portuguesa, não poderia traduzir no imediato o discurso poético do final desta aventura imperial excessiva que acabava com cravos nos canos das espingardas depois de treze anos de guerra lá longe em África, de onde iam chegando homens desfeitos, pedaços, cartas, poemas, fragmentos de uma nação que ia deixando de ser.³⁵

A queda do regime salazarista representou não só o fim do projeto de expansão territorial ultramarina, mas também a dissolução da imagem sacralizada de Portugal como nação imperial. Essa visão simbólica de pátria-império, alimentada por tantos séculos pelo imaginário nacional, não se sustentava mais diante da nova realidade da nação portuguesa, que além de experimentar uma profunda reformulação dos seus elementos identitários primordiais, também testemunhava um intenso processo de reorganização política e social. Nesse panorama pós-colonial, afirmou-se uma geração literária que apresentava uma linha narrativa ligada à guerra e suas implicações. Os escritores que a constituíam buscavam lançar seu olhar crítico sobre a nação, refletindo sobre a identidade e a história portuguesas. O corpus literário resultante dessa nova geração se propunha a redescobrir a nação através da revisitação, pela ficção, do passado português e do episódio crucial da história portuguesa, que foi a guerra colonial.

³⁴ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p. 124.

³⁵ RIBEIRO, M. (2004), p. 242.

Ao contrário do que acontecera no momento da perda da colônia brasileira, quando ainda resta a Portugal recorrer às suas colônias africanas, desta vez, a ruptura das relações de caráter colonial com a África significa o fim da nação imperial. De acordo com José Hermano Saraiva, em sua *História Concisa de Portugal*:

A saída de África representava o fim de um projecto histórico, iniciado na época dos Descobrimentos, mas reafirmado consecutivamente pelos políticos da Restauração, do Liberalismo, da Revolução de Setembro e que estivera entre os grandes motores ideológicos do movimento republicano português. O epílogo do império abriu assim um vazio que, sob certos aspectos, tem semelhança com a crise de consciência portuguesa após a separação do Brasil em 1822. Um novo projecto nacional foi proposto aos portugueses com a adesão à CEE (...). Essa integração implica mudanças profundas em muitos aspectos da vida portuguesa e pressupõe uma renovação em todos os aspectos da realidade nacional. É esse processo de adaptação para a inserção no mundo europeu que está actualmente em curso.³⁶

Assim, a saída da África e a entrada do país na Comunidade Europeia, além de reduzir as dimensões geográficas e políticas do seu domínio, implicaram a ruína da utopia centralizadora do império português, e o seu reposicionamento na condição de país periférico na Europa. Segundo Boaventura de Sousa Santos, “Durante séculos, a cultura portuguesa sentiu-se num centro apenas porque tinha uma periferia (as suas colónias). Hoje, sente-se na periferia apenas porque lhe é imposto ou, recomendado um centro (a Europa).”³⁷

Neste contexto, constatamos a constante crise no espaço português, que por séculos se apresentou disperso e indefinido, posicionando-se como centro de um império e periferia da Europa. Margarida Calafate reflete sobre essa condição ambígua portuguesa:

A dupla condição portuguesa, apontada pelos ensaístas, estava inscrita, na própria geografia do país, desde cedo apontada por Zurara na primeira crónica da expansão – “ca da ua parte nos cerca o mar de outra havemos muro no reino de Castela (Zurara, 1992:20). A ideia de cerco, presente nesta definição, é libertada por Camões, quando, em *Os Lusíadas* elevou o que era *a priori* uma condição geográfica bloqueadora à condição de identidade de uma pátria em expansão, descrevendo o “Reino Lusitano” como uma terra de fronteira- “Onde a terra se acaba e o mar começa (1992, III, 20:64). As condições históricas, iniciadas por uma condição geográfica de fronteira com até então desconhecido determinaram que grande parte dessa história se passasse fora da órbita europeia e metropolitana, levando à criação da imagem de um centro distante e mesmo difuso. E é essa imagem de um poder disperso e frágil que a confrontação com a Europa, sobretudo a partir do século XVIII, iria devolver, ao definir Portugal como uma periferia da Europa, não só no sentido geográfico, que o é, mas, sobretudo, político, cultural e imperial.³⁸

Com a revolução de 25 de Abril, o país volta a ser definido pelo reduzido espaço que ocupava originalmente antes de sua travessia pelo Atlântico. O seu olhar, antes dirigido às colônias, agora se volta à Europa e a si mesmo, em uma tentativa de reinserção no continente. A nova redefinição de suas fronteiras e o decorrente reposicionamento geográfico, histórico e político exige uma reformulação da própria identidade da pátria, que não se identifica mais

³⁶ SARAIVA, J. (1999), p. 375.

³⁷ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001. p.153.

³⁸ RIBEIRO, M. (2004), p. 28.

com a tradicional imagem utópica de Portugal como nação imperial sustentada por tantos séculos.

Portugal vive, portanto, um momento de profundas mudanças no plano político, histórico e social, que se refletem em todas as manifestações artísticas, especialmente na literatura. Segundo Rui Teixeira: “é portanto à literatura, nas suas diversas disciplinas e nos seus diferentes graus de qualidade, que compete a função de catarsia da Guerra Colonial. E será no romance que essa terapêutica purgação atingirá o seu nível artístico mais elevado”³⁹.

Inaugura-se, então, um período de novos paradigmas, com a derrocada de antigos referenciais. O desmoronamento do fascismo e sua ideologia totalitária favorece a desmistificação da retórica do poder salazarista e de suas imagens idealizantes, bem como a legitimidade do estatuto colonial. Segundo Rui Teixeira:

Se antes de 25 de Abril de 1974 a maior parte da produção literária emergente da guerra veicula a ideologia direitista e colonialista do regime e uma ínfima parte dessa mesma produção é de (disfarçado) sinal político oposto, após a deposição de Marcelo Caetano, como num espelho, as posições invertem-se – a literatura tematizadora da guerra passa a transmitir valores de esquerda, sendo violentamente anti-colonialista, e apenas alguns textos desgarrados herdam o espírito ideológico maioritário que prevalecia durante a guerra.⁴⁰

A partir de então, instaura-se, no meio literário a discussão a respeito da situação pós-colonial e as mudanças sociais e políticas pelas quais passam o país. Formam-se, neste momento, as condições para uma produção artística que privilegia a contestação política, a reflexão a respeito da identidade nacional e os tradicionais valores portugueses, bem como a criação de um novo discurso sobre a nação que permitisse a Portugal lembrar a sua história reescrevendo-a e reinterpretando-a sob novos pontos de vista.

A derrubada da ditadura salazarista com a revolução militar e popular do 25 de abril trouxe a necessidade de repensar a cultura e a identidade portuguesas, através de uma reflexão crítica sobre o passado, apontando para uma nova construção de futuro. Além disso, a revolução de 74 rompe com o discurso do totalitarismo, que explorava o mito da defesa do império cristão ocidental. O seu lugar será ocupado pelo mito do anti-imperialismo e libertação nacional que busca a renovação dos valores nacionais e da cultura portuguesa, através de um discurso antiépico, que não mais se enquadra como laudatório e, sim, desloca-se para o posicionamento crítico.

³⁹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 99.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 100.

Neste momento inicial desta revolução político-ideológica, a esquerda domina o papel central, antes ocupado pela ideologia direitista, numa troca de posições que mantém o aspecto totalitário da ideologia do centro. A literatura, neste período, ao se posicionar contra a tirania e propor uma visão da história a partir do ponto de vista dos vencidos e excluídos, inicia um processo de restauração e reparação das injustiças passadas. O resultado será uma produção baseada em um sentimento de culpa, que se apresentará como autopunitiva, antimilitarista e anti-heroica. Na tentativa de romper com o discurso ideológico anterior à revolução, a literatura se desloca para os extremos opostos, de forma que mantém a sua condição servil diante da mais recente ideologia dominante, através um caráter panfletário que se manifesta através do maniqueísmo e radicalismo de ideias. Ao buscar legitimar a diferença cultural e racial, a ideologia esquerdista mantém seu olhar etnocêntrico, criando uma imagem fictícia e romantizada dos sujeitos marginalizados, que resulta numa postura de “racismo ao contrário”⁴¹. Como reflete Rui Teixeira:

Contrariamente ao paternalismo e ao racismo aberto dos escritores colonialistas, estes autores pecam por angelismo para com os negros, mostrando-se em relação a eles compassivos, indulgentes e mesmo deferentes. Esta atitude pretensamente anti-racista- que o negro dispensa e desdenha – torna-se de facto numa variante inconsciente e ou hipócrita do racismo puro. Ao louvarem servilmente o negro – em especial o guerrilheiro do MPLA, da FRELIMO ou do PAIGC -, ao desculpabilizarem-no e desresponsabilizarem-no continuamente, estes autores mais não fazem do que infantilizá-lo, o que é justamente a atitude do racismo branco frontal para o qual o negro é uma criança grande que é preciso orientar. Esta forma politicamente correta de inconscientemente jogar a carta racista – o bizarro afrocentrismo de apressados africanistas não africanos – atinge, com frequência, níveis de artificialidade que a torna no anverso (também caricatural) do paternalismo racista de um Reis Ventura, por exemplo.⁴²

Assim, esta “corrente maioritária da literatura sobre a Guerra Colonial produzida após o fim da mesma mostra-se basicamente não como arte mas como emotivo trabalho político, como exercício na hermenêutica da política racial de esquerda”⁴³. A literatura produzida neste momento inicial, busca resgatar a culpa proveniente do confronto da guerra e para tanto, serve prioritariamente de veículo à expressão política de ideias anti-colonialistas, em detrimento da qualidade literária. Os radicalismos presentes na escrita deste período se manifestarão na forma de uma culpa interiorizada, que através de discurso autonegativo, evidenciará uma obsessão de autopunição, uma “auto-flagelação maniqueísta”⁴⁴, de um antirracismo tendencioso, um “esquerdismo sectário e míope”⁴⁵ e uma atitude anti-heroica e antimilitarista, que chega a se constituir como patriofobia. A produção literária deste

⁴¹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 100.

⁴² Ibidem, p. 101.

⁴³ Ibidem, p. 103.

⁴⁴ Ibidem, p. 103.

⁴⁵ TEIXEIRA, R. (1998), p. 103.

momento rejeita a exaltação de qualquer glória ou atitude heroica associada à guerra, afirmando, por outro lado, um discurso anti-épico que se opõe ao da epopeia camoniana e sua exaltação do paradigma imperial.

O radicalismo inicial da literatura do pós 25 de Abril abre caminho para uma vertente mais amadurecida, apontada por Rui de Azevedo como a produção que parte do que ele chama de geração literária da guerra colonial. Constituída essencialmente de autores que tiveram uma efetiva participação na experiência da guerra, esta geração provocou uma desagregação dos valores da geração precedente ao desmistificarem a utopia imperialista e seus poderes e valores totalizantes. Partilhando da mesma experiência de exílio e inscrição na guerra, esta geração literária assumiu uma nova atitude moral e estética, promovendo em sua ficção, uma revolução mítica, que buscava rever a história portuguesa, destituir o poder das figuras míticas, e questionar a legitimidade dos valores instituídos, subvertendo-os. De acordo com o autor:

A geração portuguesa da “perda do império” forma uma camada social nova e integral; tem a sua “minoría selecta, literária” e a sua maioria; possui interesses comuns resultantes da proximidade de idades, de alguma homogeneidade de formação geral e de um estado de consciência que resulta de um facto histórico (minoría e maioria); mostra uma identidade de inspiração (minoría); e manifesta identidade na criação de uma linguagem nova, de uma linguagem enriquecida, por exemplo, pelos africanismos (minoría e maioria).

Esta geração literária – que, como a geração do fim do Império Espanhol oitenta anos antes, dá por enterrado o ‘delírio imperial’ – caracteriza-se fundamentalmente por produzir uma ‘literatura dos alferes milicianos’ e ‘mulher(es) do(s) alferes miliciano(s)’ e por tomar a Guerra Colonial não só como tema central de muitos dos seus *Debütromane* mas também como tema-matriz por parte de vários dos seus elementos.⁴⁶

Portanto, do esfacelamento do regime colonialista surge uma literatura própria de forte teor crítico que se debruçará sobre a barbárie da guerra colonial e sobre a experiência de colonização portuguesa na África, valorizando a memória para recriar uma identidade nacional que não estivesse presa aos padrões que se identificavam com os valores imperialistas tradicionais, agora em ruínas. Esta reconstituição do passado, que através do testemunho retoma fatos históricos conferindo-lhes novos significados, busca preencher o vazio do registro histórico, que não espelha a vivência destes autores.

Assim, de uma forma geral, a literatura da guerra colonial, usando a definição de Roberto Vecchi, se apresenta como um “corpus literário, polimorfo e poligenérico”⁴⁷ e desta forma, “não se deixa reduzir num simples sistema de relações intertextuais mas tem que ser

⁴⁶ TEIXEIRA, R. (1998), p. 103.

⁴⁷ RIBEIRO, M. (2004), p. 252.

posto num esquema muito mais complexo”⁴⁸. Na tentativa de definir o paradigma de um possível cânone literário da guerra colonial, que partilhe de características semelhantes, Vecchi ressaltará o testemunho como forma privilegiada das obras deste período, bem como a adoção da melancolia como gênero. Margarida Calafate, por sua vez, classifica a literatura da Guerra Colonial como “narrativas de regresso”⁴⁹, já que esta tematiza os processos de territorialização e reterritorialização característicos deste período. Segundo ela, estas obras, ao focalizarem a terrível experiência da guerra na África, evidenciaram aspectos importantes da nação portuguesa, de modo que a África se projeta como um espelho de Portugal.

Outro autor que tece considerações a respeito das linhas de força da literatura da Guerra Colonial é Rui de Azevedo Teixeira. Segundo ele:

A literatura da Guerra Colonial, com os tópicos axiais da culpa (e suas extensões metastáticas como o esquerdismo compensatório, o anti-racismo artificial e a negação de qualquer heroísmo português) e da geração (com os seus protagonistas alferes e mulheres de alferes, os seus romances de estreia e temário dependentes da guerra e a sua inépcia para a *coisa militar* e com as linhas tendenciais da corrupção político-literária, da força testemunhal, da farsa e do sarcasmo, do peso autobiográfico, da história homossexual, do estilhaçar narrativo, do absurdo, da memória colectiva, da obsessão pela essencialidade portuguesa, da paixão pela história, da mixed-form narrative, do intercâmbio linguístico e da fobia à bravura militar, produz um dialogismo textual que dá origem a um corpo literário – marcado por África como continente mental – que é profundamente distinto na literatura portuguesa contemporânea.⁵⁰

Neste cenário, o discurso literário, ao entrelaçar escritas míticas e históricas, não se furta a revisitar esta última e partindo dela representar no espaço ficcional fatos revisados à luz de uma nova concepção de mundo. A história, como construção humana, também está contaminada por ideologias e visões opressoras, e como já nos alertava Walter Benjamin, é escrita pela mão dos vencedores e, portanto, está fortemente comprometida com os interesses da classe dominante. Portanto, este processo de desconstrução da história portuguesa, se dará no espaço textual a partir das reminiscências da memória, que com sua estrutura própria apresenta uma história fragmentada, bem como os indivíduos que dela participam.

O autor do período pós-colonial, ao constatar a morte do imaginário imperial, revisitará a tradição sacralizada para a partir dela empreender uma releitura da História pela escrita, que se propõe a lançar luz às sombras de uma fraca memória coletiva. Ao questionarem os valores instituídos através da escrita, os escritores rasuram o discurso Histórico oficial que até então manipulava a história da nação. Segundo Margarida Calafate:

Definir o império havido como a literatura o fez, como um “Lugar de Massacre” (Garcia), um “Cus de Judas” (Lobo Antunes), “Um Mar de Ruínas” (João de Melo), uma “Costa dos

⁴⁸ RIBEIRO, M. (2004), p. 252.

⁴⁹ Ibidem, p. 253.

⁵⁰ TEIXEIRA, R. (1998), p. 108.

Murmúrios” (Lídia Jorge), é definir consistentemente um espaço em estado de fragmentação e construir uma espécie de sepulcro literário de uma nação imperial que urge enterrar, sem que se consiga fazê-lo. Dela permanecem insepultas memórias, ruínas, murmúrios, numa palavra, fantasmas. Como gesto político e cultural, esta atitude representa um salto semântico significativo na imaginação da nação que merece ser explorado.⁵¹

A literatura do período pós 25 de abril, refletirá a ambiguidade característica da identidade nacional, bem como a fragmentação e a reconfiguração identitária pela qual passa a nação. A identidade em ruínas será tematizada, bem como os arquétipos nacionais, através de reflexões que buscam novas formas de se olhar a nação e o seu povo. Os mitos fundadores da cultura portuguesa e o discurso da ideologia oficial serão questionados pela narrativa, em uma revisão de valores canonizados. O discurso ficcional refletirá as transformações sociais, e desta forma, será baseado não em uma unidade e uniformidade, e sim na multiplicidade e fragmentação.

A produção literária neste momento efetuará uma ruptura com a tradição cultural, desmistificando a visão messiânica, inerente ao imaginário português. Os romancistas contemporâneos produzirão uma escrita narcísica, que ao tematizar a inserção do sujeito na guerra colonial de forma individual e subjetiva, levantarão questionamentos relativos ao coletivo. Através da revisão do passado de Portugal, buscarão um novo paradigma, com novos elementos que representem a identidade nacional, através de alegorias sobre a história de Portugal, suas estruturas sociais e figuras míticas, rejeitando, por outro lado, as imagens míticas cristalizadas, desmistificando e recriando a história. Segundo Margarida Calafate:

o movimento do 25 de Abril trouxe, como imagem essencial, o fim de Portugal como nação imperial, desde logo expresso nas primeiras obras da Guerra Colonial do pós-25 de Abril, que unanimemente repudiam essa imagem-mito, que a tantos sacrifícios reais e recentes tinha levado. Nestas obras, o espaço imperial, recentemente perdido, é definido como um *Lugar de Massacre* (José Martins, 1975), um *Cus de Judas* (1979), ou um lugar de onde se traz a *Memória de ver Matar e Morrer* (João de melo, 1977). (...) A ideia de fim, que perpassa estas narrativas, será amplamente confirmada em múltiplas ficções e crônicas que, ao longo dos anos 80, afirmam esta linha narrativa na literatura portuguesa, problematizando de maneira diversa e polifônica os processos de desterritorialização e territorialização inerentes à ida para o Ultramar e ao regresso, em termos individuais e coletivos.⁵²

Neste novo discurso, serão deixadas de lado ou rasuradas as imagens míticas cantadas por Camões, bem como a utopia colonialista. Haverá a desmitificação dos poderes e valores totalizantes. Em seu lugar, irá surgir uma literatura sobre a guerra, de caráter testemunhal, produzida por autores que de alguma forma vivenciaram a experiência da guerra, dentre os quais podemos ressaltar Lídia Jorge e António Lobo Antunes, cujas obras serão analisadas neste trabalho. Os escritores em questão pertencem à geração que viveu os últimos

⁵¹ RIBEIRO, M. (2004), p. 257.

⁵² Ibidem, p. 239.

anos da ditadura Salazarista, e cada um a seu modo vivenciou a guerra a partir de uma determinada experiência individual. Nos seus romances, a experiência da guerra é representada no espaço narrativo através de um testemunho e uma reavaliação das reminiscências do passado de caráter catártico. A este respeito Margarida Calafate declara:

após o 25 de Abril, que representou não só o fim da guerra, mas a libertação acontecida, a experiência da guerra, à semelhança de outros temas tabu para o antigo regime, foi rapidamente convertida numa linha narrativa que, realizando inicialmente uma função essencialmente individual e terapêutica, se foi transformando numa fragmentária reescrita dos últimos dias coloniais de Portugal, rompendo com o “vazio historiográfico” (Vecchi, 2000: 394) e o silenciamento social e político sobre o acontecimento a que se refere Eduardo Lourenço, manifesto num encobrimento e ocultação da guerra que, como o ensaísta argumenta, parecia estranhamente semelhante ao que o antigo regime tinha feito.⁵³

O silenciamento inicial que ocultava as experiências da guerra no período pós-colonial não era mais proveniente de uma proibição autoritária do regime, vinha sim, de uma incapacidade de elaboração das dolorosas e trágicas experiências da guerra. Walter Benjamin já havia denunciado a dissolução da experiência como uma característica do mundo pós-guerra. Segundo ele, “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. A complexidade e o choque das experiências vividas pelo homem moderno levaram a impossibilidade do testemunho, já que não havia tempo para processar a vivência e torná-la experiência comunicável. Ainda de acordo com o autor: “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras”⁵⁴.

Entretanto, apesar da impossibilidade do testemunho no indivíduo moderno, já apontada por Walter Benjamin, a literatura vai apresentar inúmeras tentativas de reconstrução e redenção deste passado recente baseadas na força da memória, numa ânsia de restauração e elaboração da experiência traumatizante através da linguagem. Se, aprendemos com Freud, que o trauma se constitui em uma experiência que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre, então o testemunho impõe-se não somente como uma tentativa de representação do fato perturbador, mas também, como uma resistência à compreensão do fato. Esse processo de reescritura não obedece à linearidade do texto tradicional, ao contrário, ele revela as estruturas da memória que o compõem, através de suas falhas, rasuras, silenciamentos e fragmentação. Segundo Margarida Calafate:

Se é certo que recusa, denegação, ocultação e pudor fazem parte da memória, também é certo que do lado oposto do espectro encontramos o testemunho, o exorcismo e até a efabulação como componentes da memória de um acontecimento traumático (Valensi, 1992: 16). Perante

⁵³ RIBEIRO, M. (2004), p. 248.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 198.

a falha da memória colectiva que o texto de Manuel Alegre anuncia e o de Lobo Antunes denuncia, impôs-se àqueles que regressaram desta experiência da guerra, ou que a viveram de forma muito próxima, o testemunho individual, sob a forma de poema, diário, conto ou romance, o que, ao mesmo tempo que drena o drama interior de um regresso a lugar nenhum, a casamentos ou relações que se revelariam intrasitivas e a casas esvaziadas, actua contra essa falha da memória colectiva (...). Dava-se assim origem a um *corpus* literário considerável que poderíamos esquematicamente interpretar como textos-reflexo desta guerra – testemunhos de uma experiência – e textos-consequência, isto é aqueles que ultrapassam o carácter meramente testemunhal de uma realidade vivida, para, a partir desta experiência, elaborarem uma reflexão mais ampla sobre o vivido, num sentido individual e colectivo.⁵⁵

Refletir sobre o testemunho significa questionar o próprio conceito de História. Portanto, a literatura deste período não reproduzirá as versões canônicas do registro histórico, ela, por sua vez, insiste em reler o passado com a intenção restauradora de preencher as lacunas da memória da nação, olhando com desconfiança as leituras canônicas do passado. A importância do passado se revela na medida em que este é uma ferramenta para o entendimento do presente, de forma que ambos estão ligados por uma relação de forças que a literatura tenta expor. O olhar crítico da literatura pós-colonial mostra que tradicionalmente há uma normalização do passado que encobre as injustiças históricas e que evidencia as ideologias a que este discurso histórico serve. Neste sentido:

A relação comprometida que esta literatura apresenta entre uma falha da memória colectiva e um excesso de memória pessoal ou, por outras palavras, entre a história e o testemunho elaborado mais ou menos romanescamente, vem preencher o silêncio historiográfico, social e político referido por Eduardo Lourenço, abrindo um espaço de reflexão, não só sobre o conflito havido, mas sobre o Portugal que foi e o Portugal que voltou, o Portugal de que se levou uma imagem e o Portugal que se encontrou no regresso.⁵⁶

Neste contexto, a literatura do pós 25 de Abril passa a manifestar um novo interesse pela história e a problematizar o processo histórico. Ao recuperar criticamente temas do passado, as narrativas abalam a pretensa cientificidade atribuída ao discurso histórico, mostrando que este não é tão impessoal como se proclama. A partir desta estética de ruptura, o passado será delineado com grande liberdade pelo romance, por meio da recuperação dos relatos não registrados, da reinvenção do romance histórico com a reformulação das suas convenções e estratégias. Essa revisitação da memória histórica faz com que as obras de ficção assumam um papel questionador das versões tradicionais da identidade coletiva, além de preencher as lacunas do discurso oficial com vozes até então marginalizadas.

Assim, a literatura contemporânea, ao recriar o passado, pretende empreender uma subversão dos valores exaltados pela mitologia lusíada, legitimadora da identidade nacional, com o objetivo de reconstruir simbolicamente a imagem tradicional de Portugal como produto do projeto histórico da época dos descobrimentos. Ao retomar mitos fundadores do passado,

⁵⁵ RIBEIRO, M. (2004), p. 249.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 250.

parodiando-os, redesenhando-os e trazendo-os para o presente, a literatura expõe o excesso de interpretação mítica da cultura portuguesa e exhibe um contraste que exige nova leitura da nação, a partir de reavaliação e reposicionamento de valores. Quando as narrativas deste período desconstróem esta história, reescrevendo-a através da postura crítica do narrador, cria então uma paródia do passado, que inverte a versão comprometida com o poder e desmistifica e dessacraliza o passado glorioso de Portugal.

Os romances *A Costa dos Murmúrios*, de Lúcia Jorge, e *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, analisados no presente trabalho, irão incorporar em suas narrativas inúmeros questionamentos paradigmáticos do discurso pós-colonial, como identidade, memória e história. Os relatos de seus personagens ao desconstruírem o relato oficial da guerra, que privilegia o ponto de vista do dominador, demonstram a vulnerabilidade da História. Se o discurso histórico pode assumir um caráter ficcional, ao selecionar os fatos a serem divulgados e como estes serão relatados, a literatura, em oposição, promoverá um movimento de questionamento da verdade através da recuperação de temas passados.

Os testemunhos dos personagens dos referidos romances, farão emergir vozes até então silenciadas pela estrutura de poder ditatorial. A partir delas teremos conhecimento do processo de desterritorialização provocado pela guerra, que transforma os retornados em indivíduos “ex-cêntricos” e marginalizados em sua própria terra, bem como da inserção dos indivíduos nesta experiência degradante. As suas personagens empreendem, cada uma ao seu modo, uma viagem física e psicológica e apresentam o seu relato através da retomada do passado na busca de compreensão do presente. O deslocamento de seus personagens espelha a situação de trânsito da própria identidade portuguesa pós-guerra, que tenta se estabelecer entre um império em ruínas e a periferia da Europa. Segundo Margarida Calafate:

Não seriam só os fantasmas da guerra que cada um trazia consigo no regresso que iriam ser exorcizados na literatura portuguesa que regista esta “última grande viagem”, como a designou Isabel Allegro de Magalhães (2000), mas com eles um presente e um passado colectivos que, no momento de regresso aos cais, importava visitar, e que tinham tido os primeiros espaços de análise na literatura que, da periferia imperial, denunciara o Portugal esvaziado de Salazar (...).⁵⁷

Através da memória, as personagens reescreverão seus percursos até África e o seu retorno à terra natal. As viagens que empreendem, e as transformações pelas quais passam estão intimamente ligadas à própria história da nação. O povo e a nação portuguesa são representados, metonimicamente pela personagem central, que tem o seu passado pessoal

⁵⁷ RIBEIRO, M. (2004), p. 252.

vinculado ao passado da própria nação, instaurando um processo de catarse individual que remete à agonia coletiva da nação. A vinculação do passado individual ao passado coletivo, busca resgatar a memória traumática, reconstituí-la para então, finalmente, reinseri-la no contexto da sociedade portuguesa. A representação dos sujeitos espelha a representação da nação, num entrelaçamento entre a trajetória do indivíduo e da coletividade.

Neste ato catártico, de narrar a memória do trauma, as personagens reelaboram o passado histórico e o pessoal a partir de novos referenciais, atribuindo-lhes novos significados. Ao contrário da imagem exaltada de si mesmo e da pátria, característica do discurso nacional português, a representação dos sujeitos nestes romances, evidenciará uma face angustiada, perplexa e conflituosa (*Os Cus de Judas*) ou ainda se manifestará em uma catarse emocionalmente distante e irônica (*A Costa dos Murmúrios*).

No espaço textual, as personagens, tentam recobrir o vivido através da escrita, em uma tentativa de unificar a estética literária, a denúncia e a luta contra o esquecimento. O sujeito, ao consultar a sua memória desvela a sua visão de mundo única e pessoal da experiência vivida, oferecendo assim a revelação de uma componente importante da história de Portugal. A parcialidade da recordação não permite que o discurso tenha a pretensão de cobrir a totalidade da experiência, assumindo um caráter integral. Por outro lado, a condição de testemunhas da guerra, lhes possibilita assumir um compromisso ético e estético de representar a guerra e lhes fornece a autoridade para tanto. O olhar destes sujeitos na captação das experiências da guerra vem de sua posição de testemunhas diretas. Assim, mergulhados na experiência, estes indivíduos tratarão do tema da guerra colonial através de uma perspectiva diferente da considerada pelo romance histórico tradicional, na medida em que estes se propõem a registrar os acontecimentos passados, desmontando, para tanto, a aparentemente sólida estrutura do discurso histórico oficial. De acordo com Roberto Vecchi:

O espectro testemunhal da literatura da guerra colonial é, portanto, muito amplo: vai das testemunhas que foram diretamente para o campo de batalha e assistiram e participaram do massacre em nome de uma ideologia que abertamente contestavam ou sentiam obsoleta ou insuficiente, até às testemunhas indiretas, as mulheres e os homens que viveram das retaguardas, das cidades, da metrópole um conflito que, de qualquer modo, habitava o seu cotidiano. Trata-se em geral, em termos narrativos, de textos freudianamente melancólicos, que tentam elaborar uma perda, uma falha, de um objeto, de um tempo, de alguém, ou da possibilidade de comunicar a experiência. É interessante notar que a maioria (pelo menos dos mais interessantes do ponto de vista literário) se constroem sobre uma estética do fragmento, através de um discurso que tenta recompor o corpo estilhaçado da experiência, ou através do monólogo com um narrador hipertrofiado, que coagula tempos, espaços, figuras, traumas (é o caso de *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes, de 1979) ou através da colagem de fragmentos de várias temporalidades do passado desordenadamente remontados que, porém, pela recomposição, fornecem uma representação paradoxalmente mais coerente do que efetivamente ocorreu (como em *Percursos* de Wanda Ramos, de 1981) ou através da tentativa

de compensar a falha do testemunho, colando, sempre pela montagem, testemunhos que pertencem a campos opostos do conflito (africanos e portugueses) sempre em busca de um totalidade fictícia que a própria experiência não proporcionou (é o caso de *Autópsia de um mar de ruínas* de João de Melo, de 1984). Outro elemento comum a essa literatura é que ao exibir essa vontade irreprimível de testemunhar, faz isso questionando a própria estética do romance por meio da representação.⁵⁸

O testemunho será contado através de reminiscências, da memória e da projeção, congregando diversos tempos históricos. Neste processo, as leis e a inscrição do sujeito na cultura portuguesa serão avaliadas, bem como o poder soberano e os palcos em que este se estabeleceu de forma perversa. A ficção tentará preencher as lacunas do discurso histórico oficial e, considerando que a redação da História também é um ato ficcional, acrescentará informações ao que não foi devidamente registrado, de forma que nestas obras, as memórias aparecerão como referência histórica.

A partir destas considerações, percebe-se que esta inovadora estética literária do pós 25 de Abril, surge em um momento crucial para a nação, o “momento da fratura histórica fundadora do Portugal contemporâneo”⁵⁹. Nesse contexto renovado, o romance português contemporâneo assume o projeto de reescritura da nação a partir de uma nova ideologia, questionando e subvertendo os modelos tradicionais. O relato da Guerra Colonial surge como motivação que ao elaborar a perda da imagem imperial sonhada, empreende uma busca da verdadeira identidade dos próprios sujeitos e da nação. A este respeito, Margarida Calafate declara:

Da leitura desta literatura fica de facto a imagem de que éramos na verdade nós que caíamos aos pedaços no meio de nós mesmos, o que implica a tematização obsessiva, por parte dos narradores ou sujeitos líricos, da sua identidade e da sua identificação, num exercício de reencontrar seu rosto pessoal e do sujeito português, face a um ambiente pleno de signos de violenta ruptura física, psicológica e social.⁶⁰

A experiência da guerra, nestas obras, surge como um processo de reconfiguração identitária que afeta os indivíduos e a nação, reduzindo-os ao o que a guerra fez deles. Os testemunhos de experiências pessoais, guiados pela memória de um tempo de crise, a partir do cenário da periferia africana, possibilitam a contemplação da nação com olhos críticos e reveladores, reformulando-a e reinscrevendo-a em um novo contexto histórico e social.

Concluindo este percurso pela cultura e história portuguesas, constatamos que a literatura da Guerra Colonial, toma para si a tarefa proposta por Walter Benjamin, como

⁵⁸ VECCHI, Roberto. *Barbárie e representação: O silêncio da testemunha*. In.: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. p. 89.

⁵⁹ VECCHI, R. (2001), p. 91.

⁶⁰ RIBEIRO, M. (2004), p. 255.

própria do historiador, de “escovar a história a contrapelo”⁶¹, o que significa negar qualquer empatia com os valores e imagens pré-concebidas e dedicar a sua atenção a todos os eventos, grandes ou pequenos, já que todos são relevantes para a construção de uma imagem do passado. Neste registro, deve constar, segundo o autor, o passado de todos os vencidos que lutaram, mas que terminaram esmagados pelas injustiças passadas. É um processo de resgate dos personagens e fatos negados pela História e que, através da sua presença, evidenciam outras possibilidades de futuro.

O ato de recordar, não se resume a uma pura apropriação do passado, e sim se coloca a serviço das necessidades do presente que precisam ser satisfeitas. Para conseguir captar as injustiças passadas, o escritor necessita ter uma consciência histórica que pressupõe uma visão sensível sobre o presente, já que somente a reflexão crítica sobre a opressão do presente resultará na quebra com o conformismo. Neste sentido, a literatura tem uma importante função emancipatória, que ao constatar a injustiça passada, questiona e enriquece o presente com a sua consciência crítica, alerta para os retrocessos da sociedade, abrindo novas possibilidades de futuro. Segundo Margarida Calafate:

Nesta literatura não estamos já em presença das descrições organicistas de homens-espelho de uma pátria-cadáver, (...), mas antes dos cadáveres reais, anunciados em *Poesia 61* e em toda a poesia que tematiza esse tempo de asfixia e apodrecimento. Há nestas obras um salto qualitativo no tom apocalíptico, se assim posso dizer, dado pelo insistente sublinhar do esfacelamento e da fragmentação de corpos físicos que se estendem às suas entranhas, às tripas, aos hálitos, ao pensamento e aos sentimentos das personagens e que constituem uma poderosa imagem do corpo da nação em processo de fragmentação. Por outras palavras, podemos dizer que as visões e fantasias organicistas e apocalípticas do final do século XIX, que percorrem a literatura e o pensamento crítico português do século XX, num longo epitáfio à nação portuguesa imperial, assumem, nesta literatura, os rostos de fantasmas de fim, expressos na englobante imagem do suicídio, físico ou espiritual - (...) - como imagem de desidentificação pessoal que se transforma numa potente metáfora de um país que deixa de ser, deixando as personagens num tempo suspenso, entre um futuro desejado a construir sem presente e a imagem do passado que se quer esquecer, mas que não se pode esquecer. Relações intransitivas e casamentos desfeitos (*Os Cus de Judas e A Costa dos Murmúrios*), amores desencontrados (*Jornada de África e A Costa dos Murmúrios*), casas esvaziadas, regressos a lugar nenhum marcam a vida dos protagonistas destas obras. Mas as obras em si, escritas no regresso a um Portugal outro, a que de uma forma ou de outra se retorna, são exercícios de aprender a viver o regresso, num sentido individual, daí o seu acto cultural, enquanto última reflexão na literatura portuguesa sobre Portugal a partir da periferia imperial. Por isso, estas narrativas de regresso, ao redimensionarem o último naufrágio português, integram-no num discurso de identidade a discutir e a reformular, que passa não apenas pela expressão testemunhal, polifônica, fragmentária e multifacetada das “verdades por eles passadas” em resposta ao discurso unívoco do Estado Novo, mas também pelo olhar sobre o Outro, que não é somente o Outro no sentido daqueles que nessa guerra se combatia, mas, através deles, o Outro de si próprios que em África se descobrem.⁶²

⁶¹ MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2011. p 170.

⁶² RIBEIRO, M. (2004), p. 425.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder?

Agustina Bessa-Luís

2.1 A crise de identidade e de representação

A crise de identidade dos sujeitos, e a consequente crise de representação observada na literatura portuguesa contemporânea são discutidas, em um contexto histórico mais amplo, por Stuart Hall, que a considera uma experiência do sujeito moderno. O autor, em sua obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, salienta que o processo é consequência de uma transformação na estrutura das sociedades:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo.⁶³

Esse amplo processo de mudança que Stuart Hall verifica nas sociedades modernas, ao desestabilizar as estruturas e processos centrais das sociedades, afeta de forma incisiva os quadros de referência que antes guiavam os indivíduos socialmente. Essas referências, que se apresentam como um sistema simbólico de representação coletiva, constituem-se numa fonte de significados culturais, que estabelecem um discurso específico a respeito de uma comunidade, e da representação identitária dos sujeitos que dela fazem parte. Através da articulação de sentidos, os indivíduos são levados a aceitar, divulgar e participar da ideia veiculada por este corpo social, o que assegura o preenchimento das necessidades objetivas

⁶³ HALL, S. (2005), p. 9.

deste meio, alinhando o mundo pessoal dos sujeitos com os lugares objetivos que estes ocupam na sociedade. Segundo Pesavento:

Estabelecendo correspondências e analogias com traços e atributos que distinguem e individualizam uma coletividade, o padrão de referência identitário fixa estereótipos, constrói estigmas, define papéis e pauta comportamentos. Partindo de um sistema articulado de ideias e imagens de representação coletiva, a identidade estabelece uma existência social distinta, que se afirma no plano do imaginário e se traduz em práticas sociais efetivas, legitimadoras daquela representação. No jogo das correspondências e exclusões, que contrapõe a identidade a alteridade, o sentido de um “pertencimento” é o ponto central de referência.⁶⁴

Neste contexto, as nações podem ser vistas como comunidades simbólicas das quais parte uma força agregadora e transfiguradora do real. Como nos ensina Stuart Hall, as nações se constituem em um sistema de representação cultural, no interior do qual são produzidos sentidos. Segundo o autor: “uma comunidade nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.”⁶⁵ A articulação destes processos simbólicos dentro da comunidade busca gerar uma prática social intencional deliberada por parte dos indivíduos, que corresponda e afirme as representações induzidas:

A identidade é um processo ao mesmo tempo pessoal e coletivo, onde cada indivíduo se define com relação a um “nós”, que, por sua vez, se diferencia dos “outros”. Enquanto representação, a identidade pode ser dada e atribuída mediante um processo de “ilusão do espírito” e intencionalidade deliberada, mas também implica um procedimento de opção e escolha, correspondendo a uma necessidade de reconhecimento e identificação presente no inconsciente coletivo. Em suma, a construção de uma identidade estabelece uma comunidade de sentido, dotada de uma força coesiva e transfiguradora do real. Em outras palavras, a identidade é uma construção imaginária que se apoia sobre os dados concretos do real e os reinterpreta por imagens e discursos onde se realiza uma atribuição de sentido.⁶⁶

Portanto, o processo de construção de identidades dentro de uma comunidade ocorre através de um sistema de representação. “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades”⁶⁷. Assim, as narrativas sobre a nação representarão a essência desta comunidade e atribuirão sentido à identidade nacional, manifestando-se assim prioritariamente na literatura e na história. Segundo Pesavento:

estas representações são historicamente construídas, ou seja, se colocam a partir de um campo de força, onde se enfrentam e se definem as representações do real. Formular uma identidade nacional, desenhar um perfil do cidadão, estereotipar o caráter de um povo ou de uma cidade correspondem a práticas que envolvem relações de poder e que objetivam construir mecanismos de coesão social. Ou seja, como construção imaginária, a representação identitária pode ser dada ou atribuída, mas também implica em opções e escolhas que não

⁶⁴ PESAVENTO, S. *Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil* (séculos XIX e XX). Anos 90 - revista do curso de pós-graduação em história, Porto Alegre, n. 4, p. 115-127, dez. 1995. p. 115.

⁶⁵ HALL, S. (2005), p. 50.

⁶⁶ PESAVENTO, S. (1995), p. 115.

⁶⁷ HALL, S. (2005), p. 51.

decorrem de manipulações, mas de um endosso voluntário na busca de padrões de referência com alta carga de positividade.⁶⁸

Esta crise de identidade apontada por Stuart Hall, não ocorre sem que seja acompanhada pela ruína da tradicional noção de representação da realidade, já que a representação do mundo evidencia as concepções fundamentais dos sujeitos na sociedade. Stuart Hall, ao aproximar estas duas noções, afirma que a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Desta forma, o modo de o indivíduo interagir com o mundo que o rodeia, conferir-lhe significado, ou seja, representá-lo, é socialmente elaborado e partilhado. Verifica-se, portanto, que além de transformar as sociedades e as identidades dos sujeitos nelas imersas, as mudanças no pensamento ocidental também afetam o próprio sistema simbólico de representação a partir do qual os indivíduos percebem a si próprios e o mundo. Para Pesavento:

A representação envolve uma relação ambígua entre “ausência” e “presença”. No caso, a representação é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva. Mas as representações do mundo social não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, e sim pela capacidade de mobilização que proporcionam ou pela credibilidade que oferecem. Este endosso de uma representação que contrasta com o real é proporcionada pelo resgate seletivo dos elementos daquele real, reagrupando-os dentro de uma nova escala de significações e atribuindo-lhes um alto grau de positividade.⁶⁹

Esse vasto processo de transformação conceitual, segundo Stuart Hall, abalará as estruturas centrais das sociedades modernas, ao trocar a imagem de mundo coerente e estável, por representações fragmentadas e incompletas. Nesta paisagem estilhaçada, a imagem iluminista de sujeito, com o seu núcleo unificado e estável cai por terra e em seu lugar aparecerão cada vez mais evidências da condição do homem neste momento como “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas”⁷⁰.

Convém lembrarmos que a modernidade, correspondendo ao momento histórico comumente denominado de Iluminismo, surge como época áurea da sociedade ocidental em que o homem atinge a sua maioridade e maturidade intelectual. O ideal do século das luzes aposta no conhecimento humano e na sua capacidade crítica, que se expressam através das ciências, para promover o progresso da sociedade e superar a tirania e a ignorância medievais.

Assim, a Europa testemunha a revolução científica, que, ao contestar a ordem medieval teocêntrica, busca organizar a sociedade a partir de um ideal humanista e cientificista. Nessa nova visão de mundo, a razão e as ciências permitiriam a transformação da

⁶⁸ PESAVENTO, S. (1995), p.116.

⁶⁹ Ibidem, p. 116.

⁷⁰ HALL, S. (2005), p. 46.

sociedade e a libertação do homem, já que estas garantiriam o seu acesso às verdades absolutas acerca da natureza, fornecendo um caminho seguro para o entendimento do mundo. Através da razão e da ciência, o homem chegaria ao real. Segundo David Harvey:

Esse projeto [da modernidade] equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. A idéia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas.⁷¹

O pensamento iluminista dava especial ênfase ao homem, que era considerado como centro do universo, ser livre, movido pela razão e pela vontade. Essa visão antropocêntrica de sociedade e identidade deste período baseava-se em uma concepção individualista, que pressupunha um núcleo ou essência do ser, soberanos. De acordo com Stuart Hall:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência, e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo.⁷²

Com as transformações estruturais das sociedades modernas, mencionadas por Stuart Hall, e a complexidade deste novo momento, uma nova concepção de identidade surge, desta vez, baseada em teorias sociológicas que apontam para um conceito interativo de identidade, que seria definida na participação do indivíduo na sociedade. Uma série de estudos acadêmicos inovadores começam a levantar questões que terão grande impacto sobre as ideias modernas, denunciando falhas na concepção de mundo ordenada e perfeita do iluminismo.

A nova concepção dos indivíduos, que Hall chama de “sujeito pós-moderno”, vai apresentar uma identidade que se coloca em transformação contínua. Segundo Stuart Hall, neste novo momento: “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”⁷³.

Os avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos na segunda metade do século XX são apontados como os principais responsáveis por este abalo na concepção do

⁷¹ HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. 16 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p.23.

⁷² HALL, S. (2005), p. 10.

⁷³ *Ibidem*, p. 13.

sujeito moderno. Stuart Hall ressalta que estas transformações no pensamento ocidental provocaram não só a desagregação das identidades, mas também um deslocamento dos indivíduos, na medida em que representam uma ruptura com o discurso do conhecimento moderno. Esta nova compreensão do conceito de identidade, é resultado não só das mudanças sociais e políticas que fizeram presença no mundo moderno, mas também, de teorias que revolucionaram o pensamento e a forma de ver o mundo na modernidade.

O primeiro descentramento relevante, apontado pelo autor, se refere ao pensamento de Karl Marx, que através de sua concepção materialista de história, denunciou as relações de produção que se encontram na base da formação das sociedades. De acordo com ele, o homem só pode fazer a sua história mediante condições que lhe são previamente disponibilizadas, já que este se encontra historicamente determinado pelas condições sociais.

Outra mudança conceitual que teve grande impacto no pensamento ocidental foi a teoria do inconsciente de Freud, que ao acrescentar uma componente obscura à identidade humana, à qual não temos livre acesso, removeu qualquer possibilidade de uma concepção unificada e completa das identidades dos indivíduos. A identidade, a partir de então, foi vista como algo construído a partir de processos mentais inconscientes, estando sempre em transformação. A figura do homem cartesiano foi fortemente abalada com a descoberta de que os sujeitos não dominam completamente suas ações e pensamentos pela consciência. Em seu lugar, aparece um ser dividido, que perdeu definitivamente a sua autonomia sobre o seu psiquismo, na medida em que a sua expressão depende de processos dos quais não tem controle.

Além destes descentramentos, a história do sujeito moderno também foi marcada pelos estudos de Saussure, que apresentam a língua como um sistema social baseado na arbitrariedade da relação entre os signos, o que lhes confere inúmeras formas de associação e significado. Saussure mostra que esta relação é uma convenção adotada pelos falantes de determinada língua, não havendo, portanto, uma correspondência unívoca entre a componente fonética de um signo linguístico e o seu significado. Segundo Stuart Hall: “Os significados das palavras não são fixos numa relação um-a-um com os objetos e eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua.”⁷⁴

⁷⁴ HALL, S. (2005), p. 40.

A teoria de Saussure abre as portas para uma série de implicações a respeito da linguagem. Derrida, por exemplo, é um pesquisador que, influenciado por Saussure, irá mostrar que as palavras são multimoduladas, ou seja, carregam elementos de outros significados que são ativados automaticamente. Assim, haverá sempre a presença de significados suplementares sobre os quais o enunciador não terá nenhum controle. A linguagem, com seus inúmeros significados, abre uma multiplicidade de possibilidades, de forma que, o falante nunca poderá fixar um determinado significado de forma final, já que ele não domina os efeitos de sentido de sua fala.

Estas ideias abrem caminho a inúmeros questionamentos sobre os discursos e sobre suas verdades absolutas, já que toda verdade proclamada como absoluta é, ao contrário, resultado de uma articulação linguística que é caracterizada pela indeterminação e pela ambiguidade. Neste contexto, podemos ressaltar os estudos do filósofo Michel Foucault, que se constituem em outro descentramento do sujeito moderno citado por Stuart Hall, que considerava todo o conhecimento como textual e conseqüentemente, relativo.

A concepção de Michel Foucault denuncia a presença de uma nova forma de poder, denominada “poder disciplinar”, que permeia toda a sociedade, manifestando-se em suas instituições sociais de forma a atuar com o objetivo de regular e disciplinar as atividades dos sujeitos. Para ele, este poder é uma prática social, que influencia a conduta dos indivíduos, de forma que suas identidades se tornam algo construído e conduzido por uma manipulação calculada, que busca produzir um ser humano dócil e obediente.

O último descentramento apontado por Stuart Hall é o movimento revolucionário feminista, que questionou o patriarcado e os papéis sociais tradicionalmente atribuídos aos gêneros e aceitos pela sociedade, denunciando a sua construção social e cultural. Esse movimento, que buscava estabelecer a igualdade de direitos civis e legais para as mulheres, bem como a sua autonomia e integridade, abriu espaço para uma série de outros movimentos que defendiam igualdade de direitos para outros grupos e “identidades”, que também desejavam a libertação de padrões sociais opressores.

A contribuição destas rupturas epistemológicas apontadas por Stuart Hall, bem como a de autores como Derrida, Nietzsche, Heidegger, Lacan, entre outros, lançará as bases para a afirmação de uma nova e mais complexa compreensão a respeito do mundo, resultando em um estado de cultura, que questiona a ordem anterior, ao qual se decidiu chamar de *pós-*

modernidade. Apesar de não haver consenso a respeito da conceituação deste recorte histórico, a sua nomenclatura encerra um “conjunto de tendências, paradigmas e teorias de diversos domínios do conhecimento, em particular como possível explicação estética, ideológica, literária e/ou crítica de todas as manifestações artísticas após a 2ª Guerra Mundial”⁷⁵.

Esse fenômeno que passa a se manifestar na sociedade moderna, alcançando domínios como a literatura, arquitetura, pintura, escultura, música, dança, cinema, filosofia, psicanálise e historiografia, entre outros, reflete mudanças culturais importantes na sociedade. Segundo Linda Hutcheon: “A maioria dos teóricos do pós-modernismo que o consideram como uma “tendência cultural dominante” concordam que ele se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa.”⁷⁶.

Assim, o mundo moderno, racional e coeso que, consolida-se com a revolução industrial e o desenvolvimento do capitalismo, é abalado fortemente pela fragmentação, efemeridade, caos e descontinuidade característicos deste novo momento. “A cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante, o humanismo liberal”⁷⁷. Apesar de não negar as suas narrativas-mestras, ela as contesta, de forma que “encontramos autores como Foucault e Lyotard atacando explicitamente qualquer noção de que possa haver uma metalinguagem, uma metanarrativa ou uma metateoria mediante as quais todas as coisas possam ser conectadas ou representadas”. Neste momento, verificaremos ataques contra o positivismo, bem como aos “pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, inclusive os da ciência”.⁷⁸ O mesmo se aplica a ideia de verdade eterna e universal, tão cara ao discurso científico, que passa a ser questionada.

“A ciência, a filosofia e a arte (todas tendo funcionado de forma a suprimir o ato e a responsabilidade da enunciação) agora estão passando a ser, elas mesmas, os locais de surgimento dessa prática tão reprimida”⁷⁹. Nos discursos do pós-modernismo, percebe-se a inserção e a subversão das noções de objetividade e transparência linguística que antes

⁷⁵ E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: www.edtl.com.pt.

⁷⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. p. 22.

⁷⁷ HUTCHEON, L. (1991), p. 23.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 105.

negavam a presença de um sujeito enunciador em toda prática discursiva. “Toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo *eu*, ou indireta, designando-se como *ele*, ou nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso”⁸⁰. Como resultado, as ciências, incluindo a histórica, ganham uma dimensão subjetiva que atesta a impossibilidade de existência de um estado neutro da linguagem a partir do qual a ciência se exprime.

O discurso científico começa a perder o seu estatuto de verdade absoluta, na medida em que começa a apresentar um modelo teórico que não privilegia uma visão da natureza como linear, organizada e cartesiana. Novas teorias e estudos apontam para a impossibilidade de existência de um local privilegiado a partir do qual se possa ter acesso a verdade a respeito de algo, de forma que verdade absoluta, se é que existe, não pode ser acessada. Além, disso, o acesso à realidade se dá através da linguagem, o que restringe a nossa expressão e pensamentos. O conhecimento em si, por sua vez, também é uma ficção, já que é uma criação humana, uma tentativa de aproximação da verdade, uma criação artística.

Paralelamente a estas transformações sociais, descobertas científicas alimentavam o pensamento pós-moderno com paradigmas relacionados à imprevisibilidade, complexidade, irregularidade e fragmentação. As descobertas científicas, ao se dirigirem para o estudo do caos, fractais, mecânica quântica, evidenciavam a sua componente caótica, descontínua, fragmentada e paradoxal que até então era desconhecida ou rejeitada. Enquanto o determinismo mecanicista, que havia dominado o pensamento científico até então, postulava que bastava conhecer as condições iniciais de uma partícula, para que se pudesse prever a sua trajetória futura, por outro lado, o princípio da incerteza, que surge dos recentes estudos de Heisenberg sobre mecânica quântica, traz implicações relevantes que revolucionam o pensamento da época.

O projeto do Iluminismo,(...), considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguiu-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Mas isso presumia a existência de um único modo correto de representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas.(...) Mas, depois de 1848⁸¹, a ideia de que só havia um modo possível de representação começou a ruir. A fixidez categórica do pensamento iluminista foi crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação. Em Paris, escritores

⁸⁰ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. p.27.

⁸¹ Segundo o autor David Harvey, a crise econômica que assolou o mundo capitalista em 1848, ao provocar uma mudança radical no sentido de tempo e espaço na vida econômica, política e cultural das sociedades, gerou uma crise de representação.

como Baudelaire e Flaubert e pintores como Manet começaram a explorar a possibilidade de diferentes modalidades representacionais de maneiras que lembravam a descoberta das geometrias não-euclidianas que abalou a suposta unidade da linguagem matemática do século XIX.⁸²

Ao sentenciar a impossibilidade de se obter de forma precisa a trajetória de uma partícula elementar, já que não seria possível determinar a sua velocidade e sua posição ao mesmo tempo com precisão, Heisenberg revela a subjetividade de toda a observação científica, que afeta o objeto de estudo ao observá-lo. Além disso, a descoberta afirma a incapacidade de se ter acesso a realidade de forma completa, contrariando a visão do método científico cartesiano, que acreditava na possibilidade de se chegar a verdade absoluta a respeito das leis universais que regem qualquer objeto de estudo, através da utilização da razão. A Mecânica Quântica, ao invés de fornecer respostas únicas e determinísticas, contribui com vários resultados possíveis para uma mesma observação. O universo, agora, é descrito por probabilidades e não por certezas absolutas.

Inicia-se então o colapso das fundações newtonianas da realidade, que teve grande impacto no pensamento moderno, resultando em um questionamento da ciência como disciplina reveladora da verdade. “A ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas.”⁸³ Esta “incredulidade em relação às metanarrativas” é apontada por Lyotard como a característica principal deste momento histórico. A ilusão das convenções e noções interiorizadas pelos indivíduos e aceitas comumente como naturais será questionada, através de uma reavaliação que contesta e evidencia os discursos ideológicos e as instituições que os geraram.

Os questionamentos acerca da veracidade e objetividade das ciências alcança a história, na forma de problematizações sobre a possibilidade de se “escrever factualmente sobre a realidade observável”⁸⁴. Se a noção de relativização das verdades absolutas atinge as ciências exatas, era de se esperar que na disciplina histórica, estes questionamentos alcançassem uma amplitude ainda maior. A historiografia, que tradicionalmente foi concebida como representação do verdadeiro, começa a repensar a sua prática e reconhecer a componente subjetiva que está agregada ao seu discurso. Estudos passam a reconhecer o papel central da linguagem na elaboração e descrição dos fatos na narrativa histórica, o que

⁸² HARVEY, D. (2007), p.36.

⁸³ Ibidem, p. 20.

⁸⁴ HUTCHEON, L. (1991), p. 141.

resulta em crítica ao conceito de verdade histórica e ao pretense rigor científico que reside no processo de captação dos “fatos” históricos.

De uma forma geral, os diversos discursos que emergiram neste período, contestaram veementemente o conjunto de pressupostos culturais e sociais que condicionam a forma de agir e ver o mundo dos indivíduos, empreendendo inclusive uma reflexão crítica a respeito da “maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência”⁸⁵.

2.2 Literatura e história

A ligação entre história e literatura é bastante antiga. As duas áreas, como formas de conhecimento da realidade, se aproximaram pelo seu caráter narrativo, bem como pelo seu objeto de estudo. Ao analisarmos, os alicerces sobre os quais as duas disciplinas se fundaram e os traços que a individualizam, chegamos à Grécia do século IX a.C, onde esta combinação já se manifesta na obra que marcou o início da literatura ocidental, a *Ilíada*, de Homero, mesclando em sua narrativa, o mito e a história.

É interessante ressaltar que, na referida obra, tanto a matéria história quanto a mítica são apresentadas com a mesma aceitação de sua veracidade por parte do poeta, que inicia a narração invocando as musas, evidenciando que a autenticidade da dimensão mítica não era questionada pelos gregos deste período. Segundo Paul Veyne, aceitação dos mitos pelos gregos se dava de forma bastante natural, e embora esta aceitação tenha variado de intensidade ao longo do tempo, na antiguidade, esta dimensão mítica era uma verdade tão incontestavelmente aceita quanto a histórica. Assim, a componente mitológica convivía pacificamente com a matéria histórica, entrelaçadas, de forma a não ser possível separar uma da outra facilmente.

O filósofo Aristóteles, em sua *Poética*, já estabelece limites entre a história e a literatura, distinguindo as duas áreas do conhecimento. Essa diferenciação, entretanto, não se dá no âmbito da forma e sim no de sua temática, à história estavam reservados os fatos que

⁸⁵ HUTCHEON, L. (1991), p. 12.

tenham acontecido, enquanto à literatura, os que poderiam ter acontecido. Para ele tanto o historiador quanto o poeta eram narradores, porém de fatos distintos. Segundo ele:

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo, a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibíades fez ou que lhe aconteceu.⁸⁶

Portanto, para Aristóteles, tanto a literatura quanto a história são narrativas, ou seja, “uma sequência articulada de ações representadas”⁸⁷, de forma que o que distingue a duas disciplinas são os seus domínios. Portanto, na visão de Aristóteles, a história não escapa às estratégias da ficção, já que entre o real e o seu relato está presente um discurso articulado que representa a realidade. A difusão dos eventos históricos pressupõe a existência de um mediador, um “árbitro que seleciona, recorta e confere valor ao que ‘ouviu dizer’ para incorporar na sua narrativa”. A este respeito, a historiadora Pesavento declara:

Dizer que a história é uma narrativa verdadeira, de fatos acontecidos, com homens reais, não é, entretanto, afirmar que, como narrativa, ela seja mimese daquilo que um dia teria ocorrido. Assim, há sempre a presença de um narrador que mediatiza aquilo que viu, vê, ou ouviu falar e que conta e explica a terceiros uma situação não presenciada por estes. Interpõe-se, assim, um princípio de inteligibilidade e de proposta de conhecimento do ocorrido, que é representado – rerepresentado – a um público, ouvinte e leitor. Logo, mesmo colocando a narrativa histórica do lado do real acontecido e, portanto, do verdadeiro, a visão Aristotélica não confunde o que se passou com o seu relato, pois, entre ambos, se apresenta um discurso articulado que se coloca no lugar do fato que existiu. Há uma atividade da voz narrativa que organiza o acontecido, ordena os acontecimentos, apresenta os personagens, dispõe as temporalidades e apresenta o conjunto dos dados para o leitor/ ouvinte. Coisa imaginária, fantasia, invenção, (...) ? Chamemos talvez de ficção, como ato ou efeito de “colocar no lugar de”, “dar o feito de real”, como se aquilo que se passou longe do olhar e da vida dos ouvintes ali estivesse, numa “ilusão referencial” e presença que permitisse o público “imaginar” como “teria sido” aquilo que se narra. Ou, então, chamemos simplesmente este ato singular e mágico de representação...⁸⁸

Na Grécia antiga, Heródoto foi o primeiro a registrar o passado, dedicando a sua atenção não só aos fatos históricos da antiguidade, mas também a aspectos do comportamento humano. A sua preocupação em preservar o conhecimento do passado, deu-lhe o título de “pai da história”. Como viajante, narrava aos gregos as suas experiências, valendo-se não só do seu próprio testemunho, mas no de outros, e suas fontes de informação eram em sua maioria compostas de relatos orais. Apesar de Heródoto contrapor a narrativa mítica e poética de

⁸⁶ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006. p.45.

⁸⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção. *Diálogos da história com a literatura*. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 21, 2000. p. 34.

⁸⁸ PESAVENTO, S. (2000), p. 34.

Homero ao discurso histórico, a sua construção narrativa não estava isenta de traços ficcionais. Segundo Pesavento:

Ele [Heródoto] preside a composição narrativa, selecionando os testemunhos e organizando o enredo, quando se dispõe a recolher depoimentos. No caso do registro do que ele próprio vê, seu olhar é, também ele, diretivo e selecionado. Heródoto instaura a autoridade da fala, de quem sabe o que diz e pode avaliar a correção ou a falsidade daquilo que ouve. Seu discurso tem intenções: informa, explica e salva a memória do passado. Com isso, constrói e fixa imagens e discursos sobre a realidade deste passado ainda próximo, que se pretende lógica e verdadeira. Em suma, ele é o mediador entre o que não se viu e não se ouviu, mas que, pela sua narrativa, é representado.

Suas palavras “dão a ver” o desconhecido, criando um efeito de real. Aproximando um espaço distante e reconfigurando uma temporalidade, Heródoto é mestre do imaginário do passado, que busca socializar ao seu auditório. Ele, historiador, é o senhor do tempo, que cria as palavras, as imagens e os sentidos para os ouvintes.⁸⁹

Porém, para efetuar a transmissão de dados históricos com sucesso era necessário possuir um discurso convincente, bem como credibilidade que favorecesse a recepção das informações pelos ouvintes. “É a palavra de Heródoto e a sua sabedoria que afiançam a veracidade do relato, é a sua forma argumentativa e a sua capacidade de associar imagens ao desconhecido que produzem sentido e conseguem fazer ver aquilo que se passa por fora da experiência do vivido”⁹⁰.

Posteriormente, Tucídides revoluciona as bases da ciência histórica na medida em que estabelece uma base racional e metodológica para a historiografia, como medida que buscava garantir a apreensão da verdade dos fatos, rejeitando interpretações míticas e irracionais. A intenção do historiador era afirmar a história como um discurso autorizado do real e para tanto ele se utilizou da escrita como meio que garantiria a imutabilidade das mensagens e a legitimação dos acontecimentos. A presença do texto no suporte físico no qual é registrado lhe confere uma autoridade equivocada. De acordo com Pesavento:

Tucídides descarta a oralidade e desconfia da memória, estabelecendo o primado do documento escrito. Tucídides julga que as lembranças são enganosas, seletivas e traiçoeiras. Não são confiáveis, não conseguem reproduzir o acontecido tal como ele se apresentou um dia. Os homens esquecem, mentem, suprimem ou acrescentam detalhes e dados ao que viram e ouviram. A memória, é, pois, o engodo e conduz a versões fantasiosas, que reconduzem ao tempo da lenda e do mito. “Ouvi dizer” não estabelece certezas, mas veicula opiniões. É algo que poderia ter acontecido, mas não oferece segurança para se saber se de fato aconteceu. Logo, é poesia aristotélica, é ficção que atrela o passado à versão da fantasia.⁹¹

O documento escrito, a partir de então ganha uma atenção especial, na medida em que este é eleito fonte confiável e “depositário da verdade do real acontecido”⁹², que permitem ao historiador a apreensão da verdade. Este discurso racional “revestiu Clio com o manto da cientificidade ou, melhor ainda, fez de nossa musa a rainha das ciências, como

⁸⁹ PESAVENTO, S. (2000), p. 35.

⁹⁰ Ibidem, p. 35.

⁹¹ Ibidem, p. 36.

⁹² Ibidem, p. 36.

aquela que detém a fala autorizada sobre o passado, fornecendo dele o relato fidedigno e, portanto, verdadeiro⁹³. Para Pesavento, o historiador Tucídides:

Postula um saber prévio – racional, metódico, criterioso - e que se interpõe entre o real acontecido e a versão narrada. O historiador-narrador reivindica para sua fala os foros da verdade. A ficcionalidade – construção, invenção, ilusão do espírito por intenção deliberada de um artifício argumentativo – está presente, embora negada pelo historiador.⁹⁴

Essa postura, que vai ao encontro das ideias do racionalismo iluminista, afirma a história como disciplina que detém as versões oficiais sobre o passado. Como detentora da verdade absoluta, ela se apresentará como possuidora de uma neutralidade e objetividade, além de se utilizar de método, que supostamente fariam do discurso histórico, um discurso impessoal, verdadeiro e científico. Segundo Pesavento:

A retomada da postura tucidiana seria feita a partir do século XVII, com o pensamento cartesiano, prosseguindo no século das Luzes para atingir o seu apogeu no século XIX, com o racionalismo cientificista, encontrando ainda, no século xx, uma vertente poderosa na postura historiográfica marxista. Mesmo que tais pressupostos já encontrassem alternativas críticas desde o século XIX e as primeiras décadas do XX- Michelet, humanistas alemães, Freud, Mauss e Durkheim, Benjamin, Bachelard - foi preciso a chegada da decantada crise dos paradigmas científicos, explicativos da realidade, em tomo da década de 1970, para que a ficção se tornasse uma questão chave para o debate da escrita da História, aproximando-a da Literatura.⁹⁵

Com os diversos descentramentos na identidade do homem moderno, já apontados por Stuart Hall, inicia-se um período de questionamentos a respeito do meio através do qual se utiliza a história oficial para transmitir seu conteúdo, que é a linguagem. Diversas teorias modernas a respeito da linguagem revelam que o real não é um dado e sim, um discurso que depende do indivíduo. A partir disto, os discursos antes tidos como indiscutivelmente absolutos e verdadeiros, passam a ser questionados e reavaliados à luz das novas teorias linguísticas. Aparece então, a componente subjetiva que antes era própria da linguagem literária e que está presente em qualquer discurso. Segundo Barthes:

Não se podem mais pensar as relações da subjetividade e da objetividade – ou, caso se prefira, o lugar do sujeito em seu trabalho – como nos belos tempos da ciência positivista. A objetividade e o rigor, atributos do cientista, com que estão ainda a nos azucrinar, são qualidades essencialmente preparatórias, necessárias no momento do trabalho e, em função disso, não há razão alguma para suspeitá-las ou abandoná-las; mas essas qualidades não podem ser transferidas para o discurso, senão por uma espécie de passe de mágica, um procedimento puramente metonímico, que confunde a *precaução* e o seu efeito discursivo. Toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo *eu*, ou indireta, designando-se como *ele*, ou nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso, ou seja, dá-se, teatral ou fantasmaticamente, aos outros; todos designam formas do imaginário.⁹⁶

⁹³ PESAVENTO, S. (2000), p. 36.

⁹⁴ Ibidem, p. 37.

⁹⁵ PESAVENTO, S. *O mundo Como texto: leituras da História e da Literatura*. História da Educação, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003. p. 34.

⁹⁶ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.1988, p.27.

A este respeito, é interessante convocar o filósofo Nietzsche, cujas obras se constituem em uma grande fonte da argumentação das ideias pós-modernas. Com ele aprendemos que toda produção de conhecimento humana é uma interpretação, ideia que contesta as certezas e os valores absolutos em que se assenta a filosofia iluminista. É interessante notar que as críticas do autor prenunciam questões e problemáticas do pós-modernismo, como o perspectivismo das interpretações da realidade e a relativização dos valores. A crítica de Nietzsche à concepção cartesiana do sujeito como fundamento do conhecimento envolve, conseqüentemente, a crítica do próprio conhecimento, que não é produto apenas de um pensamento racional, mas também possui uma componente subjetiva e instintiva que deve ser considerada. Segundo David Harvey:

No começo do século XX, e em especial depois da intervenção de Nietzsche, já não era possível dar à razão iluminista uma posição privilegiada na definição da essência eterna e imutável da natureza humana. Na medida em que Nietzsche dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, a exploração da experiência estética – “além do bem e do mal” – tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo que a o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda efemeridade, fragmentação e caos da vida moderna.⁹⁷

Nietzsche já havia questionado o conceito de sujeito como uma identidade imutável e unitária, apresentando em seu lugar uma noção em que prevalece o seu aspecto múltiplo e subjetivo. Para o autor, não há uma identidade fundamental, por outro lado, o sujeito é determinado pelas relações que estabelece na sociedade, sendo afetado pelas condições materiais de sua existência, bem como as relações de poder e forças que o atingem e o condicionam. A concepção de Nietzsche rejeita noções como a unidade do “eu”, bem como ideias como certeza e conhecimento absoluto da realidade. Para ele a realidade não existe em si mesma, ela apenas se constitui a partir do sentido dado pelos sujeitos, ou seja, é uma construção humana, uma ficção. Segundo ele:

Sujeito: assim se estabelece a terminologia de nossa crença em uma unidade entre todos os diferentes momentos do supremo sentimento de realidade; compreendemos esta crença como o efeito de uma causa única – acreditamos em nossa crença até o ponto em que, por causa dela, imaginamos a “verdade”, a “realidade”, a “substancialidade”. O “sujeito” é a ficção que nos faz crer de boa vontade que muitos estados iguais em nós seriam o efeito de um substrato único.⁹⁸

As ideias de Nietzsche combatem a visão cartesiana de que há um sujeito capaz de, através da razão, apreender o sentido verdadeiro e absoluto da realidade e de que esta se apresenta no mundo como um conjunto de sentidos prontos, restando ao sujeito apenas à

⁹⁷ HARVEY, D. (2007), p. 27.

⁹⁸ NIETZSCHE APUD MELO, Danilo Augusto Santos. Subjetividade e perspectivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. V. 4, nº 1, pp. 25-36. 1º semestre de 2011. p. 27.

tarefa de decifrá-los. Para ele, o conhecimento é construído pelos sujeitos, a partir de relações que estes estabelecem com o objeto de estudo, de forma que não há uma verdade primária a ser desvelada, nem mesmo um sujeito capaz de captá-la em sua totalidade. Segundo o filósofo:

o mundo que nos importa em certa medida é falso, ou seja, não é um estado de coisas, mas o resultado da invenção poética e do arredondamento de uma escassa soma de observações: ele é “flutuante”, como algo em devir, como uma falsidade que está sempre se deslocando, que nunca se aproxima da verdade: pois – não existe “verdade” alguma.⁹⁹

A correspondência entre o pensamento e o mundo, entre o sujeito e a realidade, objeto de conhecimento, não é unívoca, a representação da realidade, ao contrário, depende das relações que se estabelecem entre o homem e o mundo e, portanto é subjetiva. Segundo Nietzsche, tudo deve ser entendido como interpretação:

O que é a verdade portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível. Moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.¹⁰⁰

Ao relativizar a noção de verdade, mostrando que ela é social, ideológica e historicamente condicionada, Nietzsche desafia os pressupostos da modernidade e da tradição, renunciando questionamentos e transformações nas sociedades que culminarão com um retorno problematizante à história. Essa reorientação dos paradigmas explicativos da realidade introduz novos referenciais a partir dos quais a história e seus pressupostos culturais serão avaliados, de forma que essa nova concepção procurará “retomar a condição da não literalidade do discurso, a natureza alegórica da escrita e a condição da leitura de ressemantizar o texto, atribuindo novos sentidos”¹⁰¹.

O pensamento do filósofo Nietzsche rejeita a tradicional racionalização histórica, na medida em que, para o autor, não seria possível a existência de relatos objetivamente verificáveis e isentos das subjetividades do narrador. As suas ideias fornecerão as bases para os futuros questionamentos e revoluções no campo da história. “Sobre os ombros de gigantes”¹⁰² como Nietzsche, o historiador Hayden White desafiará a noção de história ao

⁹⁹ MELO, D. (2011), p. 30.

¹⁰⁰ NIETZSCHE APUD PAIVA, Rita. Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2005. p.365.

¹⁰¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo Como texto: leituras da História e da Literatura. *História da Educação*, Pelotas, v. 7, n. 14, 2003. p. 32.

¹⁰² Frase atribuída ao cientista inglês Isaac Newton em carta ao também cientista Robert Hooke: "Se vi mais longe foi por estar de pé sobre ombros de gigantes.", referindo-se aos grandes cientistas que trabalharam para a evolução da ciência e que antes dele contribuíram para o conhecimento do presente.

propor em suas teorias que esta se constitui em uma narrativa, e, portanto, se assemelha à ficção. História e literatura serão entendidas, segundo as suas teorias, como “formas distintas, porém próximas, de dizer a realidade e de lhe atribuir/desvelar sentidos”¹⁰³.

Assim, as fronteiras entre história e literatura se tornam cada vez mais tênues. A história, que sempre aspirou à condição de ciência, passa a ser reavaliada a partir de uma perspectiva cética, que desconfia da aparente neutralidade e objetividade do seu discurso. O autor destrona a disciplina de seu lugar como rainha das ciências, na medida em que aponta para os elementos que a distanciam de sua classificação como tal. Segundo o historiador, “o discurso histórico, diferentemente do discurso científico, não pressupõe que nosso conhecimento da história derive de um método distinto para estudar os tipos de coisas que vêm a ser ‘passado’ e não ‘presente’”.¹⁰⁴ Isso equivale dizer que a informação sobre o passado não possui uma condição inerentemente histórica, ao contrário, ela pode se apresentar como objeto de estudo de uma série de outras disciplinas, se estas a posicionarem como assunto de suas práticas discursivas. Portanto, conclui-se que não há fato essencialmente histórico, já que não há a presença de um valor intrínseco naturalmente associado a cada evento. “As histórias são contadas ou escritas, não encontradas.”¹⁰⁵, ou seja, “todas as histórias são ficções”¹⁰⁶. De acordo com Hayden White:

Enquanto os eventos ocorrem no tempo, os códigos cronológicos usados para ordená-los em unidades temporais específicas são específicos de cada cultura, e não naturais; e, além disso, devem ser preenchidos com seus conteúdos específicos pelo historiador se ele pretende constituir-los como fases de um processo contínuo de desenvolvimento histórico. A constituição de uma crônica como um conjunto de eventos que pode fornecer os elementos de uma história é uma operação de natureza mais tropológica do que lógica.¹⁰⁷

Este processo de construção da história não se utiliza de método para sua análise. Segundo Paul Veyne: “Não existe método da história porque a história não faz exigências; conquanto que se relatem coisas verdadeiras, ela fica satisfeita. Ela só procura a verdade, e nisso não é uma ciência, que procura a exatidão. (...) Nada lhe é inaceitável”¹⁰⁸. A partir disso, verifica-se que o discurso histórico não produz conhecimento sobre o passado, já que não é resultado de método investigativo, e sim, interpretações narrativas sobre o mesmo. Segundo Hayden White:

O que o discurso histórico produz são *interpretações* de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até “filosofias da história” altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um

¹⁰³ PESAVENTO, S. (2003), p. 32.

¹⁰⁴ WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n.13, p.21-48, 1994. p. 24.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.30.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.29.

¹⁰⁸ VEYNE, Paul Apud WHITE, H. (1994) p. 44.

modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente “históricos”.¹⁰⁹

O autor buscará nas modernas teorias da literatura e linguística argumentação para atestar a presença de elementos figurativos tanto no discurso historiográfico quanto no ficcional, identificando-os como artefatos verbais. A partir das concepções de linguagem, fala, escrita e discurso, Hayden White contestará as antigas teorias do discurso histórico, que tentavam distinguir uma pretensa essência factual e conceitual do discurso, na tentativa de legitimar a veracidade do relato. Segundo o autor:

A linguagem nunca é um conjunto de “formas” vazias esperando para serem preenchidas com um “conteúdo” factual e conceitual ou para serem conectadas a referentes pré-existentes no mundo, mas está ela própria no mundo como uma “coisa” entre outras e já é carregada de conteúdos figurativos, tropológicos e genéricos antes de ser atualizada numa enunciação qualquer. Tudo isso implicava que as próprias distinções entre a escrita imaginativa e realista e entre o discurso ficcional e factual, em cuja base a escrita historiográfica havia sido analisada desde a sua separação da retórica, no início do século XIX, tinham de ser reformuladas e reconceitualizadas.¹¹⁰

Assim, Hayden White sugere que o discurso histórico, na tentativa tornar conhecido, o desconhecido, necessita organizar e interpretar o caos de informações e transformá-lo em um relato ordenado e compreensível. Por utilizar como meio de expressão a linguagem, sistema marcado pela subjetividade, a narrativa histórica será considerada uma criação humana, assim como a literatura. “A história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão”. Ao classificar o discurso histórico como ficcional, Hayden White estabelece uma semelhança entre a literatura e a história, que não retira desta última a sua componente verdadeira, por outro lado, acrescenta à componente factual presente no seu discurso, uma outra, figurativa. Segundo o historiador:

O discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos “imaginários” do que “reais”, mas os dois tipos de discurso são mais parecidos do que diferentes em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que qualquer distinção clara entre a sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo permanece impossível.¹¹¹

A obra de Hayden White efetua uma crítica contundente à historiografia tradicional. A sua visão de história como uma reconstrução subjetiva do passado, abala profundamente os pilares sobre os quais se firmou a autoridade desta área do saber. As suas teorias põem em xeque as pretensões de verdade, objetividade e imparcialidade há muito tempo associadas aos estudos históricos e culminam com a noção de que o texto histórico é um artefato literário. A

¹⁰⁹ WHITE, H. (1994), p.24.

¹¹⁰ Ibidem, p.27.

¹¹¹ Ibidem, p. 27.

configuração da narrativa histórica como ficção, abre a discussão a respeito das implicações ideológicas do ato de se escrever a história. Segundo o autor:

Dizer que conferimos sentido ao mundo impondo-lhe a coerência formal que costumamos associar aos produtos dos escritores de ficção não diminui de maneira nenhuma o status de conhecimento que atribuímos à historiografia. Só o diminuiria se acreditássemos que a literatura não nos ensinou algo acerca da realidade, por ter sido o produto de uma imaginação que não era deste mundo, mas de outro, de um mundo inumano. A meu ver, vivenciamos a “ficcionalização” da história como uma “explicação” pelo mesmo motivo que vivenciamos a grande ficção como iluminação de um mundo que habitamos juntamente com o autor. Em ambas reconhecemos as formas pelas quais a consciência constitui e povoa o mundo que ela procura habitar confortavelmente.¹¹²

A incorporação de procedimentos literários na composição do discurso histórico, associando-o com a escrita literária, alarga o horizonte da história e se inscreve na crise de paradigmas da modernidade. Assim como a componente ficcional da história será reconhecida neste período, teremos um movimento contrário e semelhante na literatura, que incorporará, por sua vez, temas e problemáticas históricas na ficção. Neste sentido:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses “acontecimentos passados” em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos constructos humanos.

Portanto, o pós-modernismo realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica” (conforme o deseja Frederic Jameson: 1984a), não importa qual seja a nostalgia (marxista ou tradicionalista) existente em relação a uma entidade desse tipo.¹¹³

Estas reflexões sobre as fronteiras entre literatura e história tomarão parte em muito romances contemporâneos. As novas perspectivas sobre o mundo apresentadas neste período levam a literatura a manifestar um novo interesse pela história, que se concretiza na recuperação crítica de temas do passado a partir de uma nova perspectiva. De uma forma geral, os romances deste período:

levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas (...): questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade; a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história.¹¹⁴

Ao contrário do tradicional romance histórico, o romance deste período não reproduzirá as versões canônicas da história, mas apresentará narrativas em que há o

¹¹² WHITE, H. (1994), p.115.

¹¹³ HUTCHEON, L. (1991), p. 122.

¹¹⁴ Ibidem, p. 156.

levantamento de questões históricas com a revisitação do passado em diferença. Esse retorno ao passado não é nostálgico, ao contrário, ele busca questionar as versões tradicionais da identidade coletiva, além de preencher as lacunas históricas do registro oficial. “Reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”¹¹⁵.

A literatura contemporânea buscará, portanto, problematizar o conhecimento histórico, expondo as ideologias que apoiam os discursos oficiais, revelando a natureza artificial e imposta deste sentido. Essa desconfiança das narrativas mestras, que se manifesta em outras áreas do conhecimento, também se tornará preocupação frequente no romance contemporâneo, que conseqüentemente rejeitará a existência de uma verdade absoluta e assumirá uma multiplicidade de verdades e versões.

Partindo da premissa de que “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis”¹¹⁶, os acontecimentos passados nas obras deste período estão condicionados a um contexto social, de forma que só podem ser conhecidos pelos seus textos, suas evidências, memórias, testemunhos, suas intuições e práticas sociais do momento em questão. Apesar de o registro histórico estar sujeito a uma ideologia política, ele não será excluído dos romances, mas será incorporado na narrativa como uma versão, que posteriormente será desconstruída e subvertida. O passado recuperado pela ficção não seguirá os moldes tradicionais do relato historiográfico, nem do romance histórico, mas, será representado com grande liberdade, através de reminiscências, da memória e da projeção.

Os romances contemporâneos seguirão a tendência deste período de questionar uma série de conceitos associados às certezas da modernidade. Assim, teremos como característica, a semantização das fronteiras, ou seja, o questionamento e diluição das fronteiras geográficas, temporais, simbólicas e culturais. Nesse sentido, verificamos uma visão relativizada que não admite enxergar o mundo a partir de um poder centralizador e totalizante.

A questão da identidade também será tratada nos romances deste período. Segundo Linda Hutcheon, “a descentralização filosófica, “arqueológica” e psicanalítica do conceito de sujeito foi liderada por Derrida, Foucault e Lacan entre outros. Entretanto, descentralizar não

¹¹⁵ HUTCHEON, L. (1991), p. 147.

¹¹⁶ WHITE APUD HUTCHEON, L. (1991). p. 158.

é negar.”¹¹⁷. O descentramento pressupõe a desintegração das ideologias que, no passado, costumavam conferir segurança ao indivíduo. Os romances contemporâneos empreenderão uma reinserção deste sujeito no contexto histórico e social, através da rejeição de imagens míticas cristalizadas e da afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade. A partir da margem, os sujeitos poderão apontar as possíveis falhas da história, oferecendo um ponto de vista diferenciado dos fatos.

Além disso, as leis e a inscrição do sujeito em uma determinada cultura serão reavaliados, bem como o poder totalitário e os espaços em que ele se estabeleceu de forma perversa. Os sujeitos aparecerão frágeis e dispersos, com a sua representação fragmentada e dividida, como resultado das escolhas que empreenderam na vida. Apesar desta desintegração dos sujeitos, o corpo marcado pela história resiste para reescrever o passado dentro de um novo contexto, a partir de suas memórias.

Ainda a respeito das identidades, é interessante observar que muitas vezes estes romances apresentam sujeitos que são descentralizados juntamente com a narrativa. Neste caso, um narrador relata e constrói a sua história pública e privada e se constitui em um centro que constantemente se mantém deslocado e fragmentado. As tentativas que este narrador empreende de buscar uma unidade são frustradas. A partir de relatos que se aproximam do autobiográfico, estes romances tentam fazer desta experiência individual do sujeito, através de seu relato centralizador, uma fonte da história coletiva.

A partir disso, verificamos que os protagonistas dos romances contemporâneos serão sujeitos excêntricos¹¹⁸, ou seja, indivíduos deslocados em relação a algum centro específico de poder. Essas personagens poderão se apresentar como pertencentes à categorias específicas de gênero ou raça, mas de forma geral, serão identificados como figuras periféricas da sociedade e da história, seres marginalizados que possuem uma perspectiva diferente e, aos quais não foi permitido ter lugar na escrita da história. Segundo Linda Hutcheon, o romance contemporâneo: “não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior.”

¹¹⁷ HUTCHEON, L. (1995), p. 204.

¹¹⁸Excêntrico aparece aqui no sentido dado pela pesquisadora Linda Hutcheon na sua teoria sobre Metaficção Historiográfica. Segundo a autora, os “ex-cêntricos” se configuram em sujeitos deslocados em relação aos centros de poder na sociedade.

Ao contrário do registro oficial que tradicionalmente privilegiou figuras emblemáticas, heróis nacionais, para figurarem na narrativa histórica, a ficção, ao se deslocar do centro, se voltará para as figuras tradicionalmente marginalizadas e sem voz na sociedade, abrindo espaço para que estas sejam ouvidas. Neste contexto, também figurarão como excêntricos aqueles que estiveram sob o domínio de impérios colonialistas. Em sintonia com as questões pós-coloniais, teremos a presença de vozes, que antes eram silenciadas por este poder totalizador e que agora exigem ser ouvidas.

De acordo com Linda Hutcheon, a forma mais característica de literatura contemporânea é o que ela chamou de “metaficção historiográfica”, um termo que designa as obras que fazem uma autorreflexão consciente sobre a sua condição de ficção e se apropria de acontecimentos e personagens históricos. Este tipo de texto seria constituído por obras que têm como tema personagens e eventos da história conhecida, mas os submetem à distorção, à falsificação e à ficcionalização.

Portanto, o termo Metaficção Historiográfica, se refere a romances em que a autorreflexividade atua em conjunto com o seu aparentemente oposto, a história. O objetivo maior desta ação é revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico. Sendo assim, neste gênero o mundo das verdades históricas será harmonizado com os das verdades ficcionais na narrativa, que frequentemente, questionará o bom senso ideológico e cultural da história, revelando a crise da linguagem como representação da realidade.

Observa-se assim que a história delineada na literatura contemporânea é algo sempre passível de revisão e reelaboração. Nesta medida, o passado está vivo, já que depende do sentido que cada um lhe dá. O objetivo da rememoração da história é mudar o presente, trazer para o momento atual os fracassos passados sob uma nova ótica. “É a reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar – analisar, procurar compreender – a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela”.¹¹⁹

¹¹⁹ HUTCHEON, L. (1995), p. 288.

2.3 O conceito de história por Walter Benjamin

Walter Benjamin foi um dos pensadores que mais e melhor refletiu sobre a história e a sua escritura¹²⁰. O autor, em suas teses *Sobre o conceito de História*, já apresentava reflexões que se mostram bastante atuais. Em suas obras, o autor tece críticas ao que ele chama de “ciência literária burguesa”, que não reflete sobre o próprio processo, também histórico, da transmissão de seus conteúdos, já que se apresenta impregnada de um forte teor apologético e anistórico. Segundo ele, as obras do passado são apresentadas de forma tendenciosa, deslocando-as de seu contexto histórico de forma que as diferenças históricas sejam apagadas.

O autor critica a visão da história como disciplina dotada de uma visão totalizadora do real, isenta de subjetividade e imparcial. Para ele, a realidade é algo subjetivo, ou seja, depende essencialmente de uma percepção individual dos sujeitos, desta forma, o discurso histórico irá evidenciar na construção de suas narrativas, preocupações de autores de ontem, bem como de contemporâneos. Para Benjamin, levantar uma versão sobre o passado, não implica revelá-lo completamente em sua complexidade e totalidade e sim, expor uma visão pessoal da verdade.

Benjamin considera que a aparente continuidade encontrada no discurso histórico, que comumente se proclama a verdade absoluta sobre o passado, frequentemente se constitui em uma visão egocêntrica, uma projeção da própria autoimagem dos sujeitos, que impede de reconhecer em sua trama a diferença que se apresenta na realidade.

O trabalho de Walter Benjamin denuncia o processo de gênese das obras históricas, que ocorre em um espaço histórico que não é neutro e pelo contrário, as submete a deformações através de um processo de transmissão cultural comprometido com os interesses da classe dominante. Segundo ele, é importante analisar as circunstâncias e os portadores da transmissão dos fatos históricos.

Os historicistas, segundo Benjamin, evidenciam uma empatia com o passado dos vencedores. Para o autor, este processo é parte de operação que se dá como a passagem de

¹²⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 393.

uma herança dos avós para seus netos, pois os sujeitos que em determinado momento estão no poder, são herdeiros destes vencedores da história.

Assim, para o historiador benjaminiano, a análise do passado deve exigir um exame crítico da própria constituição histórica da representação deste passado. Não é papel deste historiador, selecionar elementos do material histórico que seguem a favor do progresso da história, fazendo do discurso histórico uma narrativa que segue um percurso ascendente e que legitima certas ações e seus participantes.

Também não cabe ao historiador benjaminiano criar esta narrativa histórica, através de um juízo de valor, selecionando os personagens que serão os heróis, os fracassados, ou ainda os que não serão mencionados. Ao contrário, Benjamin propõe uma visão crítica da historiografia, que não esteja contaminada por valores e imagens pré-concebidas, e que seja capaz de dedicar a sua atenção a todos os eventos, sejam eles grandes ou pequenos, já que todos são relevantes para a construção de uma imagem do passado.

Na terceira de suas teses sobre o conceito de história, Benjamin ressalta essa visão universal que é necessária ao historiador. A narração só se aproximará da verdade, se todos os fatos, grandes ou pequenos, tenham a sua existência considerada pelo cronista. O autor deseja incluir no discurso histórico o passado de todos os vencidos que lutaram pela felicidade, mas que terminaram esmagados pelas injustiças passadas. Benjamin ressalta que apenas a humanidade redimida é capaz de recolher esse passado, através do resgate dos silenciados. Esse momento de resgate e justiça é nomeado, através da utilização de uma figura bíblica, como dia do juízo final. Segundo Benjamin:

O cronista que narra os acontecimentos sem fazer distinções entre os grandes e os pequenos dá conta de uma verdade, a saber, que para a história nada do que uma vez aconteceu será dado como perdido. Claro que só à humanidade redimida pertence seu passado de maneira plena. Isto quer dizer que o passado só se tornou citável, em todos e em cada um de seus momentos, para a humanidade redimida. Cada um dos momentos que ela viveu se converte em citação à ordem do dia – e esse dia é precisamente o do juízo final.¹²¹

A história oficial, para Benjamin, proclama uma universalidade falsa, já que a sua composição pressupõe a existência de excluídos, a generalização, a homogeneização, dissolvendo as diferenças inerentes à realidade. O autor propõe uma reconstrução do passado, realizada a partir de novos paradigmas. A esse respeito, Reyes Mate declara:

Trata-se de remontar o passado, só que não transitando pela senda demarcada das tradições reconhecidas, mas orientando-se pelo que ficou à beira do caminho. Seguindo as pegadas

¹²¹ MATE, Reyes. *Meia-noite na história: Comentário às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de História”*. São Leopoldo: Unisinos, 2011. p.106.

daquilo que quis e não pôde ser; analisando, como um cientista analisa um fóssil, o frustrado, o vencido, o fracassado da história. Seguindo essas pegadas se descobrirá um passado que não tem conexão com o presente, mas que tem, isso sim, a possibilidade de se fazer presente, se for dada uma resposta a suas perguntas. Algo novo e distinto de um presente que é fruto das tradições conhecidas.¹²²

O cronista de Benjamin, não relega nenhum dado como insignificante, ele considera todos como partes integrantes necessárias ao conhecimento do processo histórico. O verdadeiro caráter universal da história apenas poderá ser alcançado se se fizer justiça ao passado perdido.

Benjamin denuncia o caráter mercantil da história para uso próprio de determinados grupos e procura rever a questão histórica propondo uma leitura dos acontecimentos que tenha realmente um valor universal. A revisão do processo de transmissão da história busca eliminar o aspecto absoluto e totalizante do discurso histórico, e adicionar a ele inúmeras versões, verdades e pontos de vista que fazem com que este se aproxime mais da complexa e múltipla verdade. É um processo de resgate dos personagens e fatos silenciados pela seleção da história oficial e que através da sua presença, evidenciam outras possibilidades de futuro. A respeito desta questão, Gagnebin declara:

A verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história uma outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta.¹²³

2.4 A memória como salvação do passado

Segundo Vecchi, nenhum século como o nosso destruiu tanto e tão inexoravelmente a experiência e a sua possibilidade de ser dita, escrita ou representada. Walter Benjamin observa que:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os

¹²² MATE, R. (2011), p. 120.

¹²³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: os cacós da História. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 60.

combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.¹²⁴

A falta de controle sobre as experiências complexas e trágicas vividas pelo homem moderno representa assim um rompimento com o testemunho, na medida em que torna impossível a assimilação da natureza da experiência e o seu relato em sua totalidade. A testemunha, ou seja, aquele que lembra, dispondo de sua memória não poderá expor o passado em sua completude, mas apenas disporá de fragmentos do ocorrido formando uma imagem parcial e subjetiva da verdade. Segundo Reyes Mate:

O fato de que essa geração que viveu os acontecimentos mais atrozos tenha retornado muda, revela uma grave crise da comunicação, da comunicabilidade do experimentado. O emudecimento tem a ver com a perda de experiência, um processo que começou muito antes que os soldados fossem para o campo de batalha. (...) A experiência é substituída pela vivência. O que caracteriza a vivência é o *shock* que um acontecimento produz na consciência. Ele é instantâneo, esgota-se em si mesmo, tende por inércia à repetição sem estar consciente dela. Não há tempo para processar a vivência e metabolizá-la em experiência. A aceleração do tempo impede a consolidação de uma rede de referências na qual possa depositar-se um novo acontecimento vivido e, se resistir ao tempo, tornar-se rede.¹²⁵

Se por um lado Benjamin denuncia a dissolução da experiência e a impossibilidade do relato, por outro, em suas teses sobre a história, ele posiciona a memória como uma instância reconstrutora, capaz de efetuar uma restauração moral da experiência passada, em um ato messiânico de redenção. Segundo Seligmann-Silva:

Contra o Historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno – Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os nexos (Na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. Essa nova “historiografia baseada na memória” testemunha tanto os sonhos realizados e as promessas não-cumpridas como também as insatisfações do *presente*. Essa reescritura dá-se em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do “Ocidente”, do “Geit”) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras.¹²⁶

Na segunda de suas teses sobre o conceito de história, partindo de uma frase de Lotze, o autor direciona a atenção para a importância do momento presente e ressalta o aspecto da condição humana de relegar a felicidade das gerações presentes para um futuro que não irão testemunhar. A imagem de felicidade aqui diz respeito às necessidades do homem,

¹²⁴ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 248.

¹²⁵ MATE, R. (2011), p. 334.

¹²⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 393.

que devem ser satisfeitas no presente momento e não sacrificadas em nome de um futuro desconhecido. Quando afirma que o passado reclama seus direitos, Benjamin apresenta uma visão messiânica da história, na medida em que instaura uma responsabilidade das gerações presentes para com as passadas.

É através da manutenção da felicidade do presente, que haverá a continuidade da obra dos que lutaram pela liberdade no passado, ou seja, a redenção das gerações passadas. Para Benjamin, o presente deverá fazer justiça ao passado através da memória, que possui uma dimensão política, já que manterá viva a derrota dos ideais passados e as injustiças, bem como os sonhos solapados pela história pelo bem de um futuro e não do passado.

A memória aparecerá na quinta de suas teses sobre o conceito de história, como uma possibilidade de salvação ou redenção do passado. Nesta tese, Benjamin rompe com a visão imutável e totalizante da história quando sugere que o historiador leia o passado como um texto. Segundo Reyes Mate:

Para o novo historiador essa segurança dos historiadores oficiais é uma angústia. Ele não possui a mesma certeza porque sabe que o passado não está aí, mas esse passado que ele trata de conhecer por ser um desconhecido só está aí por um instante. E ele não pode errar a captura porque o que está em jogo é algo mais que enriquecer as estantes da biblioteca com um novo tratado. Trata-se de salvar esse passado e, para isso, essa imagem fugaz tem que ficar gravada na placa fotográfica do presente. A memória é salvação do passado e do presente.¹²⁷

Desta forma, Benjamin aproxima a disciplina história da literatura, já que ambas são textos e, portanto, passíveis de interpretação ativa do sujeito que faz a leitura. A realidade, assim como os textos, se manifesta ao leitor graças à intervenção ativa do sujeito atual. Essa visão implica uma desconfiança das leituras canônicas do passado, já que este se apresenta como um discurso dos vencedores. Para Benjamin, a pretensa objetividade da história esconde um excesso de intervenção do historiador que modula as vozes do passado.

A captação do passado resulta em dados fragmentados e perecíveis, já que “a verdadeira imagem do passado desliza veloz”¹²⁸ e “O passado só pode ser detido como uma imagem que, no instante que se dá a conhecer, lança um raio de luz que nunca mais se verá”¹²⁹. No lugar da imagem contínua e totalizante da história oficial, o autor demonstra que o passado se revela como uma montagem de imagens fragmentadas que se tenta reconstruir a fim de se aproximar de uma verdade, e que ganham novos significados de acordo com as

¹²⁷ MATE, R. (2011), p. 141.

¹²⁸ Ibidem, p. 140.

¹²⁹ Ibidem, p. 140.

percepções do leitor. A realidade é única, mas cada geração será capaz de atribuir a ela novos significados.

O sujeito ao utilizar a rememoração como instrumento que captura essa realidade furtiva transfere para este discurso a fragmentação e fugacidade próprias da memória. Para Benjamin, o conhecimento da história é um reconhecimento de uma imagem do passado, que se identifica com uma imagem da memória.

Na sexta de suas teses sobre o conceito de história, Benjamin declara que: “Articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo como ele realmente foi’. Consiste, muito antes, em adornar-se de uma recordação tal como ela brilha num instante de perigo”¹³⁰. A busca de uma representação mimética do passado “como ele realmente foi” é questionada pelo autor, que relega esta postura aos historicistas tradicionais que olham a história a partir de uma visão positivista e conservadora. Este historiador conformista reafirma uma pretensa neutralidade que ao invés de iluminar o passado, reproduz uma estrutura social que confirma a visão dos vencedores. Em seu lugar ele propõe que se utilize da memória para a leitura do passado:

Benjamin quer articular o passado historicamente apropriando-se de “de uma reminescência”. O historiador deve ter presença de espírito (Geistesgegenwart) para apanhar essas imagens nos momentos em que elas se oferecem : assim ele pode salvá-las, paralisando-as (I, 1244). Essa história construída com base na memória involuntária despreza e liquida o “momento épico da exposição da história”, ou seja, a sua representação segundo uma narração ordenada monologicamente. “A memória involuntária nunca oferece [...] um percurso, mas sim uma imagem (‘Daí a desordem’ como o espaço-imagético da memória involuntária).¹³¹

O momento de perigo, citado por Benjamin é o momento de consciência, ou seja, é aquele em que a imagem autêntica do passado é resgatada. A memória é ameaçadora, pois desmonta a visão da história como progresso contínuo, mas a história oficial não o é, já que não se propõe a questionar as invioláveis leis pretensamente científicas que regem a construção do discurso histórico. Segundo Reyes Mate:

Tomemos Auschwitz, por exemplo. A história pode contar o que se passou e como chegou a suceder aquilo. Até mesmo pode propor a tese, baseando-se nas intenções nazistas e também em como se produziu o extermínio dos judeus, de que foi um projeto de esquecimento: não se deveria deixar nenhum rastro para não haver base para a memória. O que a memória, não obstante, faz é fixar-se na história posterior à catástrofe, chamando a atenção para como esta é construída sem o rastro dos desaparecidos. A história logicamente contará o que há, o que fica, partindo do pressuposto de que a realidade, quer queiramos ou não, é o que ficou e não o que poderia ter sido se o que ficou pelo caminho tivesse chegado até nós. A memória, não obstante, se nega a tomar o que há por toda a realidade. Dessa realidade presente ou aparente faz parte também o ausente. A memória vê essa lacuna como parte da realidade e essa visão leva a uma valoração muito distinta da realidade que chegou a ser. Sendo a ciência – também

¹³⁰ MATE, R. (2011), p. 147.

¹³¹ SELIGMANN-SILVA, M. (2003), p. 403.

a história- baseada em fatos, é fácil entender o incômodo que lhe causa uma concepção do passado que privilegia o que poderia ter sido ou o eu não chegou a ser.¹³²

Benjamin propõe, em sua sétima tese, que se escove a história a contrapelo, o que implica em ir contra a corrente da versão oficial da história, que beneficia a classe dominante. O historiador antigo quando se volta ao passado é facilmente seduzido pela condição dos vencedores, registrando assim aquilo que triunfou. Segundo Reyes Mate:

Ao colocar o triunfo de ontem como o referente ou a autoridade do conhecimento histórico, o historiador está assumindo como seu o ponto de vista do vencedor da história e não o do vencido. Ao privilegiar o ponto de vista do vencedor, está querendo dizer que há uma continuidade entre o vencedor de ontem e seus interlocutores atuais. O historiador caminha sobre um pressuposto social solidamente instalado na mentalidade contemporânea: que o poder do dominador atual lhe advém do fato de ser o herdeiro do triunfador de ontem- e o vencedor de ontem busca herdeiros que recebam e incrementem o patrimônio. A empatia reforça, na ordem do conhecimento, a mesma lógica que funciona na ordem econômica. O sentido do presente está nessa tradição que une aos vencedores de ontem e de hoje.¹³³

Portanto, escovar a história a contrapelo significa negar qualquer identificação empática com os heróis oficiais de determinada cultura e lançar um olhar crítico sobre os monumentos da cultura, vendo-os como documentos da barbárie. Segundo Benjamin, sendo a história um discurso dos vencedores, “Não há um só documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, de barbárie”¹³⁴, na medida em que estes celebram a guerra e o massacre.

Assim a nova história proposta por Walter Benjamin, vai buscar uma atualização do passado, resgatando a voz dos silenciados pela estrutura de poder através da ação redentora da memória. Neste contexto, a recordação aparece como um processo que interrompe a lógica dominante no momento presente. Para Benjamin, a humanidade está na dependência do momento presente para que haja a salvação. Segundo Reyes Mate:

O *agora* é para o tempo messiânico o que a história da humanidade é para a história do cosmos: um lugar privilegiado, no qual pode-se ver o que a história (a do homem e a do mundo) pode dar de si se for construída com a lógica do *agora*, a saber, com o reconhecimento do direito à felicidade de todos, também os fracassados.¹³⁵

¹³² MATE, R. (2011), p. 154.

¹³³ Ibidem, p. 174.

¹³⁴ MATE, R. (2011), p. 170.

¹³⁵ Ibidem, p. 378.

3 AS MEMÓRIAS DA GUERRA COLONIAL EM LOBO ANTUNES E LÍDIA JORGE

De fato, está mais que no tempo de avançar com um exército inteiro de malícia e sátira contra as aberrações do sentido histórico, contra o desmedido gosto pelo processo em detrimento do ser e da vida, contra a confusão cega de todas as perspectivas.

Friedrich Nietzsche

3.1 *Os Cus de Judas*: o sentimento do absurdo

O escritor António Lobo Antunes nasceu em Lisboa em 1942. Formou-se medicina, especializando-se em psiquiatria. Em 1970, foi convocado pelo exército, e no ano seguinte, enviado a Angola, onde tomou parte na guerra colonial portuguesa como médico e lá permaneceu durante 27 meses. Esta experiência o marcou profundamente, tornando-se então tema central de muitos dos seus livros, onde se pode constatar um movimento de denúncia e elaboração das terríveis memórias da guerra.

Ao regressar de África, o autor exerce a sua profissão no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa. A sua formação em psiquiatria motivou-o a escrever ensaios, nos quais apresentava uma tentativa de compreensão da criação artística a partir de uma perspectiva psicológica. Em 1979, ainda nome desconhecido na literatura, publicou os seus primeiros romances, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*. No ano seguinte, a publicação de *Conhecimento do Inferno* encerra uma trilogia marcadamente autobiográfica, que focaliza episódios da guerra e de sua experiência como psiquiatra. Segundo Margarida Calafate: “Lobo Antunes propõe-nos nesta trilogia uma reflexão sobre o poder e o exercício fascista do poder, através da análise das posições e dos percursos dos protagonistas das suas narrativas”.¹

Neste momento inicial, é possível vislumbrar nas obras de Lobo Antunes os elementos que se constituirão a proposta expressiva deste autor. A sua escrita densa e elaborada, que oscila entre o lirismo e a irreverência, utiliza o sarcasmo para realizar uma escrita libertária que se propõe a despir as máscaras impostas pelas manipulações sociais castradoras. Em suas longas frases, repletas de metáforas e referências culturais diversas, o

¹ RIBEIRO, M. (2004), p. 260.

escritor serve-se frequentemente de expressões duras, palavras chulas ou mesmo obscenidades para instaurar esta ruptura com o discurso dos tradicionais valores burgueses, que impõem sobre os indivíduos o seu poder fascista.

Segundo Maria Alzira Seixo, o romance *Os Cus de Judas* foi “o livro que granjeou a António Lobo Antunes, no início de sua carreira de romancista, o apreço entusiástico da crítica e uma longa e vastíssima notoriedade”². A obra se centra no discurso existencial de um narrador-personagem que serve como médico na guerra colonial portuguesa e é profundamente marcado pela intensidade e violência desta experiência. Em essência, “*Os Cus de Judas*, urdido em torno da memória e de diversos planos temporais, questiona fundamentalmente os lugares da guerra, os lugares do colonizado e do colonizador”³:

Este romance, continuando ou concentrando a problemática dos demais, situa o herói na guerra colonial, agora o alvo principal da crítica de Lobo Antunes. Em realidade, *Os Cus de Judas* é um romance de aprendizagem: a personagem é um jovem que passa por uma série de experiências buscando alcançar a imagem ideal que o sistema lhe impõe. Acontece que esse aprendizado tem sentido negativo, na medida em que não há empatia alguma entre a interioridade da personagem e o estereótipo de homem que deveria assumir. Do choque entre a subjetividade rebelde e a imagem ideal resulta um sujeito destroçado, desiludido, que, desejando se libertar do peso do passado, descobre que este já faz parte inalienável de sua constituição.⁴

As ações de base do romance ocorrem em Lisboa no período de uma noite, em que o narrador-personagem se encontra, em um bar, com uma mulher que até então desconhecia, e inicia um diálogo, do qual só temos acesso às falas do protagonista, o que fabrica na narrativa um longo monólogo que se estende até o amanhecer no seu apartamento. A este tempo linear associado ao presente do protagonista adiciona-se um plano temporal individual em que se desenvolvem as suas recordações:

Com uma linguagem exuberante e, por vezes, mesmo ostentatória, Judas é um “romance de personagem”: o seu espaço textual é maciçamente ocupado pelo anonimato do protagonista/narrador, pelas recordações, análises e auto-análises de um médico divorciado que participou na guerra em Angola e que se dedica à escrita de romance, embora nenhum deles seja ainda édito. Através de um monólogo narrativizado, o narrador autodiegético, com um imaginário em que são duplos, quer o tempo (passado e presente), quer o espaço (Angola e Portugal), expõe e comenta – no que é o fio unitário do texto – as suas obsessões centrais: a experiência da guerra e a incapacidade para solidamente se relacionar com mulheres, traço de personalidade que se conjuga com a sua descrença na nupcialidade. Às obsessões – que, em grau muito menor, também incluem a infância – o narrador enreda, de forma inextricável, uma longa viagem interior, no fim da qual chega ao imo de si mesmo.⁵

A personagem condutora da ação assume uma narrativa em 1^a pessoa, de carácter totalizante e centralizador que preenche o romance com o seu ponto de vista único. Partindo da condição de testemunha, o que dá legitimidade a sua palavra, este narrador desenvolve

² SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p.37.

³ SEIXO, M.(2002), p.68.

⁴ GOMES, Álvaro Cardoso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 59.

⁵ TEIXEIRA, R. (1998), p. 125.

longas elucubrações a respeito da experiência da guerra. Neste encontro noturno, a sua companhia parece se colocar como um ouvido atento e paciente que permite o extravasamento dos medos e angústias do protagonista que se desenvolvem em longos fluxos de memória.

Segundo Rui de Azevedo Teixeira:

As recordações obsessivas e a busca do “eu” têm uma destinatária intratextual, uma passiva confidente que o narrador encontra num bar lisboeta e com a qual acaba por passar a noite que baliza a narrativa de base do romance. A receptora do fio de recordações estendido pelo protagonista e a fria e rápida relação que se estabelece entre eles são as componentes estruturais que formam uma narrativa de primeira instância (um mero suporte pretextual) sobre a qual assentam o confessionalismo lúcido e o memorialismo desencantado que são o *ratio textus* do romance. Esta relação entre narrador e confidente, esta narrativa-pretexto, se pudesse ser organicamente extraída da totalidade da massa textual, apresentaria características próximas das de um longo conto que plenamente respeitaria a regra aristotélica da unidade de acção, tempo e espaço: o seu enredo é claro e mínimo (a curta relação entre o médico-escritor não publicado e a silenciosa mulher); a componente espaço é fornecida por três lugares fechados, claustrofóbicos (um bar, um carro e um apartamento); e é simples a coordenada tempo (uma noite e respectivo amanhecer).⁶

Assim, ao longo do texto, através das palavras do narrador, temos conhecimento da existência de duas personagens compondo a cena diegética. Apesar de a interlocutora não ter voz no romance, a sua presença se mostra pelas falas que o narrador profere e que sinalizam a presença feminina. A primeira referência à situação de interlocução já se mostra no início do romance, quando em meio às memórias de infância no Jardim Zoológico, este narrador se dirige a alguém: “Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer” (OCJ, p.7), para mais adiante confirmar a presença da mulher neste cenário de bar: “Se fôssemos, por exemplo, papafórmigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar” (OCJ, p. 9).

Essa senhora apagada da narrativa ganha visibilidade através das falas do protagonista, que evidenciam o comportamento da personagem ao longo do texto, permitindo que se faça inferências a respeito de suas ações, tomando decisões: “Para sua casa ou para a minha? Moro por trás da Fonte Luminosa, na Picheleira” (OCJ, p. 89), sugerindo: “Cá estamos. Não. Não bebi demais mas engano-me sempre na chave” (OCJ, p. 117) e “Não, a sério, deixe-me pagar a conta” (OCJ, p.73) ou demonstrando opinião: “Um pouco nu, o andar? Tem razão, faltam-lhe quadros, livros, *bibelots*, cadeiras” (OCJ, p.125):

A função desta mulher encontrada no bar, com quem o narrador vem conversando e a quem conta, ao longo do livro, a aventura malograda da sua vida, é a de justamente pressupor um diálogo sem o efectivar, porque a fala da mulher nunca surge no discurso, e é sempre tornada implícita pelo próprio discurso do narrador, que a reabsorve na sua tutela do texto. (...) Mas esta apropriação da voz feminina (...) reproduz-se incessantemente, e a chama da sua hipótese comunicativa é constantemente ateadada pela insinuação da presença da mulher, do seu interesse detonador e participativo (“conhece Santa Margarida?”, “apetece-lhe outro *drambuie*?”, “não quer passar ao *vodka*?”), e onde a interpelação funciona, muito mais do que como demonstração de uma companhia efectiva (isto é, de instituição intersubjetiva dada em reciprocidade), como uma simples pontuação fática que sinaliza a não-solidão (desejada?) do

⁶ TEIXEIRA, R. (1998), p. 125.

narrador, a sua não-monologização imagetivamente tornada reconfortante. Fórmulas simples da função fática da linguagem, bordões da simulação comunicativa, tais como “percebe”, “sabe como é”, “oiça”(curiosamente, “minha cara amiga” surge só uma vez!), pontuam regularmente o discurso do texto do romance; não foram elas, e esse discurso seria na evidência o que é de facto na prática textual, um longo monólogo ferido, solitário e sombrio, sem escuta nem apelo.⁷

Através da leitura atenta dos vestígios que a presença desta mulher deixa na narrativa, é possível também acessar algumas informações pessoais a respeito desta personagem enigmática, bem como o seu posicionamento frente à profusão de recordações do protagonista que se desdobram diante dela. Partindo de uma “indiferença inicial” que evolui para uma “ironia atenta”, esta mulher “manterá sempre a passividade e o (quase) silêncio – há apenas alguns curtos momentos de diálogo implícito, nos quais as emissões de voz desta personagem surgem unicamente no nível da diegese, não sendo, portanto, a sua interlocução expressa no discurso narrativo.”⁸ Dentre as qualidades que aparecem relacionadas a ela, verifica-se mais de uma vez, referências ao carácter silencioso e indiferente da confidente:

“Gosto da ironia atenta do seu silêncio, da gargalhada que paira, de quando em quando, sobre as feições em sossego” (OCJ, p.183)

“Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo. (...) Talvez que finalmente me falasse de si. (OCJ, p.9)

E aqui estamos nós, (...) você a escutar-me com a tranquila paciência das estátuas (que língua falaria as estátuas, se falassem, que frases se segredam à noite no silêncio oco de sarcófago com escarradores, dos museus?). (OCJ, p. 69)

A escrita romanesca centrada neste diálogo intransitivo conduz a narrativa para uma centralização nas memórias que são retomadas pelo protagonista. O espaço diegético não cede lugar nem mesmo para o registro das pequenas intervenções da sua companheira que se pode inferir no texto. A sua fala é totalmente dominada por este narrador, que ao retomá-las, dirige o romance, voltando-o completamente para a difícil tarefa de abrigar o seu fardo de memórias e angústias. Todas as vozes que se manifestam no romance, ocorrem por meio da fala do protagonista :

O mínimo de acção (frustrante) da narrativa primeira e o silêncio quase total da interlocutora irónica abrem o espaço na economia da narrativa para o contínuo fluir das recordações e confissões do narrador que, deste modo, concretiza a pesada motivação autobiográfica na escrita de seu criador. O esquematismo da intriga (por oposição à complexidade da história, da biografia do protagonista) e a capacidade de escuta, embora distanciada, da confidente (complemente indispensável à logorria do narrador) patenteiam o ímpeto confessional de Judas e mostram que, de facto, aquilo “que o livro pretende é ser um diálogo por interposta pessoa (a mulher que o narrador encontra num bar) com cada um dos seus leitores”. Ou, dito doutro modo, o livro é um diálogo monologizado, no qual ao leitor, tal como à confidente de uma noite, compete apenas a função de receptáculo passivo.⁹

⁷ SEIXO, M. (2002), p. 41.

⁸ TEIXEIRA, R. (1998), p. 126.

⁹ Ibidem, p. 128.

A personagem feminina, que nunca toma a palavra, ao se posicionar como confidente do drama pessoal do protagonista, funciona como elemento que viabiliza o testemunho. A sua posição deslocada da experiência é o fato que possibilita o resgate do evento trágico pela personagem através de suas confidências. Esta composição narrativa, que apresenta um monólogo, uma vez que só temos acesso às falas do protagonista, convoca o leitor a assumir a dimensão de interlocutor do personagem principal, a ocupar o papel de ouvinte. Ao privilegiar o discurso deste narrador, que se apropria da voz feminina de sua acompanhante, cria-se uma configuração específica em que a posição intratextual vazia, referente a esta personagem, é inevitavelmente preenchida pelo leitor:

Sendo o quid do romance o memorialismo e o confessionalismo, uma narratária como a silenciosa mulher revela-se como a receptora (solitária) ideal das efusões e da incontínência discursiva do “eu lírico”. A nível intratextual, esta passiva narratária funciona em antecipação, como uma ficcionalização do ser extratextual, extraficcional que é o leitor (...). Num romance confessionalmente motivado como Judas, é pertinente a existência de um elemento estrutural – a narratária irônica, solitária, passiva e misteriosa – que antecipa, na ficção, a função do leitor empírico (ao qual, aliás, se poderia aplicar idêntica adjetivação). No seu adequado silêncio e na sua atenção ao protagonista, a co-protagonista da história primeira de Judas antecipa o interlocutor disjuntivo, diferido, in absentia, prefigura a derradeira instância do circuito de comunicação literária, que é o leitor.¹⁰

Em relação à estrutura da narrativa, podemos distinguir dois planos principais, identificados com o espaço e com o tempo, que correm em paralelo no romance. O primeiro plano está ligado a Lisboa e ao presente do narrador-personagem. A ele correspondem todas as ações relativas ao encontro do médico com a mulher desconhecida, como a conversa no bar e a sua ida até o apartamento. O enredo simples e curto, que se desenvolve neste plano, servirá de base para outra narrativa, que o protagonista convoca ao longo da noite.

O segundo plano diz respeito ao passado e a Angola. Ele se associa aos “27 meses de agonia” que o narrador passou como alferes na guerra colonial. As ações que se desenvolvem neste plano são complexas e cobrem um roteiro que se estende por várias regiões em Angola: Luanda, Nova Lisboa, Gago Coutinho, Ninda, Chiúme e Malange. O fato deste enredo se constituir uma recuperação emotiva do passado pela memória do protagonista, explica, portanto, a sua característica fragmentada.

Assim, o texto que se forma a partir desta construção narrativa, evidencia a presença de cortes temporais, em que o passado e o presente se alternam, guiados pela memória. Estes dois planos, que se superpõem e se entrelaçam, situam o percurso deste narrador na sua “viagem ao fim da noite”. Mais do que o curto percurso da deambulação urbana que concretamente efetua, ele realiza um percurso existencial, que num tempo individual e

¹⁰ TEIXEIRA, R. (1998), p. 155.

subjetivo, permite a sua confissão. Além desta evidente dicotomia presente/passado, Maria Alzira Seixo identifica no romance uma estruturação binária que perpassa a narrativa:

A estruturação em planos narrativos diversificados renova-se, pois, neste segundo romance, não só através das divagações caras ao narrador em ambos os livros, (...) mas sobretudo pela composição narrativa de base em dois planos (Lisboa e África, o presente e o passado, a infância mítica e a juventude desenganada, o conforto amoroso e a solidão singularizante, quase sempre numa ordem de intercalação binária, embora alternando em combinatórias complexificadas e em irradiações recíprocas de fulgor ou pesadelo), comandada pela situação enunciativa que vimos da interlocução entre as duas personagens que compõem a cena diegética.¹¹

Observa-se assim a ocorrência de duas viagens em diferentes níveis no decorrer da narrativa que se entrecruzam, uma em direção ao passado, que corresponde a travessia penosa do protagonista pela guerra e o desenrolar das suas memórias. E outra, que diz respeito ao presente, em que este narrador, já marcado pela experiência vivida, busca dar sentido a sua realidade desoladora. “Se o passado do protagonista lhe permitiu, algumas vezes, a vivência de tempos eufóricos de matriz infantil, o seu presente – tempo de terminada viagem no processo de maturação – apresenta-se como expressão temporal do vazio e do açaimado desespero”¹². O relato deste narrador sobre a guerra colonial, constitui-se num espaço de autoanálise, que lhe permite, através de um confronto entre o passado e o presente, reconhecer as suas perdas e limitações.

Do ponto de vista narrativo, o romance organiza-se em vinte e três capítulos que são designados de A a Z, seguindo-se a ordem do alfabeto. Esta estrutura é significativa na medida em que pode ser lida como uma antecipação da noção que o livro encerra, de uma “dolorosa aprendizagem da agonia” (OCJ, p. 36), ou ainda como “um exame crítico e emocional da guerra em Angola de A a Z”¹³. Ao longo dos capítulos, tomamos conhecimento de duas histórias, que se apresentam intimamente ligadas, em seu fracasso, à do protagonista e à do seu país. O passado individual está vinculado ao passado político de Portugal, já que ambos possuem um “passado obsessivo”¹⁴, um “presente sufocado”¹⁵ e um “futuro, do qual sebasticamente, se espera o dia dos prodígios”¹⁶.

O narrador-personagem de Antunes, apesar de não ser nomeado, nos é apresentado no primeiro capítulo, através de suas reminiscências sobre a infância. Partindo de um discurso em primeira pessoa, ele começa a lembrar da sua juventude, a casa de sua família, o jardim zoológico, os bichos, os vendedores ambulantes e faz referência ao professor de patinação que

¹¹ SEIXO, M.(2002), p. 39.

¹² TEIXEIRA, R. (1998), p. 157.

¹³ SEIXO, M. (2002), p. 42.

¹⁴ TEIXEIRA, R. (1998), p. 158.

¹⁵ Ibidem, p.158.

¹⁶ Ibidem, p.158.

povoava os seus sonhos de criança: “Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rink de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas”(OCJ, p.7).

A abertura do romance que se efetua através da afirmação de um gosto pessoal do protagonista em sua infância, conduz a narrativa para um universo de subjetividade deste narrador, em que residem as suas impressões e memórias. As repetidas referências a essas lembranças de infância, que servem como ponto de partida do seu discurso, permitem que de lembrança em lembrança, de forma encadeada como numa sessão psicanalítica, o narrador vá rememorando o seu passado:

E lá fora, indiferente à música fosca que os altifalantes embaciavam, aos lamentos viúvos do boi-cavalo, à jovialidade de pandeiretas cansadas dos excursionistas e ao pasmo da minha admiração comovida, o professor preto continuava a deslizar imóvel no rink de patinagem debaixo das árvores com a majestade maravilhosa e insólita de um andor às arrecuas. (OCJ, p.8)

Por essa época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em torno das hipérbolas majestáticas do professor preto, vestido de botas brancas e calças cor-de-rosa, deslizando no ruído de roldanas com que sempre imaginei o voo difícil dos anjos de Giotto, a espanjarem nos seus céus bíblicos numa inocência de cordéis. As árvores do ronque fechar-se-iam atrás de mim entrelaçando as suas sombras espessas, e seria essa a minha forma de partir. (OCJ, p.11)

A imagem inicial que se forma aparentemente ressalta o aspecto sonhador e inocente do imaginário da criança, a sua admiração frente ao novo e ao belo. Porém, ao contrário da aparente imagem de perfeição que parece se instalar, este discurso já dá sinais, desde o seu início, das contradições e da violência que faziam parte da realidade deste narrador. O Jardim Zoológico aparece como metáfora que evoca o caráter repressor da sociedade portuguesa e as suas instituições, dentre as quais está a própria família. Através dessas estruturas de poder os animais selvagens, que aqui representam o corpo social, são controlados e presos. Emparedamento este, que remete à vivência da guerra pelo protagonista. Convém ressaltar também, o tratamento dado aos animais “domesticados”, que eventualmente são levados ao “cemitério dos cães”. A imagem de pureza e perfeição que parece surgir, numa leitura mais atenta, começa a se deformar e mostrar a sua face conflituosa:

Neste início, mencionam-se ainda “as vozes tão de gaze” das meninas patinadoras, “como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões”, e, depois de se mencionar, como primeiro bicho, a girafa solitária, refere-se logo a seguir o “cemitério dos cães”, onde “subiam de tempos em tempos latidos aflitos de caniche”. Impossível não ver neste início uma emergência, nesse “universo de croché” que o narrador confessará a seguir ter sido o da sua formação familiar, de várias formas de africanidade, no seu pitoresco europeu de aprisionamento, diversão e transferência, além de que se passa simbolicamente da individuação majestática da girafa, de olhar planando sobranceiramente sobre tudo o mais, para o aniquilamento dos bichos mais domésticos, através da menção do cemitério dos cães, onde o sofrimento perante a morte já se insinua e se manifesta.¹⁷

¹⁷ SEIXO, M.(2002), p. 43.

Essa representação da infância, já contaminada por elementos trágicos, se completa com a retratação do cenário familiar. A descrição deste universo, ao revelar elementos da sua infância e família, bem como da sua educação, constrói uma imagem do meio social no qual este indivíduo se insere, revelando as ideologias que subjazem aos comportamentos familiares. Neste ponto é possível constatar a destruição das suas primeiras ilusões do narrador a respeito das dignas figuras familiares que em sua descrição adquirem um aspecto grotesco:

Os homens da família, cuja solenidade pomposa me fascinara antes da primeira comunhão, quando eu não entendia ainda que os seus conciliábulos sussurrados, inacessíveis e vitais como as assembleias de deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada, apoiavam gravemente as tias no intuito de afastarem uma futura mão rival em beliscões furtivos durante o levantar dos pratos. O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. (OCJ, p.13)

O mundo familiar retratado é repleto de incoerências que nos são apontadas com ironia por este narrador crítico. As referências à política ditatorial de Salazar se misturam a referências religiosas, e os familiares são elevados a deuses, numa clara intenção de evidenciar, através do contraste, a decadência e a hipocrisia da essência destas figuras. Percebe-se, portanto, os primeiros confrontos entre a subjetividade deste personagem e o meio que o cerca.

Neste contexto, as tias constituem “um misto de ternura incessantemente procurada e de rigorismo decisivo e aniquilador”¹⁸. É através delas que os valores e julgamentos cultivados pela família, são divulgados, valores estes que o fizeram seguir o caminho da guerra. Como jovem, ele assiste ao seu futuro sendo traçado pela sua família tradicional portuguesa com uma autoridade inquestionável, tentando fazê-lo acreditar que o exército o tornará um homem de verdade, como vemos no trecho:

As tias avançavam aos arrancos como dançarinas de caixinha de música nos derradeiros impulsos da corda, apontavam-me às costelas a ameaça pouco segura das bengalas, observavam-me com desprezo os enchumaços do casaco e proclamavam azedamente: - Estás magro. Como se as minhas clavículas fossem mais vergonhosas que um rastro de bânno no colarinho. (...)

As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigramas de crochet, serviam o chá em bules trabalhados como custódias manuelinas, e completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes de meu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias, de Últimas Ceias substituídas por gravuras de batalha: -Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto. (OCJ, p.13)

É interessante ressaltar que a o narrador evidencia a contaminação das ideologias

¹⁸ SEIXO, M. (2002), p. 45.

dominantes em todos os núcleos sociais. Esse universo familiar que se descortina, à semelhança das estruturas políticas opressoras, também exerce seu poder de forma tirana sobre ele, buscando domesticá-lo:

Este ambiente de infância é completado com a descrição da “casa das tias”, exemplo da “casa portuguesa” da burguesia salazarista, instalada na sua decadência de antigos comerciantes e militares, que constitui uma potente metáfora do imobilismo salazarista, enriquecida na descrição (...) por sugestivas comparações com a escola salazarista – outro universo parado de domesticação dos meninos filhos da Mocidade Portuguesa – que com a igreja e a catequese compunham o casulo social, cultural e religioso de onde brotavam as “larvas civis” do “seminário domesticado” em que Salazar tinha transformado o país.¹⁹

A reflexão consciente sobre o passado do narrador-personagem levanta uma grande quantidade de referências a elementos do cenário colonial que se concretizam em sua família, cujo núcleo metonimicamente remete ao típico núcleo familiar português. A descrição da casa, bem como das personalidades que a ocupavam, se inscrevem numa atmosfera de museu, que contamina o local, os objetos e as pessoas com sua antiguidade e lentidão. Neste ambiente tradicional, em que a passagem do tempo se dá de forma peculiar, pingando horas abafadas, o narrador ressalta o forte elo que os mantém ligados ao passado e a consequente imobilidade que rege a vida da família. “O mundo interior da ‘casa portuguesa’, descrito com um vocabulário semanticamente unificado pela ideia de decadência e de fim, projecta-se para o exterior – ‘A janelas não se distinguem dos quadros no vidro ou na tela’ – revelando um país igualmente imóvel, gasto e impotente”²⁰.

A descrição deste micronúcleo representante da sociedade portuguesa denuncia a hipocrisia – “Como se as minhas clavículas fossem mais vergonhosas que um rastro de bâton no colarinho” (OCJ, p.12) – e o distorcido conjunto de valores que esta afirma, e que terminam por influenciar de forma extremamente negativa a vida do protagonista quando jovem. Através de um processo didático-repressor, que não levava em conta a sua subjetividade, foi transmitido ao longo da sua infância e adolescência, por “dentaduras postiças de indiscutível autoridade” (OCJ, p.13), a profecia de que “a tropa há-de torná-lo um homem” (OCJ, p.13):

Aos domingos, a família em júbilo vinha espiar a evolução da metamorfose da larva civil a caminho do guerreiro perfeito, de boina cravada na cabeça como uma cápsula, e botas gigantescas cobertas da lama histórica de verdun, a meio caminho entre o escuteiro mitómano e o soldado desconhecido de carnaval. E tudo decorria, entretanto, na atmosfera sutil de colégio interno que os quartéis subtilmente prolongam, com os seus segredos, os seus grupos iniciáticos, os seus estratagemas de perversidade primária destinados a iludir a vigilância de prefeitos dos comandantes, mais preocupados com o trunfo do bridge. (OCJ, p.16)

Neste percurso educativo, percebe-se que a família, o colégio e a igreja constituem

¹⁹ RIBEIRO, M. (2004), p. 264.

²⁰ *Ibidem*, p. 265.

extensões do braço do Estado, que ao reproduzir a sua ideologia repressora, servem à manutenção de seus interesses. Estes núcleos sociais, ao exercerem o poder de forma totalizante, estabelecem uma relação de continuidade que culminará com a experiência da guerra, “vivida como um intenso exercício de despersonalização e de preparação para a impotência”²¹:

A família ia ‘aos domingos (...) espia a evolução da metamorfose da larva civil a caminho do guerreiro perfeito’, como iria depois ao cais de Alcântara, de onde partia esta juventude treinada para a impotência, ou para a sublime missão da defesa da integridade da “casa portuguesa” salazarista, entendida não só na sua dimensão social, moral e política metropolitana, mas também na da “grande casa portuguesa” do Minho a Timor, ameaçada por “elementos subversivos do exterior”, segundo a retórica do regime.²²

A guerra, que tinha como objetivo defender este mundo preservado, enfim, se apresenta como a aprendizagem derradeira, um processo de iniciação que o protagonista, como elemento continuador de seu “clã”, deverá enfrentar. Presa a esta estrutura, a personagem segue o seu destino pré-determinado, em que a disciplina da guerra, que marca o corpo e perturba a mente, ameaça destruir sua integridade. Como resultado desta convivência com o sofrimento, produz-se um processo autorreflexivo que resgata a voz que lhe foi negada na juventude. Este discurso se utiliza da ironia para tentar anular a pretensa importância dos valores familiares:

De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que vinha ali assistir, impotente, à sua própria morte. (OCJ, p. 14)

O passado revisitado adquire um novo sentido na medida em que as verdades escondidas nos recônditos sombrios da memória vão sendo desvendadas. A rememoração desencadeia a liberação das imagens, dos impulsos e da voz reprimidos na sua juventude, desvendando verdades que a consciência cuidadosamente educada e disciplinada costumava encobertar. Neste movimento de restauração:

o peso das verdades obtidas irá contribuir para despedaçar as estruturas repressivas, o que significa trazer à tona o que foi encoberto, velado. A nova luz que ilumina a realidade e decreta a morte de valores falsos.

O narrador de *Os Cus de Judas*, pouco a pouco, por entre os cheiros e imagens que povoam a infância, irá compor um painel de imagens corroídas e fragmentadas, de um passado confuso e nebuloso, onde não falta a destruição, como se olhadas através de lentes desfocadas, que pouco a pouco se vão tornando nítidas.²³

Assim, o primeiro capítulo do romance, introduz o protagonista através de sua infância

²¹ RIBEIRO, M.(2004), p. 266.

²² Ibidem, p.266

²³ GONDA, Gumercinda Nascimento. *O Santuário de Judas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. p. 65.

e situa as suas memórias em um contexto social. A imagem que daí resulta “retrata um mundo corroído em ruínas, através de uma visão escatológica que sugere a temática de fim dos tempos, onde não faltam imagens surrealistas que ajudam a compor o processo de ruptura da lógica discursiva, transfigurando a própria realidade objetiva”²⁴. O fechamento desta primeira parte coincide com a partida do protagonista para a África, e a ruptura efetiva com o mundo infantil. Segundo Maria Alzira Seixo:

Retenhamos, pois que, todo o livro desenvolve um processo verberável não apenas pela destruição, colonialismo, impostura ou crueldade que nele se exhibe, mas também porque através dele se aniquilou o ‘frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza’ que nele representa a emergência da figura da criança.²⁵

Mais adiante, acompanhamos o narrador em sua descrição da cidade de Luanda, momento em que o narrador define o sentimento que o acompanha desde a partida de Lisboa como um “sentimento esquisito de absurdo” (OCJ, p.23). Esse sentimento, que se intensifica no protagonista ao longo de sua jornada, o leva a ver a paisagem da guerra, na qual se insere, com um “universo falso” (OCJ, p.26), um cenário “frágil e insólito” (OCJ, p.26) que a qualquer momento pode se desfazer. Ao contrário dessa esperança alimentada, o alferes desce de Luanda a caminho de Nova Lisboa, em direção à zona de combate, aproximando-se cada vez mais da morte. Nesta trilha, o narrador capta sua autoimagem que reconhece como o tal homem no qual as tias queriam que ele se tornasse. Se estas não reconheciam a transformação ocorrida de forma nítida, para ele o fato era motivo de desolação:

A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes. (OCJ, p. 23)

Lá fora um céu de estrelas desconhecidas surpreendia-me: assaltava-me por vezes a impressão de que haviam sobreposto um universo falso ao meu universo habitual, e que me bastaria romper com os dedos esse cenário frágil e insólito para reingressar de novo no quotidiano do costume, povoado de rostos familiares e de cheiros que me acompanhavam com a fidelidade dos cachorros. (OCJ, p. 26)

De fato, e consoante as profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe, de tempos a tempos, à noite, ao voltar para casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça. (OCJ, p. 28)

²⁴ GONDA, G. (1988), p. 68.

²⁵ SEIXO, M. (2002), p. 46.

3.1.1 Espaços de guerra, solidão e morte

Assim, o médico alferes prossegue na sua jornada. Após a sua chegada a Nova Lisboa, a tropa segue seu rumo passando por Luso, onde “vi pela última vez em muito tempo, cortinas, cálices, mulheres brancas e tapetes”(OCJ, p. 34), dirigindo-se ao Sudeste e posteriormente ao norte de Angola. O seu trajeto inclui regiões como Gago Coutinho, Chiúme, Ninda, Cessa, Marimda, Lucesse, Luanguinga, lugares que constituem segundo o protagonista as “Terras do fim do mundo” (OCJ, p. 36). As terras do fim do mundo, ou como o título do romance indica “Cus de Judas” ganha sentido no contexto da narrativa:

O cenário começa a adensar-se em termos de desterro, guerra e desumanidade e o título do romance, “Cus de Judas”, adquire todo o seu significado de distância geográfica e humana. Como é dito pelo narrador-personagem à saída do Luso, “vi, pela última vez em muito tempo, cortinas, cálices, mulheres brancas e tapetes”, e são já por vezes nomes indígenas, que a administração colonial não se incomodou a mudar, que definem estas Terras do Fim do Mundo, como um cus de Judas. Arlindo Castanho regista a ocorrência da expressão pelo menos dez vezes ao longo do romance, para além de fazer uma série de interessantes observações sobre o título do livro, nomeadamente a de desterro, por equivalência semântica entre “cus de Judas” com a expressão “em casa do diabo” ou “lá para casa do diabo” a que se poderia ainda acrescentar a expressão sinónima “lá onde o diabo perdeu as botas”, todas elas unificadas pela ideia de distância, fim do mundo e de inferno ou como sítio onde o diabo habita, sugerindo-nos assim esta imagem dos cus de Judas como uma descida aos infernos não só num sentido espacial, mas da própria natureza humana em vários sentidos.²⁶

Neste trajeto, que marca o compasso de um caminhar para a morte, desenvolve-se o corpo central da narrativa. Nele, o protagonista testemunha o primeiro combate, a primeira morte, a tortura e a violência. Exerce a sua prática médica na pior das condições e sente saudades da família e da sua pacata vida em Portugal. Vive a solidão, o terror e o pânico da morte:

A pulsão de morte, que domina todo o livro, assume, no espaço físico e psicológico da memória da guerra, os contornos de um processo de amputação física (“cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários braços a menos”) e psíquica, perceptível num gradativo processo de desumanização, desistência e desmoralização, que nenhum camuflado poderia ocultar, revelando, através de expressivas metáforas e comparações, uma natureza humana morta.²⁷

O espaço da guerra, ao longo do romance vai se apresentando como terrenos estéreis onde habitava a loucura, a violência e a morte. Os sinais da morte não aparecem na narrativa associados apenas à destruição física dos corpos no combate, mas também à morte moral que esta personagem verifica com espanto à sua volta. Assim, o narrador constata a presença da marca indelével da guerra, que deforma e animaliza: “quem veio aqui não consegue voltar o

²⁶ RIBEIRO, M. (2004), p. 268.

²⁷ Ibidem, p.274

mesmo, explicava eu ao capitão” (OCJ, p. 123):

Deste modo, o corpo do texto congrega simultaneamente a mais densa das experiências da guerra de África, em acontecimentos, deslocamentos, provações, imposição e magnitude da terra e sentido trágico da existência, e várias formas inapreensíveis do vazio ou da alteração que essas experiências provocaram (“quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão”), e que no texto surgem sob designações diversas: “tenho vinte e tal anos, estou a meio da minha vida e tudo me parece suspenso à minha volta como as caricaturas de gestos congelados”, “procurava desesperadamente reconhecer a minha cidade”, “divago como velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado”, “todo um universo de que me achava cruelmente excluído prosseguia, imperturbável, na minha ausência”, “(no rio Cambo) durante um ano morremos (...) a lenta, aflita, torturante agonia da espera, a espera dos meses, a espera das minas de picada, a espera do paludismo, a espera do cada vez mais improvável regresso, (...) a espera do correio, a espera do jeep da PIDE”, “sentimo-nos como as praias no Outubro, desabitadas de pés”. O sentimento de vazio, expresso como habitualmente em Lobo Antunes em termos disfemísticos e de rebaixamento físico e moral, para mais reportando-se ao meio de abjecção inevitável que é o da guerra, contrasta singularmente com o caudal palavroso do discurso do narrador e com a abundância de informação que veicula.²⁸

Portanto, esta personagem que nasceu e cresceu “num acanhado universo de crochet” (OCJ, p. 34), habituada a “família, conforto, sossego, o próprio prazer das maçadas sem perigo, das melancolias mansas tão agradáveis quando nada nos falta” (OCJ, p.34) é obrigada a seguir nesta viagem imposta “circulando numa paisagem inimaginável, onde tudo flutua, as cores, as árvores, os gigantescos contornos das coisas”(OCJ, p.32). Nesta paisagem excessiva e irreal, onde a morte espreita, o narrador volta às suas lembranças de infância e recorda a figura do general Machado:

Conhece o general Machado? Não, não se franza, não procure, ninguém conhece o general Machado, cem em cada cem portugueses nunca ouviram falar do general Machado, o planeta gira apesar desta ignorância do general Machado, e eu pessoalmente odeio-o. Era o pai da minha avó materna, a qual, aos domingos, antes do almoço, me apontava com orgulho a fotografia de uma espécie de bombeiro antipático de bigodes, dono de numerosas medalhas que tronavam no armário de vidro da sala juntamente com outros troféus guerreiros igualmente inúteis, mas que a família parecia prestar uma veneração de relíquias. Pois fique sabendo que durante anos, aborrecido e pasmado, escutei semanalmente, em folhetins narrados pela voz emocionada da avó, as proezas vetustas do bombeiro elevadas na circunstância a cumes de epopéia: o general Machado envenenou-me anos e anos o bife introduzindo na carne o mofo indigesto de uma dignidade hirta, cuja rigidez vitoriana me enjoava. E foi precisamente essa criatura nefasta, de que as órbitas globulosas de prefeito ou de cura me reprovaram da parede, recusando-me mesmo a absolvição dúbia que paira como um halo nos sorrisos amarelos dos retratos antigos, que construiu, ou dirigiu a construção do caminho de ferro em que seguíamos, de rebenta-minas na dianteira, chocalhando numa planície sem princípio nem termo, mastigando as conservas da ração de combate num desapetite em que morava já o medo pânico da morte, que durante vinte e sete meses cresceu na umidade das minhas tripas os seus cogumelos esverdeados. (OCJ, p. 33)

A partir de um olhar adulto desencantado, a personagem procura exorcizar seu passado, resgatando, através de sua análise implacável sobre a figura familiar, o poder de decisão sobre o seu futuro que lhe foi negado na juventude. General Machado, o herói familiar, o exemplo que ele deveria seguir, agora tem a sua imagem corrompida e desconstruída. A influência venenosa desta figura é representada por “cogumelos

²⁸ SEIXO, M.(2002), p. 54.

esverdeados” (OCJ, p.34) que este protagonista cultivou nos 27 meses de guerra. No exercício da sua individualidade, verifica-se, através de seu testemunho, o desmantelamento dos valores familiares, que afirmavam a guerra nas suas variadas formas, pela rasura da imagem do general.

A perplexidade da personagem em relação às razões da guerra se intensificam e se misturam aos seus sonhos de futuro, como o de vir um dia a ser escritor. Através de um discurso marcadamente existencialista, ele ressalta a falta de entendimento da situação que vive. Em meio ao cenário de violência e tortura que este narrador descreve como sendo nos “cus de Judas”, se insere o quadro *Lição de Anatomia*, de Rembrandt, como referência perfeita da prática médica. A aproximação irônica desses polos contrários busca mostrar os abismos que separam a idealização anterior da sua terrível realidade:

Eu, tenso de raiva, imaginava a satisfação da família se lhe fosse dado observar, em conjunto e de chapéu de aba larga como na *Lição de Anatomia* de Rembrandt, o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse, consertando a linha e agulhas os heroicos defensores do Império, que passeavam nas picadas a incompreensão do seu espanto(...) Eu furioso dentro de mim, desbridando tibiais, rodando garrotes, regulando a botija de oxigênio, preparando os amputados para seguirem para o Luso, assim que amanhecesse, na pequena avioneta da FAP, enquanto os maqueiros, no compartimento ao lado, procuravam as veias dos doadores, e o tenente seguia inquieto os meus gestos numa ansiedade que se adensava. Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos. (OCJ, p.45)

O desencontro com esse mundo de violência se intensifica à medida em que percebe que as cartas que recebe da família lhe parecem falar de “um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal”. Posicionado num lugar alheio a esses dois mundos que não são sentidos como familiares, a personagem tenta achar uma imagem de si. Essa autoanálise empreendida pelo testemunho busca achar um novo conjunto de valores que possa dar sentido às suas experiências pessoais. Verifica-se, portanto, na personagem, a crise do sujeito característica da pós-modernidade, que acentuada pela experiência radical da qual participa, se manifesta por um sentimento de não pertencimento, pela ausência total de quadros de referência a que possa se apegar:

Pertenço sem dúvida a outro sítio, não sei bem qual, aliás, mas suponho que tão recuado no tempo e no espaço que jamais o recuperarei, talvez que ao Jardim Zoológico de dantes e ao professor preto a deslizar para trás no rinque de patinagem sob as árvores, entre os guinchos dos bichos e a campainha do vendedor de gelados. (OCJ, p. 29)

Novamente, a infância aparece como referência que se impõe sobre todas as suas reflexões. Segundo Rui de Azevedo Teixeira: “A infância, a saudade da infância e dos seus

lugares”²⁹ constitui-se uma das obsessões do protagonista. “Só no *lugar branco* da infância é que este homem, que deixou ‘de ter lugar fosse onde fosse’, encontra (possivelmente) o seu verdadeiro espaço físico e mental”³⁰.

Portanto, o médico alferes no seu caminho para a guerra “vai penetrando nestes cus de judas geográficos e humanos – pois há uma relação entre o extremo isolamento geográfico e o extremo das atitudes humanas que transforma os ‘homens em bichos’ – uma consciência de engano, desespero e revolta o vai invadindo.”³¹ Esse reconhecimento do real em sua vida, é um momento de tomada de consciência extremamente doloroso, que pelo discurso deste sujeito pretende afirmar a livre expressão da sua individualidade que nunca foi exercida de fato. Há também a busca de uma reparação, através de suas palavras, das traições de que se considera vítima, mas também das que cometeu.

A suposta traição se liga ao fato de o médico não partilhar dos tradicionais valores familiares e nacionais que apoiam a guerra. Como alferes, ele era incapaz de exercer a atitude heroica esperada pela tropa e juntar-se a ela no seu ódio e combatividade. A isto se somam, a traição a si próprio e aos seus valores, que se manifesta na impotência e falta de coragem diante de situações que necessitavam do seu protesto:

São vários os actos de contrição ao longo da narração em que o narrador-personagem confessa e exorciza a revolta consigo mesmo por não ter dado o grito que os soldados esperavam de si, por não ter dito nada ao PIDE que lhe participou a violação colectiva e a morte de Sofia, pela sua falta de coragem de, sem um grito de protesto, ter servido “vinte e sete meses de escravidão sangrenta”, pelo seu egoísmo, “queria regressar inteiro e depressa”.

³²

Já como vítima de um embuste, o narrador-personagem se descobre ludibriado pelos discursos nacionais que se espalhavam pelo cenário familiar e “que o conduziram a um engano”³³. A experiência de extrema violência que se impõe na sua vida, resulta da propagação destes valores caducos, e terminarão por transformá-lo em um homem revoltado e triste. Neste contexto, “Judás é seu próprio país e a instituição militar e familiar que o apoiavam deixando-o numa posição de ‘ocupante(s) involuntário(s) em país estrangeiro’”³⁴. Condição esta que o fazia lembrar a sua vida em Portugal com sofrimento:

O passado, sabe como é, vinha-me à memória como um almoço por digerir nos chega em refluxos azedos à garganta, o tio Elói a dar corda nos relógios de parede, o mar feroz da Praia das Maças no outono esmurando a muralha, os grossos dedos subitamente delicados do caseiro inventando uma flor. Pulara sem transição da comunhão solene à guerra, pensava eu a

²⁹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 264.

³⁰ Ibidem, p. 264.

³¹ RIBEIRO, M. (2004), p. 281.

³² Ibidem, p. 281.

³³ Ibidem, p. 280.

³⁴ Ibidem, p. 280.

abotoar o camuflado, obrigaram-me a confrontar-me com uma morte que nada havia de comum com a morte asséptica dos hospitais, agonias de desconhecidos que apenas aumentava e reforçava a minha certeza de estar vivo e a minha agradável condição de criatura angélica e eterna, e ofereceram-me a vertigem do meu próprio fim no fim dos que comiam comigo, dormiam comigo, falavam comigo, ocupavam comigo os ninhos das trincheiras durante o tiroteio dos ataques. (OCJ, p. 114)

Apesar da influência negativa da guerra, esta serviu, por outro lado, para destruir as ilusões que povoavam a sua juventude. Se a inocência de antes o levou a trilhar caminhos tortuosos, a lucidez que ele adquire nesta “dolorosa aprendizagem da agonia” (OCJ, p.36) lhe permite libertar-se desta herança trágica e reconstruir o seu presente, embora efetivamente não o faça. O reconhecimento da realidade, já sem os véus da ilusão da juventude, lhe permite rasurar o seu passado, identificando-o com o passado coletivo português, e inserir na história que se efetiva no seu ato de contar as ruínas da sua experiência pessoal, a revolta, o protesto, as vozes que não tiveram espaço. Ele busca nesta problematização do passado, reinscrevê-lo em um novo contexto:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe os lençóis, revela a curva adormecida de uma nádega, um perfil de braços no colchão, os nossos corpos confundidos num torpor sem mistério. Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que o vodka anima de um frenesim postiço e caprichoso, e as três da manhã vêem-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso fingido de um sorriso. (OCJ, p. 65)

Esse processo de tomada de consciência tem início no momento em que o protagonista é enviado a Angola, e vai se intensificando à medida em que ele avança no percurso ditado pela guerra. O confronto entre o seu testemunho e a versão oficial sobre a guerra veiculada na mídia portuguesa, revela a grande distância que os distingue, e faz com que o seu papel na engrenagem social e política do país vá ficando cada vez mais claro.

É interessante ressaltar o silenciamento sofrido pela personagem neste cenário familiar burguês em que os valores e a educação eram passados por figuras de “indiscutível autoridade” (OCJ, p.13). Na narrativa, a personagem constata a sua proximidade com o comportamento de “peixes mudos em aquários” (OCJ, p. 99), seres que se apresentavam como: “simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos” (OCJ, p.99).

No trecho que segue a esta referência de mutismo e indiferença, o narrador, a partir da memória da 4^a Sinfonia de Beethoven proveniente do leitor de cassetes do alferes Eleutério, reflete a respeito do poder reverberante da música e sua capacidade de se multiplicar pelos espaços. O “prolongamento do eco de si próprio” (OCJ, p.99) característico

da música se revela como qualidade que se opõe a sua incapacidade de afirmar a voz, que longe de ser resultante da brutalidade da guerra, já se impunha sobre ele desde a juventude:

Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da Pide, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranoica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heroicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros. (OCJ, p.99)

O discurso desse protagonista busca através da rememoração trazer para o presente questões que se impuseram de forma soberana no seu passado, e corroê-las com a sua ácida ironia. Neste processo, ele tenta localizar os silêncios que não foram preenchidos com a sua reação desafiadora ou com o seu grito de revolta, para desta vez, sobrepô-los com a sua contestação violenta. Ao preencher estes vazios que teimam em assombrar o seu presente, o narrador procura efetuar uma reparação do passado e encontrar uma nova verdade que o orientará para o futuro.

Ao ser convocado para a guerra, o jovem médico deixa para trás a promessa de um futuro que se iniciava. Recém-formado e recém-casado, esse jovem de família tradicional burguesa larga a segurança e o conforto de um projeto de vida organizado para se lançar no domínio do caos e da destruição. Esse contato com esse mundo brutal e incerto, rejeitado fortemente pelo protagonista, jamais será esquecido, transformando-o completamente. O narrador compara a sua vida civilizada e intelectualizada, com as terríveis cenas de violência que teve que presenciar, qual material impuro que o contamina e deixa sequelas permanentes. Ele reflete sobre a sua pureza perdida e lamenta a sua profanação:

o tipo amarrado à marquesa agoniza a um metro de mim à laia das rãs crucificadas nas pranchetas de cortiça do liceu, introduzo-lhe ampola após ampola nos músculos do braço, e queria estar a treze mil quilômetros dali, a vigiar o sono da minha filha nos panos do seu berço, queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo, queria achar-me em Paris a fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horrivelmente provinciana do Eça, falar na choldra do meu país para amigos ingleses, franceses, suíços, portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destroçados por minas ou por balas. O capitão de óculos moles repetia na minha cabeça A revolução faz-se por dentro, e eu olhava o soldado sem cara a reprimir os vômitos que me cresciam na barriga, e apetecia-me estudar Economia, ou Sociologia, ou a puta que o pariu em Vincennes, aguardar tranquilamente, desdenhando a minha terra, que os assassinados a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória cobarde que escravizava a minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata, sardónico, transportando n mala dos livros a esperteza fácil da última verdade de papel. (OCJ, p.162)

Fica evidente que a indignação da personagem vai se intensificando na medida em que as ações em Angola vão se radicalizando. Há a presença da raiva na expressão do

narrador, como um sentimento que se mistura às suas lembranças. O fato de o personagem ter sido obrigado a passar pela “metamorfose” da guerra, que o desidentifica, desumaniza e embrutece, o enche de indignação:

Nós não éramos cães raivosos quando chegámos aqui disse eu ao tenente que rodopiava de indignação furiosa, não éramos cães raivosos antes das cartas censuradas, dos ataques, das emboscadas, das minas, da falta de comida, de tabaco, de refrigerantes, de fósforos, de água, de caixões, antes de uma Berliet valer mais do que um homem e antes de um homem valer uma notícia de três linhas no jornal. Faleceu em combate na província de Angola, não éramos cães raivosos mas éramos nada para o Estado de sacristia que se cagava em nós e nos utilizava como ratos de laboratório e agora pelo menos nos tem medo, tem tanto medo da nossa presença, da imprevisibilidade das nossas reações e do remorso que representamos que muda de passeio se nos vê de longe, evita-nos, foge de enfrentar um batalhão destroçado em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destroçado para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime. (OCJ, p. 123)

Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, de violência insensata e imbecil nas tripas, de modo que nos divertíamos mordendo-nos como os animais se mordem nos seus jogos, nos ameaçávamos com as pistolas, nos insultávamos, furibundos, numa raiva invejosa de cães, nos espojávamos, latindo, nos charcos da chuva, misturávamos comprimidos para dormir no uísque da Manutenção, e circulávamos a cambaleiar pela parada, entoando em coro obscenidades de colégio. (OCJ, p. 171)

A radicalização da experiência da guerra é apontada pelo narrador como capaz de fazer com que a atitude dos soldados se assemelhe à de animais, agindo de forma violenta e desumana, buscando nos seus instintos primitivos uma forma de evitar a morte. Mais uma referência a essa metamorfose causada pela guerra aparece no trecho em o narrador compara os soldados a insetos, na sua pequenez e insignificância:

A pouco e pouco a usura da guerra, a paisagem sempre igual de areia e bosques magros, os longos meses tristes do cacimbo que amareleciam o céu e a noite do iodo dos daguerreótipos desbotados, haviam-nos transformado numa espécie de insectos indiferentes, mecanizados para um quotidiano feito de espera sem esperança, sentados tardes e tardes nas cadeiras de tábuas de barril ou nos degraus da antiga administração de posto, fitando os calendários excessivamente lentos onde os meses se demoravam num vagar enlouquecedor, e dias bissextos, cheios de horas, inchavam, imóveis, à nossa volta, como grandes ventres podres que nos aprisionavam sem salvação. Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta. (OCJ, p. 99)

O comportamento de “peixes”, já mencionado anteriormente, é ressaltado pelo narrador para evidenciar o aspecto indiferente e submisso, que não somente era característica da tropa, mas de toda a geração à qual ele pertencia. A constatação inicial de que “Éramos peixes” (OCJ, p.99) se estende para uma conclusão de que “Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes” (OCJ, p.99), o que evidencia o comportamento passivo como proveniente de uma educação em comum que desde a mais tenra idade já inculcava o discursos totalizantes do Estado.

Em *Os Cus de Judas*, a própria linguagem reflete a atmosfera escatológica do texto, através da utilização de obscenidades e linguagem chula que ajudarão a compor o tom de

revolta, indignação, desvalorização, desprezo, desprendimento e avaliação negativa das diversas circunstâncias. Essa linguagem irreverente procura fortalecer a ruptura com os elementos a que elas se referem, através do que pode ser entendido como um ato subversivo, uma transgressão às regras sociais estabelecidas. Mais do que tudo ela tenta inserir a naturalidade e a emoção da confissão de uma memória traumática e dolorosa, bem como retratar o sentimento de absurdo e indignação que o acompanha:

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pós vermelho e de areia (...), quem me decifra o absurdo disto. (OCJ, p.40)

Em relação à linguagem, também se pode destacar a escrita trabalhada, poética que convive com uma expressão por vezes grosseira e até agressiva. A erudição demonstrada pelo narrador, utilizando-se de palavras oriundas de jargão médico, contrasta com a presença de palavras de baixo calão, atribuindo à narrativa um tom dessacralizante, que demistifica e caricaturiza a história.

É importante ressaltar a intertextualidade evidente no texto, que dialoga com outros textos artísticos, além de músicas e anúncios comerciais. A citação de personalidades e grandes nomes da política, da arte e da ciência, como Freud, Fernando Pessoa, Chaplin, Che Guevara, Goethe, Marx, Cezanne, Louis Armstrong, Carlos Gardel, Audrey Hepburn, entre outros, também cumpre essa função dialógica. Estas figuras de destaque serão frequentemente convocadas a participar da criação das simbologias e metáforas que ajudarão o narrador a contar a sua experiência. Contrastando radicalmente com o cenário brutal da guerra, a imagem do narrador vai sendo construída como um homem sensível e culto, conhecedor de história, de Artes e de Ciências, cuja experiência de vida, até a ida para Angola, era exclusivamente metropolitana e burguesa.

3.1.2 A memória excessiva: a recuperação da palavra silenciada

No romance *Os Cus de Judas* verifica-se a influência de problemáticas pós-modernas, através das relações entre sujeito e história colocadas ao longo da narrativa. Ao reavaliar a inserção do sujeito no contexto histórico e social, bem como os valores e códigos

de ética deste meio, o romance reflete uma postura pós-modernista. A rejeição do poder e veracidade totalizante das narrativas emblemáticas, bem como de imagens míticas cristalizadas é outro elemento que segue neste eixo.

Nesta trilha, o protagonista de *Os Cus de Judas* se apresenta como um ser excêntrico, que afirma a sua identidade por meio da diferença e da especificidade. Apesar de ser homem, europeu e militar, elementos que configurariam uma figura central na sociedade, ele destoa ideologicamente dos representantes do regime, o que o relega a uma posição periférica. O seu posicionamento político e ideológico coloca-o como ser marginalizado, que manifesta um sentimento de estranhamento em relação ao grupo em que vive.

Assim, o protagonista está sempre deslocado do centro de poder. Na família, ele cresce como um jovem educado para obedecer, posteriormente, ele tem a sua vida afetada permanentemente ao ingressar na guerra de forma desavisada. Já no campo de batalha ele era efetivamente um português em terra estrangeira e também não partilhava dos valores de seus companheiros na tropa. Após seu retorno a Portugal, modificado intensamente pelo trauma, ainda não consegue retomar a sua vida, pois não se reconhece mais como português:

O protagonista – um anti-herói, visto que se afirma pela negatividade, por angústias e frustrações e que, em vez de ser um espelho dos valores consagrados pela sociedade (o herói), é antes um transgressor do código social – é um ser devorado por duas obsessões: a experiência da Guerra Colonial e as suas relações com mulheres. A par destes dois tópicos de carga predominantemente negativa, mas com muito menor ocupação material na narrativa, corre a memória da infância como espaço quase eufórico onde um módico de felicidade foi possível.³⁵

A partir da margem, esse sujeito, por meio do seu relato, aponta as possíveis falhas da história de Portugal, oferecendo um ponto de vista diferenciado dos fatos. Ao recusar ser assimilado pelo sistema que contesta, ele busca a lucidez angariada pela experiência, que analisa e critica os fatos trazidos pela sua memória. O seu questionamento da legitimidade da guerra defendida pela sociedade portuguesa e da sua presença nas “terras do fim do mundo”, instaura uma postura de resistência que expõe os preconceitos, a opressão e a hipocrisia que compõem a sociedade portuguesa moderna. Como pode ser visto no trecho que se segue, em que o protagonista através de uma negação irônica, faz referência à postura portuguesa a respeito da guerra:

Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colônias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve, compreende, nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tanto tempo que nos esquecemos deles, marços e abris sem significado apodrecem em folhas de papel pelas paredes, com os domingos a vermelho à esquerda numa coluna inútil, Luanda é uma cidade inventada de que me despeço, e, na Mutamba, pessoas inventadas tomam ônibus inventados para locais inventados, onde o MPLA sutilmente insinua comissários políticos inventados. O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas que lentamente se materializam, oficiais e

³⁵ TEIXEIRA, R. (1998), p. 260.

soldados amarelos de paludismo, atarraxados nos assentos, de pupilas ocas, observando pela janela o espaço sem cor, de útero, do céu. Reais são as camionetas cinzentas à espera no aeroporto, o frio de Lisboa, os sargentos que nos examinam os documentos no vagar lasso dos funcionários desinteressados, o trajeto até ao quartel onde as nossas malas se empilham numa confusão cônica de volumes, as despedidas rápidas na parada. (OCJ, p. 193)

A imagem que se depreende do protagonista, a partir dos episódios narrados e da forma como os narra, é a de um ser subversivo e crítico. Segundo Rui de Azevedo Teixeira, da autodescrição e da autoanálise que este realiza, “emerge um homem que ‘sempre esteve sozinho’ e que sofre de impotência emocional”³⁶.

Paralelamente à narração da guerra colonial, desenrola-se um percurso sexual que se manifesta por tentativas fracassadas de relacionamento com mulheres. O protagonista obsessivamente procura o corpo feminino como lugar de ancoragem que representa o seu “paraíso infantil recuperado”³⁷ e assim se envolve em uma série de relações superficiais e intransitivas, dentre as quais podemos ressaltar as que mantém com Isabel, Teresa, e Sofia .

Isabel é uma jovem de personalidade marcante, que lhe fazia sentir-se forte, mas que o abandonou por causa de suas “cóleras inesperadas” (OCJ, p. 185), “exigências absurdas” (OCJ, p.185) e uma “angustiada sede de ternura que repele o afeto” (OCJ, p.185). “Tia Teresa”, com a sua figura maternal e indulgente, oferece a ele o apaziguamento interior em meio ao caos da guerra. O próprio nome da personagem, que indica uma relação parental, remete ao caráter incestuoso que a relação assume, na qual o protagonista busca um aconchego materno. Com Sofia, a jovem lavadeira que o acolhe, o médico alferes vive momentos de alegria que se convertem em culpa posterior. Sofia sofre um estupro coletivo pelos PIDEs e ao saber do acontecido o protagonista sai do quartel da PIDE “sem a coragem de um grito de indignação ou de revolta” (OCJ, p.156). A certo ponto do monólogo do narrador, este a evoca e dirigindo-se a ela, já morta, inicia um cântico de amor em que procura exorcizar a sua culpa. Porém, observe-se que:

A reinvenção de Sofia entre o remorso e a dor do regresso é, como notou Phyllis Peres, “a matéria de que se fazem os sonhos coloniais masculinos”. A igualdade das suas situações marginais ou até de algum poder do narrador-personagem sobre Sofia, dado pela sua posição no exército colonial, a sua cor de pele e o seu sexo, permitem-lhe a construção de uma imagem idealizada da amante de “sorriso livre”, mas cuja relação não deixou de ser outra forma de relação intransitiva que passou por um corpo feminino e que no tempo do regresso da guerra, entre a auto-punição e a confissão, ele pretende reabilitar sobre um corpo imaginado, mas ausente. Não houve, de facto, como o narrador-personagem pretende imaginar na sua reinvenção da amante, uma entrega do seu corpo ao inimigo e do inimigo a si, de onde sairia a imagem da subversão total da ordem da guerra e, conseqüentemente, a metáfora balsâmica de uma guerra sem sentido, pelo encontro e dádiva dos corpos inimigos.³⁸

Ao retornar de Angola, após dois anos na Guerra Colonial, o personagem não se

³⁶ TEIXEIRA, R. (1998), p. 261.

³⁷ Ibidem, p. 157.

³⁸ RIBEIRO, M. (2004), p. 276

reconhece mais, não consegue retomar a sua vida e se torna angustiado e infeliz: “O medo de voltar ao meu país comprime-me o esófago, porque entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tonar a pertencer aqui” (OCJ, p. 182). “A ideia de que presumivelmente o serviço militar transforma, só por si, adolescentes em homens, parece em dois pontos estratégicos do romance (na penúltima página do primeiro capítulo e na página de fecho do livro).”³⁹ A afirmação das tias : “Felizmente a tropa há-de torná-lo um homem” (OCJ, p.13) se manterá suspensa até o final da narrativa em que o narrador faz uma nova apresentação à família.

Ao final da confissão, o personagem recupera a lembrança da visita à casa das tias após a sua chegada de Angola: “-Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.” (OCJ, p.196) Há um movimento circular na narrativa, que inicia e finaliza com a apresentação do narrador às tias, seguida de sua rejeição. Essa nova constatação da família afirma definitivamente a sua posição social marginal e a impossibilidade de inscrição no grupo do qual faz parte. O pessimismo é uma forte característica deste texto, na medida em que não há saída para este sujeito, profundamente marcado pelas experiências passadas:

Visitei as tias algumas semanas depois, envergando um terno de antes da guerra que me boiava na cintura à laia de uma auréola caída, apesar dos esforços dos suspensórios, a arrepanharem para cima as pernas, como se armados de uma hélice invisível. (...) Uma bengala de bambu formou um arabesco desdenhoso no ar saturado da sala, aproximou-se do meu peito, enterrou-se-me como um florete na camisa, e uma voz fraca, amortecida pela dentadura postiça, como que chegada de muito longe e muito alto, articulou, a raspar sílabas de madeira com a espátula de alumínio da língua: -Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer. E os retratos dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência desta desgraça. (OCJ, p.195)

A guerra não o tornou um homem da forma como pensava a família. A Guerra Colonial com o seu universo de loucura e brutalidade deu a ele a condição de “bicho desencantado e cínico” (OCJ, p.152). Ao retornar a Portugal, o personagem se torna um descentrado em seu país, já não reconhece a sua pátria e as relações com a família também já não são as mesmas: “Lisboa ergue perante mim a sua opacidade de cenário intransponível, subitamente vertical, lisa, hostil, sem que nenhuma janela abra, diante dos meus olhos sequiosos de repouso, côncavos favoráveis de ninho” (OCJ, p.194).

Retomando aqui as ideias de Walter Benjamin, convém lembrar o silenciamento que este prenunciou, como resultado de experiências desmoralizantes como a guerra. A radicalização da experiência resultante da guerra é apontada pelo autor como fator que não permite a assimilação da experiência em sua totalidade e do seu consequente relato. Porém, se

³⁹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 261.

há a impossibilidade do relato como uma assimilação total dos eventos vividos, por outro, a parcialidade da experiência que a testemunha viveu pode ser resgatada, em toda a sua fragmentação, pela memória. Segundo Walter Benjamin, essa instância reconstrutora é capaz de efetuar uma restauração moral da experiência passada, através das reminiscências que ainda podem ser captadas.

“A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro.”⁴⁰ Apesar ser afetada pelo esquecimento e pela negação, pela repressão e o trauma, a memória pessoal, ficcionalizada pela literatura não se propõe a ocupar a posição central antes reservada ao registro histórico. Ao contrário, ela aparece como mais um elemento que visa compor a complexa imagem do passado, através da recuperação dos vestígios da experiência.

Neste sentido, o protagonista de *Os Cus de Judas*, ao participar como membro das forças de defesa da Metrópole, coloca-se na posição de testemunha, ou seja, aquele que pode a partir do fragmento de experiência que guarda, e que não cobre a totalidade da verdade sobre a guerra na África, narrar a sua experiência pessoal intimamente ligada ao fato histórico. Este ato rememorativo do narrador busca através da literatura, colocar-se como sujeito da história e preencher com o seu relato o registro histórico sobre a guerra colonial portuguesa, recuperando vestígios da experiência que de outra maneira seriam apagados completamente.

3.2 A Costa dos Murmúrios: confrontando a escrita da história

A escritora Lídia Guerreiro Jorge nasceu no Algarve em 1946. Licenciou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, exercendo o cargo de professora. No exercício da função passou alguns anos em Angola e Moçambique no período final da guerra colonial portuguesa.

É uma das romancistas de maior sucesso na literatura portuguesa contemporânea, “considerada pela crítica em geral como uma das mais importantes revelações da ficção portuguesa das últimas décadas, no dizer de João Gaspar Simões ‘o maior prodígio das letras

⁴⁰ HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 67.

neste último quartel de século”⁴¹. A experiência pessoal da autora em África a posiciona como testemunha dos últimos anos da guerra colonial em Moçambique, o que se reflete em sua obra, que tem como temática principal a guerra colonial e o colonialismo.

Em 1979, escreveu seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, que foi exaltado pela crítica. A este seguem-se “*O Cais das Merendas*”(1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984). Apesar de a brutalidade da guerra já mostrar sinais em alguns romances anteriores, é no quarto romance de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios* (1988), que este tema se torna centro da narrativa que focaliza especificamente a ocupação portuguesa na África.

A temática que une a sua obra segue fundamentalmente a trilha de temas pós-revolucionários, que, a partir da circunstância histórica da Revolução de Abril, exibem um perfil do povo e da sociedade portuguesa no período do conflito da guerra colonial, bem como a consequente busca de uma nova identidade portuguesa. Segundo Lídia Jorge:

Nós todos estávamos convencidos de que havia um pensamento filosófico e político tolhido pelo fascismo antes da revolução. E o drama é que, quando se tirou o telhado à casa, viu-se que estava vazia. No momento em que todos nós lutamos para derrubar o fascismo, tínhamos como certeza e coerência filosófica por trás da luta, uma bem definida filosofia revolucionária. Agora andamos às aranhas... Um total desconcerto e nós a recuarmos, recuarmos, recuarmos.⁴²

Neste cenário que se delineia, “Lídia Jorge busca, pela ficção, romper com essa fronteira, preencher o vazio pela possibilidade de autodescoberta de uma nação capaz de revisar ficcionalmente sua história, desmistificar a própria esperança messiânica, tão peculiar ao caráter português”⁴³. Os mundos ficcionais que povoam os seus romances, ao incorporarem fragmentos da sociedade portuguesa deste momento histórico, além de prevenirem o esquecimento futuro das injustiças passadas, também revelam a desintegração que se estendia para além da guerra, penetrando em variados núcleos sociais.

O romance *A Costa dos Murmúrios*, que será analisado no presente trabalho, trata da guerra colonial portuguesa oferecendo uma contraposição aos relatos oficiais, na qual ela ressalta uma visão pessoal, crítica, e feminina que avalia e interpreta o drama da ocupação portuguesa em Moçambique. O título do livro remete a um entre-lugar, “espaço entre a terra e o mar – e aponta para um tempo também intermédio – murmúrios – entre o silêncio e o som, ou por alargamento, e recorrendo às palavras da narradora Eva Lopo, que define o murmúrio como ‘o derradeiro estágio antes do apagamento, entre o lembrar e o esquecer’ ”⁴⁴.

⁴¹ TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p.13

⁴² BAKAJ, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000. p. 9.

⁴³ TUTIKIAN, J. (1999), p. 29.

⁴⁴ RIBEIRO, M. (2004), p. 374.

Essa voz que se impõe na narrativa realiza através de seu relato uma desconstrução do universo fundamentalmente masculino da guerra. Através de um olhar crítico, a protagonista de *A Costa dos Murmúrios* denuncia o processo de desumanização e violência que acompanha esse conflito coletivo, estendendo o seu olhar sensível para outras formas de violência que comumente se manifestam nos relacionamentos interpessoais.

A Costa dos Murmúrios é marcado por uma dualidade recorrente que se inicia com a sua própria organização. Inicialmente, deparamo-nos com uma estrutura incomum, em que há a presença no corpo do romance de duas narrativas distintas: uma primeira, mais curta, com uma estrutura de conto, é intitulada *Os gafanhotos* e a segunda narrativa, que se apresenta como *A Costa dos Murmúrios*, o romance propriamente dito. “A história contada no relato com que o romance rompe – *Os Gafanhotos* – é ‘repensada’ e ‘intelectualizada em segundo grau’ numa segunda sequência discursiva muito mais extensa, pela qual é responsável uma ‘subjetividade segunda’”.⁴⁵

Essa duplicidade que se mostra na macroestrutura do texto perpassa todo o romance, refletindo-se em sua microestrutura, onde se manifesta prioritariamente na forma de uma ambiguidade que atravessa a tessitura do texto e os sentidos das palavras, atingindo personagens, espaços e tempos da narrativa. Segundo Arnaldo Saraiva:

O quarto romance de Lídia Jorge – publicado oito anos depois do primeiro – apresenta-se sob o signo da dualidade, que o mesmo é dizer: da duplicidade. Constituem-no duas narrativas distintas, que implicam dois tempos (da narração e do narrado) distanciados de vinte anos, que convocam dois espaços fundamentais (Europa/África, Portugal/Moçambique, Lisboa/Beira) e que são assumidas por dois narradores, com diferentes posturas narrativas.⁴⁶

A personagem central no enredo se identifica em um primeiro momento como Evita, a mulher que se casou com alferes Luís Alex, e posteriormente como Eva Lopo, que vinte anos depois já dispõe de uma visão diferente da anterior. A segunda narrativa que se encontra no romance questiona e faz referências à primeira, processando-se em abismo. Desta forma, o segundo texto faz referências ao primeiro, previamente elaborado no corpo do romance. Com frequência a protagonista faz referências ao primeiro texto, alterando a história contada por ele de forma a acrescentar e revelar fatos da guerra colonial e do pós-guerra, que denunciam a falsa harmonia do mesmo. Essa aparente harmonia do primeiro relato o enquadra como uma história exemplar do casamento de Evita e da história da guerra, uma narrativa que se identifica com as versões oficiais sobre a guerra.

A primeira narrativa, um texto breve denominado *Os Gafanhotos*, é escrita em 3^a

⁴⁵ TEIXEIRA, R. (1998), p. 132.

⁴⁶ SARAIVA, Arnaldo. *Os Duplos do Real e os Duplos Romanescos: A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge*. Estudos Portugueses e Africanos, Campinas, v.19, p.67-76, Jan./Jun. 1992. p. 67.

peessoa por um narrador heterodiegético, anônimo, impessoal e de autoria masculina, que se tornará o interlocutor da personagem Eva Lopo no segundo texto. O centro da trama deste primeiro relato se constitui na festa de casamento de Evita e de seu noivo, o alferes Luís Alex, no Hotel Stella Maris. As ações concentram-se em dois dias, na cidade da Beira, em Moçambique, e podem ser ordenadas em poucos eventos que se desenrolam abruptamente nesta narrativa concisa: a festa de casamento de Evita com Luís Alex, o envenenamento de negros com álcool metílico, uma praga de gafanhotos verdes, a perseguição do jornalista no Hotel Stella Maris e a morte do noivo em uma sessão de roleta russa.

Este narrador masculino apresenta, neste relato inicial, o elenco de personagens principais que figuram na trama: o capitão Forza Leal e sua esposa Helena, Evita Lobo e seu noivo, o alferes Luís Alex e finalmente o jornalista mestiço Álvaro Sabino. Todos eles têm como elemento em comum a solidão, que se justifica pelo alheamento produzido pela presença destes na guerra:

É absolutamente solitária a bela Helena, com seu cabelo vermelho, sua pele leitosa, uma mistura de representação, inocência e medo, força e fragilidade, a que não podia suportar o regresso do marido da frente de luta. Ser tantas sendo uma. Mas também o é o Capitão Forza Leal, com sua cicatriz feito distintivo precioso, a ter de manter-se herói; o noivo, imitação do capitão, que de um jovem dedicado à matemática se redescobre, na guerra, como um bárbaro, que cortava a cabeça do inimigo e enfiava num pau, “subia às palhotas e ameaçava a paisagem, como os melhores entre os Godos, os Árabes, os Hunos”; o jornalista, “irmão verdadeiro de toda a África negra”, com suas mulheres e seus oito filhos, sempre indecifrável como sua “Coluna Involuntária”, no “Correio do Hinterland”.⁴⁷

Além destas personagens, o cenário mágico e irreal que se forma n’*Os Gafanhotos* se completa com o clima de festa que se constrói, em que convidados rodavam aos pares ao som da música na comemoração do casamento de Luís Alex e Evita. O festejo é interrompido pela constatação da morte de um grande número de negros envenenados por álcool metílico. Do terraço do Hotel Stella Maris, os hóspedes se mostram perplexos diante do que se atribui ser resultado da “estupidez dos blacks” que se amontoavam na praia.

Nesta narrativa acelerada e densa, o envenenamento dos negros por álcool metílico passa a ser alvo de conjecturas dos ocupantes do Stella Maris, que o explicam das mais variadas formas. Inicialmente, os mortos são tidos como afogados, explicação que acaba se mostrando infundada. Outra hipótese levantada por um dos ocupantes é a de que os negros, após uma de suas “matanças sazonais”, tenham se atirado ao mar. Mais adiante o “major de dentes amarelos” atribui as mortes a um suicídio coletivo, um gesto nobre realizado pelos povos vencidos “ao saberem que nunca seriam autónomos e independentes?” (ACM, p. 20). Em mais suposições, o Capitão Forza Leal atribui as mortes na praia ao fato de os negros

⁴⁷ TUTIKIAN, J. (1999), p. 151.

terem roubado e tomado por engano o veneno, pensando que este era vinho branco.

Subitamente uma chuva verde de gafanhotos invade o terraço do Hotel. O Jornalista Álvaro Sabino aparece e Luís Alex, incomodado com a presença do intruso, tenta expulsá-lo. Os convidados acompanham a perseguição ao repórter até que em determinado momento, quando os dois já se encontram longe do alcance da visão, ouve-se um ruído de um tiro. Finalmente, Luís Alex é encontrado morto, o que é visto pelos ocupantes do hotel como resultado de um suicídio:

Mas porque ninguém era malévolo no Stella Maris, ninguém acusou o repórter que farejava por cima do paredão. Todos, inclusive Evita, compreendiam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais do que qualquer estado. Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma. Grave seria proporcionar demasiada felicidade. Então o terraço foi fechado para que não se voltasse a sentir idêntica chamada de esplendor. (ACM, p. 38)

Na tentativa de um fechamento harmônico para o conto, o discurso acaba por revelar a sua ironia, tentando aproximar polos opostos ao apontar como razões para o suicídio, a felicidade, a beleza e o excesso de harmonia. O choque que se instaura marca o texto com uma incoerência que ao enaltecer, acaba ressaltando a falha.

O clima enigmático do conto se deve à condensação das ações que se verificam na narrativa e à supressão de descrições, explicações ou comentários, que situem os acontecimentos. Os fatos não são explicados, eles apenas são relatados de forma aparentemente neutra, deixando em suspenso uma série de lacunas que buscam ser preenchidas. A ironia que perpassa todo o romance já dá sinais de sua presença n’*Os Gafanhotos* e se mostra principalmente na incoerência que atravessa o conto, no absurdo ou no ridículo das ações relatadas e nas reações desmedidas ou inadequadas dos personagens, que se apresentam de forma apática ou excessivamente natural diante da tragédia e da violência.

Neste cenário inquietante, as relações de causa e efeito parecem estar distorcidas por uma “harmonia” que pesa sobre os personagens. A aparente neutralidade do texto é interrompida em determinados momentos pela emissão de julgamentos, através do uso repetido de advérbios ou adjetivos, ou palavras de um campo semântico positivo que não condizem com os objetos a que estão relacionados. Como é o caso da repetição da palavra “naturalmente” no trecho em que Helena de Troia, a bela mulher do capitão Forza Leal, aparece no terraço e desperta a atenção dos homens que ali estavam. Cada repetição confere mais estranheza ao fato que se segue, ressaltando gradualmente a não-naturalidade dos atos que se sucedem:

Mas naturalmente que Helena de Tróia tinha de concitar o olhar. Naturalmente que o capitão

reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher. Ainda mais naturalmente – porque tinha a ver com a dinâmica e a cinética – a mulher ficou encostada ao ferro da varanda que separava o Stella do índico. Com a face esbofeteada, era naturalmente cada vez mais linda. Naturalmente uma lágrima caiu por um dos seus olhos, porque o outro estava coberto por uma das muitas madeixas do farto cabelo rubro. Naturalmente o marido se aproximou dela, e a puxou para si, e ela entregou a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo isso ao ombro dele, naturalmente. (ACM, p.29)

Findo o conto, iniciamos o romance propriamente dito. *A Costa dos Murmúrios*, a segunda narrativa, por sua vez, leva o nome do romance e “desvela a construção da história de *Os Gafanhotos*, reinventando-a, desconstruindo-a e selecionando os fatos a narrar e os fatos a omitir”⁴⁸. *A Costa dos Murmúrios* é longa, coloquial, dividida em nove capítulos que se dividem ainda em fragmentos e são ordenados de modo aleatório como as recordações. Vinte anos mais tarde, Evita se apresenta como Eva Lopo, e a partir deste olhar amadurecido comenta fatos do primeiro texto, modificando e acrescentando dados, de forma a completar a primeira narrativa. Neste processo Eva, com uma visão perspicaz, analisa, evidencia o que antes estava disfarçado, expondo e alargando os sentidos d’*Os Gafanhotos*. “O desdobramento do relato feito por Eva durante uma tarde tem por ouvinte o autor de *Os Gafanhotos* que, passivo, escuta numa atitude de confidente.”⁴⁹

Aparentemente, a narração do segundo texto é assumida do princípio ao fim por Eva Lopo, na primeira pessoa, autodiegética, porém desde o início, a narração é marcada por uma espécie de refrão - “disse Eva Lopo”, que evidencia uma fala em nível extradiegético, ou seja, indica um narrador que domina as falas de Eva Lopo e que apenas as transcreve. Assim esse refrão, se apresenta como fala pertencente a outra personagem, que identificamos com o autor da primeira narrativa, que a segunda constantemente convoca, e que só nesse momento se mostra. O narrador ouve os relatos de Eva Lopo e os registra de acordo com as orientações da mesma. Segundo Rui de Azevedo Teixeira:

Os segmentos de pertença inequívoca do narrador de *Murmúrios* são apenas a repetição constante do *dicendi* “–disse Eva Lopo” e o final gerundivo do romance “rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*”. Este narrador é um mero anotador das emissões de voz da protagonista que se permite, no segmento gerundivo e em jeito de didascália, dar duas informações (“rindo. Devolvendo”) sobre Eva e tecer um comentário informativo (“anulando”). A extrema humildade funcional do narrador é a contraface do protagonismo enunciativo de Eva Lopo que, ao comentar destrutivamente o relato inicial, actua a dois níveis: por um lado, reconta numa longa *mise en abyme* o contado (isto é, *Os Gafanhotos*), e, por outro, conta o contar, ou a impossibilidade de o fazer, ou seja, expõe as suas próprias ideias sobre o romanesco, ou a sua impossibilidade. Desta forma, *Murmúrios* é um romance que, na sua construção, desconstrução e reconstrução incorpora em si toda uma teoria do romance e do romanesco, toda uma *justificação* e fundamentação teóricas.⁵⁰

Assim, em *A Costa dos Murmúrios* observa-se uma estrutura dialógica, que conta

⁴⁸ MAIA, Rita Maria de Abreu. *Murmúrios de um narrador sob olhares estrangeiros: uma leitura de A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Boletim do SEPESP, UFRJ, v.5, 1993. p.227

⁴⁹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 133.

⁵⁰ Ibidem, p. 186.

com a presença de sinais dialógicos evidentes. Segundo Margarida Calafate esse dialogismo já é visível na relação entre os dois textos dentro do corpo do romance. De acordo com a autora: “os dois textos, como fica evidente no segundo, encenam um diálogo entre um masculino e um feminino”⁵¹. Segundo Arnaldo Saraiva, ao iniciarmos a leitura do romance:

estariamos perante uma visão masculina dos acontecimentos que, na segunda narrativa, são vistos ou contados de uma perspectiva feminina. Esta diferença não parece desinteressante se tivermos em conta que nem na primeira nem na segunda narrativa se diz de onde vêm as vozes dos narradores (embora suspeitemos que vêm da Europa, não da África onde se ouviam “há vinte anos”) e sobretudo se tivermos em conta que *A Costa dos Marmúrios* figura diversos níveis e em diversos momentos (e até teoriza, na segunda narrativa) a oposição entre os mundos masculino e feminino.⁵²

Os Gafanhotos, portanto não se posiciona, de forma alguma, como uma introdução da segunda narrativa. Na verdade, trata-se de narrativas distintas e completas, que poderíamos identificar com um conto e um romance, na medida em que um busca sintetizar a sua matéria, enquanto o outro a amplia. Apesar de tratarem do mesmo acontecimento, elas representam duas versões para um mesmo fato. Enquanto um registro oficial, harmônico e masculino se forma em um momento inicial, posteriormente, constatamos a presença desta voz feminina que mostra a sua lucidez a respeito dos limites e intenções deste relato de abertura.

Além dessa interação entre as duas narrativas que compõem o romance, o dialogismo se evidencia no âmbito da segunda narrativa através das falas de Eva, que se dirige a um homem que não tem voz na narrativa, exceto pelas pequenas intervenções já mencionadas: “– disse Eva Lopo” (ACM, p. 41) e “rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (ACM, p.259). Assim, várias marcas de dialogismo podem ser localizadas na narrativa como resultantes da comunicação entre o “narrador-anotador”⁵³ e a “protagonista que narra e teoriza a narração”⁵⁴: “Se vejo algumas cenas vivas?” (ACM, p. 48), “Pergunta-me se não tive conhecimento direto” (ACM, p.130), “Claro que foi nessa altura que apareceu o General” (ACM, p. 55), “Claro que você teria” (ACM, p. 61), “Não, não introduza” (ACM, p. 156), “Não, não inveje” (ACM, p. 162) e “Não, não coloque o noivo” (ACM, p. 136).

O fato de a fala de Eva só nos chegar através de discurso direto permite que a voz de uma testemunha ocular dos fatos seja evidenciada. Porém, a partir das falas desta personagem também se pode inferir possíveis conteúdos provenientes das falas do autor silencioso d’*Os Gafanhotos*. Conclui-se então, que a narrativa de Eva se desenvolve em um diálogo constante com este autor apagado, como fica patente na pergunta: “Se vejo algumas cenas vivas?”

⁵¹ RIBEIRO, M. (2004), p. 377.

⁵² SARAIVA, A. (1992), p. 68.

⁵³ TEIXEIRA, R. (1998) p. 186.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 186.

(ACM, p.48) ou no trecho: “Pergunta-me se não tive conhecimento direto” (ACM, p. 130). Ainda, seguindo esta discussão notamos que em determinados trechos, como em: “Se teve consequências? Teve, mas nada que fira o som.” (ACM, p. 88), Eva repete a pergunta formulada a ela e a responde em seguida.

Embora só possamos ouvir a voz de Eva, percebemos sem dificuldade a sua interação com o interlocutor, ela o critica, tece comentários, aprova, censura, aconselha, previne e interroga. Além disso, pela fala desta personagem, é possível inferir as reações e atitudes do narrador que não são registradas: “Não guarde – dobre, rasgue, deite fora” (ACM, p. 89), “Explico-lhe” (ACM, p. 60), “Porque insiste neste Hotel?” (ACM, p. 107), “Não, não me pergunte se o alferes...” (ACM, p. 62). A “protagonista que narra”⁵⁵ se dirige com frequência ao narrador para aconselhá-lo: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?” (ACM, p. 42), ou somente para dar continuidade ao relato: “Que quer mais saber?” (ACM, p. 57).

Apesar de Eva Lopo preencher o texto com marcas de dialogismo, esse diálogo não se efetiva na narrativa, já que Eva se passa por narradora na medida em que suas falas se reproduzem intactas por este narrador silencioso. Esse aparente diálogo, que também se forma no romance *Os Cus de Judas*, segundo Margarida Calafate, serve para certificar a solidão dos narradores, afirmar a sua existência, bem como libertá-los das dolorosas memórias da guerra. Além disso, a presença masculina que questiona a protagonista funciona como um contraponto que permite que Eva ironize e comente os assuntos que este narrador traz à baila, a partir de seu ponto de vista pessoal.

Em relação ao tempo da narrativa, o relato *Os Gafanhotos* segue a ordem cronológica, já a narrativa *A Costa dos Murmúrios*, sendo elaborada a partir das recordações da personagem Eva Lopo, constitui-se em um texto composto de memórias aleatórias e fragmentadas. O tempo da narrativa empreendida pela protagonista corresponde a uma tarde. Neste período, Eva “partindo de *Os Gafanhotos*, reconta e recria o essencial universo diegético contido no relato”.⁵⁶ A repetição dos acontecimentos na narrativa, reproduz uma característica do processo memorialístico que recupera estas lembranças. Os eventos passados conforme são convocados ao momento presente vão adquirindo novos sentidos ou até mesmo perdendo-os.

⁵⁵ TEIXEIRA, R. (1998), p. 186.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 191.

Nessa estrutura sobre a qual o romance se assenta, o conto *Os Gafanhotos* serve de referência para Eva que, partindo deste primeiro registro de sua experiência pessoal efetuado pelo narrador, elabora uma série de questionamentos e teorias a respeito da forma com que o registro deve ser feito. No monólogo resultante, Eva, com sutileza e ironia, estabelece noções a respeito da verdade, do real, da verossimilhança, das correspondências, da simultaneidade e da memória, que se entrelaçam ao eixo confessional que se desenvolve ao longo da narrativa.

Cabe aqui ressaltar que a protagonista elabora o seu discurso a partir de um posicionamento superior que revela uma visão distanciada dos seus problemas pessoais do passado, bem como de sua antiga personalidade como Evita, o que fica evidente na sua fala “Evita era eu” (ACM, p. 48). Dotada de lucidez e inteligência, esta personagem dá seguimento ao seu processo catártico de forma controlada e irônica, o que sugere uma aparente superação do trauma vivido ou o seu disfarce:

Enquanto “narradora”, o tempo de Eva Lopo é de distanciamento emocional em relação ao drama vivido, um tempo de lucidez no qual nada a pode afectar, com excepção de algum putativo “drama (...) do pensamento” – e é num estado de contas saldadas com a vida, num estado de frieza e de absoluto controlo sobre o narrado, que Eva Lopo faz a sua calma, distante e irônica autocatarse.⁵⁷

E é a partir dessa postura intelectualmente superior que a personagem inicia a segunda narrativa emitindo a sua avaliação sobre o relato *Os Gafanhotos*. Eva Lopo, já amadurecida, tece seus comentários a respeito da história na qual a sua identidade mais jovem toma parte, na forma da ingênua e inexperiente Evita: “Eu, então conhecida por Evita, o nome de som mais frágil de que há memória” (ACM, p. 70). Percebe-se que o elogio que a personagem faz ao relato, bem como a sua qualificação como “exacto” e “verdadeiro”, está repleto de ironia, já que se observa que as reflexões de Eva dão início a um processo que deslegitima as representações do passado que integram *Os Gafanhotos*. Ao mesmo tempo em que parece afirmar *Os Gafanhotos* como representação da verdade, classificando-o como “exacto” e “verdadeiro”, a sua linguagem dá sinais de um posicionamento contrário a este. Na verdade, a sua linguagem irônica, a própria classificação do texto como um mero “relato”, e as repetidas correções e ajustes que fará ao texto demonstram a sua oposição a ele:

Este é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e 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. (ACM, p.41)

⁵⁷ TEIXEIRA, R. (1998), p. 194.

A aparente indiferença de Eva em relação ao registro da verdade dos acontecimentos pelo narrador, que se manifesta muitas vezes na narrativa, acaba tendo o efeito contrário do que demonstra, evidenciando, com isso, as discrepâncias entre os dois relatos. A insistência da protagonista em ressaltar a irrelevância de se falar de história e memória, bem como de registrar uma versão dos fatos fiel às suas memórias, mostra um fingido descaso com o ato de narrar:

Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça – disse Eva Lopo (ACM, p.193).

Não guarde – dobre, rasgue, deite fora. (ACM, p.89)

Sim, concordo – não há memória de nenhuma passagem dessas n’*Os Gafanhotos* (ACM, p.142)

Mas nesse caso, porque insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa cansa! Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato. (ACM, p.42)

Ao contrário desse suposto desinteresse, Eva no seu disfarce, a partir de uma postura cínica, envolve o seu discurso com sua crítica ácida e irônica, visível na forma de um desdém pelos valores e conveniências sociais falidas, e que afirma no final das contas, a necessidade de narrar para romper com a existência soberana de ideologias totalizadoras e fascistas. Em sua suposta negação, Eva reafirma a necessidade de preencher o relato com contribuições individuais, ora desconstruindo as tradicionais noções de verdade, história e memória, ora desvendando verdades escondidas. Desse modo, partindo de uma:

concepção irônica do mundo real e do mundo da obra literária, e após seus comentários condescendentes (“Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa cansa!”) e, por vezes violentos (“Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma toda a noite”), o veredicto de Eva Lopo sobre a “narrativa verdadeira” *Os Gafanhotos* – um exemplo de *ex arte* romanesca tradicional – não poderia ser senão a reprovação do ingênuo texto. E a ironia e ambiguidade – a substância de *Murmúrios* – reflectem-se também no estatuto de um narrador que vê a sua função narratorial usurpada pela personagem nuclear do livro.⁵⁸

Eva atribui à narrativa *Os Gafanhotos* o poder de iluminar “um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos” (ACM, p.41). Este local, que pertence aos domínios da memória, ao iluminar-se, inicia um percurso ao passado em que imagens são trazidas ao presente. O curto relato, longe de cobrir a totalidade da sua experiência pessoal, serve apenas para dar início ao processo de rememoração e recuperação das suas memórias, prevenindo-as contra o natural esquecimento que o tempo opera.

Segundo Eva, n’*Os Gafanhotos*, o sentido das recordações daquele verão em

⁵⁸ TEIXEIRA, R. (1998), p. 190.

Moçambique, está em sua grande parte imerso, “mantém-se tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego” (ACM, p. 41). O sentido que o relato capta é uma pequena parte do todo, já que as recordações não podem ser assimiladas em sua essência e totalidade, são impenetráveis como a razão profunda do pêssego. “Quem pretende achar o âmago dessa pequena recordação, que não o acha, mesmo que, um a um, persiga os passos de todas as figuras que patinharam nesse Verão secreto, até o último instante” (ACM, p. 41). “É devido a esta inviolabilidade do sentido da história e à precariedade da memória que, segundo Eva Lopo, é inútil tentar descobrir o significado dos eventos que se deram na Beira, há vinte anos atrás (o que o autor de *Os Gafanhotos* persegue no seu texto)”⁵⁹:

Tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego.(...) 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 acha na implosão dos frutos, nem na explosão deles às coisas siderais. Sabe bem como um pêssego peludo, no meio de um prato, é um razoável mistério. (ACM, p.41)

Esta protagonista prossegue o seu discurso lembrando que: “Misterioso como o pêssego – uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo, por mais intenso que tenha sido o sentimento, e só fica enquanto não se dispersa no ar” (ACM, p. 42). Depois de suas considerações sobre a fugacidade da memória, Eva fala sobre a história: “Acho até interessante a pretensão da história, ela é um jogo muito mais complexo do que as cartas de jogar” (ACM, p.42). Ao tecer este comentário que relega a uma “pretensão” o objetivo da disciplina histórica de registrar a verdade, ela termina por aconselhar o seu interlocutor a não se preocupar com a verdade: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência” (ACM, p.42):

Não acreditando que um sentido da História, ou das histórias, seja entendível – tal como acontece com Deus ou o sexo (“o sexo é como Deus – o sítio secreto da expressão secreta a que se atribui tudo o que não tem explicação”); não acreditando que as histórias ou a História tenham um centro clarificador ou, se o têm, ele é interdito ao homem, Eva Lopo considera apenas alguns fragmentos, ou “murmúrios”, como os únicos sinais entendíveis. Estes minúsculos sinais são “o derradeiro estádio antes do apagamento” das coisas e das ações do homem neste irónico “bondoso caos” que é o Universo.⁶⁰

A partir da noção de correspondência, Eva Lopo ressalta que a “verdade não é o real” (ACM, p. 85), e inicia uma reflexão sobre as vantagens de não se expor a verdade no texto e sim as “correspondências” entre as palavras, os cheiros, os sons, ou as cores. Para Eva: “a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n'*Os Gafanhotos* só a verdade interessa” (ACM, p. 85). Essa diferenciação que a protagonista apresenta associa a verdade a uma representação

⁵⁹ TEIXEIRA, R. (1998), p.189

⁶⁰ Ibidem, p.190.

perfeita, harmônica e alienada, em suma, uma construção de linguagem. Em oposição, o real se constituiria fragmentado e imperfeito como as suas lembranças, e não pode, segundo Eva ser captado, a não por meio de seus vestígios. Apesar de a protagonista afirmar a sua predileção pela “harmonia” que se verifica n’*Os Gafanhotos*, percebe-se que este comentário é repleto de ironia, já que Eva inevitavelmente perturba essa harmonia dos *Gafanhotos* com as suas lembranças perturbadoras: “Prefere a harmonia? Eu também, é por isso que tanto estimo a paz que se respira na noite d’*Os Gafanhotos*” (ACM, p. 69).

Lembrar-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares enlaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d’*Os Gafanhotos*, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes, irrequieto, pelo quarto fora. A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum. (ACM, p.85)

A diferença que Eva estabelece entre a verdade e o real efetua uma ruptura com a ideologia humanista, que crê no caráter unificador e absoluto da verdade e na capacidade de, através da razão, sistematizá-la e absorvê-la em sua completude e complexidade. Neste contexto, a verdade, palavra já desgastada, se constitui em uma versão aceitável para os fatos que nem sempre se aproxima do real. A verossimilhança, por sua vez, também aparece nestas reflexões como uma “ilusão dos sentidos”, o que importa na realidade são as correspondências:

As estrelas seriam da mesma matéria intensa da película do seu calcanhar. O futuro do seu calcanhar poderia estar projectado na chama duma distante estrela. Ideias de grandeza. A si, a mim, que fomos, onde fomos, estivemos onde estivemos, basta-nos uma correspondência pequenina, modesta, que ilumina apenas um pouco da nossa treva, coisas tão corriqueiras como as que fazem coincidir o princípio da vida com o início dum caminho com pedras, e logo o fim dele com o último bocejo. Coisinhas assim, sem outro alcance ou pretensão. Um encontrão, um sorvo, uma panela com a sua tampa, que coincidem as arestas com as arestas, os nomes com os gestos e as coisas, não é de facto já uma conquista razoável? (ACM, p.42)

3.2.1 Literatura e história em *A Costa dos Murmúrios*

O fundamento da teorização de Eva reside nas correspondências, e deve segundo ela ser a orientação do processo de construção romanesca. Neste momento, é conveniente resgatar as ideias que encontramos na base dos questionamentos a respeito das fronteiras entre as disciplinas história e literatura. Apesar de ambas serem formas de conhecimento da realidade mediadas pela linguagem, a literatura normalmente figura como ficcional, enquanto a história recebe o estatuto de científica, pela forte ligação com o real que a ela se atribui. Esta

postura tradicional deu à história um caráter de registro oficial do passado e desautorizou a Literatura a penetrar nos seus domínios, sem que se fizesse referência a esta versão autorizada do passado.

Porém, as revoluções conceituais do final do século XX, trouxeram uma nova orientação dos paradigmas explicativos da realidade e neste cenário, a tradicional racionalização histórica foi sendo rejeitada. A partir dessa nova visão, o discurso histórico, bem como o literário, apesar de suas diferenças básicas, são entendidos como textos, ou seja, ambos produzem *interpretações* de conhecimentos do passado.

Portanto, Eva, no registro histórico dessa experiência pessoal, que a literatura acolhe como uma presença experiente que se afirma no texto, detém a sabedoria que não a deixa se iludir com a “verdade” dos discursos autorizados, nem com a “verossimilhança”, que cria ilusões aceitáveis. Ela também não compartilha da “pretensão da história” que persegue o real inatingível. Eva, personagem que detém a sabedoria de um novo tempo, investe nas correspondências, nestas ficções que buscam através da coincidência iluminar “apenas um pouco da nossa treva”.

Ao confrontar as suas memórias com a ordem e a pretensa completude do relato *Os Gafanhotos*, que possui segundo ela, uma “verdade deslumbrante” (ACM, p. 85), Eva inicia um processo de revelação das pretensas verdades que o texto afirma, e empreende uma rasura que visa imprimir no relato as suas marcas pessoais, dissipando a perfeição inicial. Porém, neste processo, a protagonista discorre a respeito da representação, questionando o valor de noções clássicas como memória, verdade e história:

Eva Lopo começa por elogiar o relato e termina as suas observações – que corrigem, subtraem, aumentam, deformam, inventam nossos passos e dão novas informações sobre a matéria diegética de *Os Gafanhotos* – “rindo. Devolvendo, anulando” o texto. Entre o elogio inicial e a reprovação final da composição. Eva Lopo mostra defender uma concepção do romanesco em tudo oposta à que é realizada na, por si, ironicamente classificada “narrativa tão conforme” *Os Gafanhotos*. Contrariamente ao seu interlocutor, Eva Lopo – que no seu auto-distanciamento irónico em relação a experiências por si vividas e no seu modo de “imperfetamente” as lembrar se revela uma narradora não fiável, ou pelo menos, frequentemente, pouco credível – não acredita na recuperabilidade total do passado, nem na “verossimilhança” ou na “memória”, nem ainda na equivalência do “real” ao “verdadeiro”. Para Eva Lopo, a única forma de reaver algo (o máximo possível) de uma história real – na impossibilidade de a contar com verdade – é a da procura de “correspondências” que nela se manifestem. (...) Paralelamente não crê num sentido da História, nessa “interessante pretensão da História”. Quer o sentido da matéria de *Os Gafanhotos* quer o sentido da História são, para Eva, invioláveis como “por exemplo, a razão profunda do pêssego” e o que resta em ambos os casos – história e História – é não um tecido mas farrapos, não uma toada mas desconstruídos murmúrios: “A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento”. Tudo não é mais que um irónico e “bondoso caos”.⁶¹

⁶¹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 133.

Os questionamentos realizados pela personagem Eva nos remetem às questões características da literatura contemporânea, na medida em que buscam problematizar o conhecimento histórico, bem como as noções de verdade tradicionalmente aceitas. As obras deste período questionam as representações do passado, já que em todo registro histórico é possível perceber as ideologias que guiaram a sua escrita e que em sua maioria apoiam os discursos oficiais. Essa desconfiança das narrativas mestras, se tornará preocupação frequente no romance contemporâneo, que conseqüentemente rejeitará a existência de uma verdade absoluta, bem como a capacidade de obtê-la em sua totalidade, assumindo, então, a verdade como uma entidade múltipla, uma representação ficcional que apenas se aproxima do real.

Linda Hutcheon aponta como uma das formas comuns da literatura deste período a Metaficção Historiográfica, nomenclatura que encerra um conjunto de obras que empreendem um movimento autorreflexivo e, além disso, se apropriam de fatos e figuras históricas. O retorno histórico efetuado nestas obras pretende questionar as versões unilaterais tradicionalmente aceitas e reescrevê-las a partir de novos pressupostos que não estejam comprometidos com poderes ou ideologias totalizantes.

A metaficção historiográfica, nesta reescritura ou reapresentação do passado, problematiza o conjunto de pressupostos culturais e sociais que condicionam a forma de agir e ver o mundo dos indivíduos, bem como as noções primordiais interiorizadas culturalmente, entre elas a verdade. A verdade aparece nestas obras como algo subjetivo, sendo social, ideológica e historicamente condicionada, além de estar inserida em um contexto político. Apesar de não negar que a verdade exista, estes romances questionam a capacidade de se apreender esta verdade de forma completa e absoluta, de forma que se deve contentar com os fragmentos e nuances que dela conseguimos captar.

O romance *A Costa dos Murmúrios* se afirma junto a esta categoria de textos, de forma que a história de Portugal que nele é oferecida transmite-se através de um ponto de vista que não pertence à historiografia oficial e que se baseia em um processo memorialístico individual. Ao afirmar esta experiência individual no romance, subverte-se a tradicional noção da história como um eixo contínuo, harmônico e absoluto, transformando esta experiência pessoal em mais uma fonte da história pública.

Essa nova versão que surge vai contestar não somente a veracidade dos referentes históricos, mas também buscar uma mudança de olhar em relação à história, tentando deslocá-la do ponto de vista do dominador, oferecendo, por sua vez, o mundo sob a ótica de seres excêntricos que de alguma forma se colocam à margem do poder. Ao longo deste processo de revisitação do passado, *A Costa dos Murmúrios* abre espaço para a problematização do

conhecimento histórico, o questionamento das fronteiras entre o literário e o histórico, entre a ficção e o fato, bem como os poderes e limites da narração:

Murmúrios, enquanto romance, é feito de um curto esboço e de uma longa correção que apontam para um horizonte romanesco que não se cumpre, porque para Eva Lopo (figura que mediatiza as opiniões de sua criadora) há uma “impossibilidade total da narrativa da história”. E é sobre esta “impossibilidade”, sobre esta contestação do romanesco tradicional, que precisamente se constrói este romance moderno.⁶²

Como “quem está no poder controla a história”⁶³, a voz da protagonista que se impõe na narração questiona as versões tradicionalmente instituídas e assume o controle desta nova redação da história. Porém, ao se apropriar deste ponto de vista não oficial da história, a personagem reflete sobre o próprio processo narrativo que empreende e questiona a própria memória à qual recorre, atestando a impossibilidade de se conhecer o passado, que implica a impossibilidade da própria narrativa histórica.

Verifica-se assim, em *A Costa dos Murmúrios*, a crise de representação característica da metaficção historiográfica, que questiona as noções antes tidas como categorias objetivas. Assim, a primeira narrativa é criticada, comentada, parafraseada e anulada pela segunda que se constrói a partir dela e segue questionando a sua representação literária e histórica. À medida que Eva fornece novos elementos ao relato original, *A costa dos Murmúrios* propriamente dita vai sendo construída. A protagonista mostra uma consciência clara a respeito do processo de escrita que esta gerencia, guiando a construção do novo texto formado através de suas intervenções, como pode ser visto nos trechos em que Eva dá instruções sobre como narrador deveria construir o texto *Os Gafanhotos*: “Não, não coloque o noivo” (ACM, p. 136) e “Não, não introduza um discurso destes no seu relato” (ACM, p. 156).

Em relação à temática, na narrativa que segue *Os Gafanhotos*, a guerra serve de pano de fundo para a história de Evita, já representada de forma concisa no primeiro relato. Em *A Costa dos Murmúrios* fatos são retomados e começam a ser inseridos em novos contextos, de forma a adquirir novos aspectos. Informações inusitadas vão sendo gradativamente reveladas por Eva. O romance passa da cena de casamento de Evita e o alferes Luís Alex para o período após a cerimônia, em que Eva e as esposas dos oficiais permanecem no hotel *Stella Maris*, em frente ao Oceano Índico, na costa da Beira, em Moçambique, enquanto os homens seguem para as frentes de batalha.

Luís Alex, antes estudante de matemática, absorve a ideologia militar e o salazarismo tornando-se um convicto soldado colonialista, um homem cruel nas suas atuações como

⁶² TEIXEIRA, R. (1998), p. 135.

⁶³ HUTCHEON, L. (1991), p. 250.

militar. Evita é colocada em segundo plano, enquanto Luís Alex idolatra cada vez mais o Major, seu superior, e sonha em se tornar um grande herói de guerra. Esta passa a refletir cada vez mais sobre os atos do exército português na cidade e sobre a destruição que ele causa. Apesar de Evita, bem como todas as mulheres do Stella Maris permanecerem na clausura de espaços fechados como quartos e áreas comuns do hotel, Evita inicia um percurso pessoal, que conta com a presença do jornalista como companheiro nesta busca pela verdade:

A maior parte da acção passa-se no hotel *Stella Maris* entre o *hall*, onde as mulheres faziam a vida circular, e os quartos das famílias que nele habitavam. Outro espaço importante é a casa de Helena, onde esta se refugia isolada durante o tempo da operação militar em Cabo Delgado e onde Evita é iniciada numa série de práticas que muito contribuem para o abrir cicatricial da crise de identidade que vive e vai transformando a sua relação com Luís Alex e com ela própria e acentuando a sua solidão. Entre um espaço e outro, quebra-se o “espaço eunuco”, que a partida dos homens tinha deixado. Evita cruza a cidade, onde se encontra com o jornalista que se torna uma personagem crucial em certos momentos ruptura e na construção de sua libertação. No hotel, como na casa de Helena, ou na cidade, pouco se sabe da guerra, mas é ela que está por trás de todos os gestos, das conversas e encontros, pairando sobre a vida de cada um e de todos.⁶⁴

A passagem de Evita destes espaços íntimos para os espaços públicos constitui-se em ato de transgressão, na medida em que estes espaços historicamente são reservados ao feminino. Ao cruzar o hall do hotel Stella Maris e adentrar a cidade, Evita dá início a um processo iniciático que a leva a refletir não só sobre a guerra, mas também sobre a sua própria identidade, a sua condição em Moçambique, o seu casamento e as relações interpessoais que mantém. Ao desafiar a clausura que lhe é recomendada pelas figuras masculinas Evita subverte o poder do patriarcado incentivado pela política salazarista:

Contrariamente ao que pensava o capitão Força Leal, não é no “vespeiro” do Stella Maris que Evita evolui, mas a partir do momento em que atravessa o *hall* da entrada que a leva para fora deste espaço, nomeadamente para a casa do capitão, onde encontra Helena, e nas ruas da cidade da Beira, onde se encontra com o jornalista. No seu continuado fascínio pelo interdito, a sua transgressão vai traçar-se em duas linhas: na pesquisa que lhe possibilita a compreensão da mudança do noivo e na abertura do seu espírito e do seu corpo àquela terra, linhas essas unidas pela negação da clausura ideológica e física que lhe reivindicavam a libertação (ou perdição) e que vai ter por adjuvantes duas personagens com ligações àquela terra: o jornalista e Helena de Tróia.⁶⁵

Assim, o percurso africano de Evita será marcado por descobertas. Através de Helena, Evita obterá conhecimentos adicionais a respeito da guerra. Ela a insere no contexto do conflito, comunicando-lhe informações a respeito das operações militares que se desenrolam em solo africano, mostrando-lhe inclusive fotografias de massacres realizados em combate. Nestas fotografias, Evita reconhece o rosto familiar de Luís Alex que lhe aparece em um cenário surpreendente:

Eram imagens de incêndios, aldeias em chamas, sem qualquer referência. (...) Helena tomou a seguinte e mostrou o soldado em pé, sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça

⁶⁴ RIBEIRO, M. (2004), p. 391.

⁶⁵ *Ibidem*, p.401.

espetada, mas o soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – “Vê aqui o seu noivo?” Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia havia me trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo. (ACM, p.133)

O jornalista, por sua vez, nativo de África, traz o conhecimento a partir da ligação com a terra do colonizado. A sua identidade mestiça aponta para o seu aspecto ambíguo, que o apresenta como “ser de identidade dividida entre o *status quo* que naquela costa se isolava e lutava para se preservar, defendendo seus interesses com o ‘interesse da nação’, e o *black power*, que naquela mesma costa lutava para se libertar”.⁶⁶ É com ele que Evita aprofunda a sua visão da paisagem africana, subvertendo a ordem patriarcal, e percorrendo um itinerário que se alia a um movimento de resistência e contestação da realidade colonial.

Se Helena fica reduzida ao estatuto de prisioneira do casamento – após a sua infidelidade, só sai à rua com o marido ou acompanhada por alguém que o marido aprova - , Evita não se sujeita à intenção de Luís Alex de (imitando o seu capitão) a manter fechada em casa quando está em operações. Pelo contrário, quando ele está no mato, Evita (imitando Helena) é-lhe infiel (com Sabino e, num curto capricho confuso, com o jornalista gordo) e desencadeia o drama (quando a mulher sai sozinha do seu espaço, da casa/gineceu, o drama instala-se: o despachante e Alex morrem porque, em última instância, Helena e Eva saíram diversas vezes do lar.⁶⁷

Conforme a reflexão de Eva se estende, verificam-se fortes rasuras no texto fundador que tornam inconcebível a imagem de excessiva “harmonia” do Stella Maris. Aqui, constata-se que a morte dos negros por envenenamento na praia, fato que assumiu inúmeras versões pela voz dos ocupantes do hotel, na verdade foi fruto de um envenenamento premeditado que fazia parte das operações militares da guerra.

O noivo, por sua vez, vai tendo sua imagem corrompida conforme absorve a violência da guerra e transforma-se em Luís Galex, o que é visto por Evita com perplexidade: "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 espeta num pau" (ACM, p. 167). A morte de Luís Alex relatada n’*Os Gafanhotos* ganha, na segunda narrativa, novas dimensões, recebendo duas versões distintas. Em uma delas a morte foi resultado de uma sessão de roleta russa que o alferes trava com Álvaro Sabino quando descobre a traição de Evita. Uma segunda versão atribui a morte de Luís Alex a um aparente acidente com o carro. Sem se comprometer com uma versão única para o fato ocorrido, Eva, após narrar a cena da sessão de roleta russa que termina com a morte do noivo, revela que “houve de facto uma ligeira diferença” (ACM, p.252) e segue com a segunda versão.

Em relação aos tempos que figuram nesta narrativa, verifica-se a existência de dois

⁶⁶ RIBEIRO, M. (2004), p. 402.

⁶⁷ TEIXEIRA, R. (1998), p. 279.

planos principais, o passado e o presente, que se identificam com os espaços de África e Portugal respectivamente. Esse percurso pelo passado, por sua vez, se desenvolve em vários níveis, já que Eva, além de recuperar os momentos vividos em Moçambique, também fará projeções do tempo em que era universitária em Portugal. Assim, o passado é identificado com um tempo subjetivo de aprendizado, enquanto o presente é o tempo da sabedoria, em que Eva efetua o seu testemunho. Essa diferença é marcada pelo próprio nome da protagonista que de Evita, nome no diminutivo, o que remete a uma condição infantil, passa a Eva, nome que nos remete à mulher primordial. A personagem vivencia uma espécie de afastamento dos eventos e da própria identidade anterior, inocente, alienada, passiva e frágil: “Evita era eu”.

A dimensão temporal também se desdobra de forma diferente nas duas narrativas que integram o romance. *Os Gafanhotos* possui uma linearidade e uma ordenação dos fatos. N’*A Costa dos Murmúrios*, ao contrário, o tempo está ligado à memória, já que “Eva Lopo pensa o tempo através de Einstein, tem uma concepção do devir temporal fundada no acaso e uma percepção de simultaneidade – e não sequencialidade – dos tempos e espaços”⁶⁸.

A referência a este tempo não-linear de Einstein, através do qual *A Costa dos Murmúrios* se desenvolve, aparece em uma das lembranças de Eva Lopo. Nela, a protagonista recorda uma aula a que assistiu na universidade, em que o professor, ao tratar do conceito de história, partia de uma teorização a respeito da noção de tempo.

Após discorrer sobre as noções de tempo formuladas ao longo da história, o professor lança a questão para a classe: “E agora, que conceito de tempo? Que conceito de História?” (ACM, p. 193). A pergunta proposta obterá algumas respostas, que serão rejeitadas pelo professor. Após zombar das contribuições dadas pelos alunos, ele continua: “E as damas? Não dizem nada as damas?” (ACM, p. 195):

O professor Milreu, perante tanto silêncio das damas, do serôdio, do cego, do jovem que era esguio como um bambu, ele, o Milreu, que era padre mas não usava sotaina, disse em suma, depois duma longa exposição – “Deus! Talvez o tempo do futuro seja o de Deus novamente. (...) Não vejo outra saída para o conceito de tempo senão o amor de Deus. O verbo é a sua pessoa. O tempo é o seu regaço.” (ACM, p. 195)

A definição que Prof. Milreu dá ao tempo, revela uma postura comprometida com as instituições das quais faz parte. Como professor universitário, ele nega o conhecimento relacionado à ficção veiculada em filmes, afirmando em seu lugar o saber acadêmico como única fonte. A sua condição de padre, por outro lado, o compromete com a instituição religiosa da qual faz parte. A partir destas duas referências que o guiam, ele professa a crença em uma verdade absoluta e totalizante.

⁶⁸ TEIXEIRA, R. (1998), p.191

Convém ressaltar que este professor se identifica de uma forma geral com os interesses dos centros de poder na sociedade, legitimando a autoridade do discurso masculino. A sua opção, salientada por Eva, de se referir à classe por “senhores”, apesar de ela, em sua maioria, ser composta por mulheres, é outro elemento que evidencia a sua adesão à estas ideologias de centro.

Se a representação da realidade para o Professor Milreu se baseia em uma visão absoluta de tempo baseada em Deus, Evita, por outro lado, convoca o tempo relativo de Einstein, que se afirma nas grandes distâncias e velocidades do universo. O tempo de Evita é o tempo da física moderna, não-linear, deformado e moldado pelos eventos astronômicos:

Lembro-me do coração a saltar dentro do peito como um puma – batia nos ouvidos e queria saltar pelos ouvidos. “Eu acho” – disse eu. “Que existe um conceito de tempo relativo, conforme as esferas, os planetas, as estrelas, as galáxias, as diferentes coroas do Universo. Tempos diferentes que relativizam todos os tempos. Então o tempo é uma ilusão. Isto é- não é nada!” – disse eu com a voz cortada pelo puma. O milreu olhou-me fixamente, sem óculos. “Falou, você falou! Sabe que é a primeira vez que fala? Mas errou. Einstein é só um físico, fique a saber, e é uma história que já está contada, e só diz respeito à velocidade ela mesma, e por cima de tudo está Deus!” – A sua batina invisível, preta, vibrava sobre o fato cor de cinza e tinha cauda como antigamente os fatos das viúvas. As mãos do Milreu vibravam também pelo ar, não de desamor por mim ou às pessoas, mas por amor à sua ciência descritiva. Ele ainda disse – “O seu conceito ainda é mais dispersivo do que aquele que foi apresentado pelo seu primeiro colega que falou! Se pegarmos na sua visão, a de você aí, e analisarmos bem o que disse, veremos como depressa se demonstra que eu tenho razão!” (ACM, p.196)

Assim, a organização dos factos históricos para Eva, não se dá de modo linear e sequencial, ao contrário, ela se baseia no acaso e na simultaneidade dos tempos e espaços. Como consequência, o seu conceito de história ganha em amplitude, e se afirma no caos, onde apenas a simultaneidade interessa. Desta forma, Eva explica ao narrador que os fatos aparentemente não relacionados como o parto malsucedido da mulher do tenente Zurique, que resultou na morte do bebê e no rompimento dos esfíncteres da mesma, e a morte do pianista branco do Grande Hotel Central, por ingestão de álcool metílico, são eventos indissociáveis:

Se não fosse esse acidente com o corpo da mulher do Zurique, o Stella não se teria alheado da morte do pianista, a gincana não teria sido imprevista e as portas não teriam sido metidas dentro. Obviamente, ao voltar, o General também não teria sido tão radical na conferência de imprensa que deu no Hall. (ACM, p.196)

Ao reter a atenção dos ocupantes do *Stella Maris*, o acidente com a mulher do tenente, abre caminho para a manifestação de revolta que ocorre contra os ocupantes do hotel. A gincana, que responsabiliza os integrantes da força militar como responsáveis pelas mortes por álcool metílico é um fato decisivo no curso dos eventos que *A Costa dos Murmúrios* cobre, na medida em que marca o início da ruína do Stella Maris.

Essa ruína do hotel que remete à própria ruína de Portugal é resultado do clima de degenerescência que perpassa todo o romance, atingindo os personagens, os relacionamentos e os lugares. O edifício é um espelho de toda a violência, a agonia e os desencontros da vida

íntima que nele habitavam e que se estendiam na forma de um cenário social, político e histórico também desencontrado:

“O que mais hei-de dizer sobre uma ruína?”, questiona Eva Lopo, imaginando o hotel em ruínas vinte anos depois. Da ruína do hotel como da ruína do seu casamento e do império restam murmúrios que o texto converte em sons, pelas memórias que se activam contra o esquecimento e que contam várias histórias plenas de “correspondências” (...), espécie de fórmula que constituiu o princípio activo da narração, possibilitando a construção do puzzle não só entre privado e o público, o interior dos seres e o exterior, mas também entre Portugal e África, entre as memórias dos homens e a das mulheres, ou seja, entre as diversas matizações do centro e das margens, que no texto se tecem, ou, como notou Hilary Owen, entre a “teiazinha” (privado) que vai adquirindo “o poder de ‘comprometer a realidade’ de um maior esquema meta-histórico, ou, a ‘teia’ ” (público), a “teia da história”, como lhe chama a narradora num romance em que “tudo tem ligação com tudo”.⁶⁹

Assim, a desconstrução operada por Eva no romance, a partir da experiência da guerra, leva a uma série de questionamentos a respeito das estruturas de poder que se firmam na sociedade. Ao desmontar os discursos cristalizados sobre a guerra que as figuras masculinas criam e as femininas, em um ato de cumplicidade, reproduzem, o romance alarga a sua visão crítica para os valores desgastados nos quais os relacionamentos interpessoais se pautam, e que, além disso, contaminam o próprio modo de ver e registrar a história.

A crise de espaço português que esta guerra representa, na forma como é apresentada em *A Costa dos Murmúrios*, comporta uma dimensão de reivindicação de espaço de entidades periféricas em processo de libertação, que implica uma reavaliação do centro: ora redimensionando o papel da mulher no espaço das relações familiares e da sociedade, ora redimensionando o espaço político português pela emergência das nações africanas no seio da “grande família” da nação portuguesa.⁷⁰

Convém ressaltar que esta dimensão de reivindicação, em uma metaficção historiográfica, como o é *A Costa dos Murmúrios*, descentra as tradicionais figuras de poder sem negá-los em sua totalidade. Convocando as teorias de Linda Hutcheon, verifica-se que ao dar voz para o excêntrico, a metaficção não busca criar um novo centro. Ao contrário, a metaficção pretende acrescentar novas visões de mundo que complementam um quadro complexo e bastante variado.

Em *A Costa dos Murmúrios* verifica-se a relativização de todos os discursos, a partir da teorização de Evita, que em muito se assemelha às ideias de Walter Benjamin sobre a história. Segundo o autor, a narração do devir histórico só se aproximará da verdade, se todos os acontecimentos, sejam eles grandiosos ou insignificantes, tenham a sua existência considerada. O discurso histórico, então, deveria incluir o registro do passado de todos os vencidos que buscaram a felicidade, mas que terminaram solapados pelas injustiças.

Como um historiador benjaminiano, Eva recolhe o passado através dos lampejos da memória, captação individual que a permite resgatar ruínas de experiências passadas a que

⁶⁹ RIBEIRO, M. (2004), p. 418.

⁷⁰ Ibidem, p. 419.

somente ela tem acesso. Na sua transmissão da história, a personagem busca eliminar o aspecto absoluto e totalizante da narrativa e adicionar a ele inúmeras versões, verdades e pontos de vista que fazem com que esta se aproxime mais da complexa e múltipla verdade. Como resultado, Eva constrói uma historicidade autêntica, na medida em que reconhece abertamente seus limites e a sua condição discursiva e contingente.

Nesta denúncia contida, que Eva elabora, “a verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não.”⁷¹ Neste sentido, Eva, ao recuperar os possíveis elementos esquecidos no registro de *Os Gafanhotos*, luta para tirar das sombras um passado que a história oficial não confirma e resgata do esquecimento fatos que poderiam ter dado origem a outros futuros, mais harmônicos e justos. Neste processo de resgate dos personagens e fatos silenciados pela seleção da história oficial, a memória se coloca como uma instância reconstrutora, capaz de efetuar uma restauração moral da experiência passada e apontar para outras possibilidades de futuro.

3.3 A Costa dos Murmúrios e Os Cus de Judas: dois olhares sobre a guerra

Lídia Jorge e António Lobo Antunes pertencem à geração que presenciou os últimos anos da ditadura Salazarista bem como o final da guerra colonial. Circunstâncias pessoais da vida destes autores os levaram a passar estes últimos anos decisivos em África, onde acompanharam de perto a queda do regime fascista e o fim do Portugal colonialista. Ao iniciarem suas carreiras como escritores após a revolução de Abril, intensamente influenciados pela experiência da guerra, incorporaram em seus romances este momento específico da história portuguesa, retratando a guerra que termina com a revolução e o cenário político e social pós-revolucionário.

Neste sentido, não é irrelevante avaliar a componente autobiográfica que se revela nos romances destes autores. É de conhecimento público que António Lobo Antunes formou-se em medicina, especializou-se em psiquiatria, e participou efetivamente da guerra colonial em Angola, experiência comumente apontada como motivação que gerou alguns anos depois a obra *Os Cus de Judas*. Em suas entrevistas, o autor frequentemente revela inúmeras referências que aproximam a sua história pessoal daquela que se verifica no protagonista desta

⁷¹ GAGNEBIN, J. (1999), p. 60.

narrativa, evidenciando a motivação autobiográfica que a originou.

Essas indicações, embora não devam ser consideradas para fins de análise literária do romance, são índices que auxiliam o entendimento desta obra e a aproximam do gênero autobiográfico. Segundo Rui de Azevedo Teixeira: “É a força deste autobiografismo subjacente que fundamenta o carácter confessional e memorialista do romance e conforma a sua estrutura”⁷²:

António Lobo Antunes tem no protagonista sem nome de Judas o seu indiscutível duplo, a sua irrecusável projecção. Assim como o protagonista/narrador/ autor textual do romance, o autor empírico de Judas descende da alta burguesia lisboeta, carrega “sangues misturados por um esquisito caso de avós de toda a parte, suíços, alemães, brasileiros, italianos”, tem olhos azuis e cabelo em debandada, foi médico-militar no Leste e na Baixa do Cassange, em Angola, tem duas filhas de um casamento fracassado, etc, etc.⁷³

A obra de Lídia Jorge, assim como a de Lobo Antunes, revela traços autobiográficos de forma que alguns elementos da vida pessoal da escritora são projetados no universo ficcional. Embora em *A Costa dos Murmúrios*, esta identificação ocorra em menor grau do que se observa em *Os Cus de Judas*, esses indicadores, que partem de material divulgado pelos próprios escritores em entrevistas, estão presentes na ficção da autora e podem iluminar o processo de criação literária que ela desenvolve:

Lídia Jorge retroprojecta-se em *Evita*, de *Murmúrios*, pela formação universitária em Letras, pela vivência do Moçambique em guerra, pelo casamento com um oficial operacional (na realidade, o para-quedista António Silva Coelho), pelo fim algo violento desse casamento, etc. Em relação a *Eva Lopo*, ou seja, a *Evita* amadurecida, Lídia Jorge partilha, por exemplo, o gosto acentuado pela teorização literária.⁷⁴

A partir disso, podemos constatar nestes dois romances uma característica da literatura contemporânea, mais especificamente da literatura pós-colonialista portuguesa, que se propõe a exhibir a subjetividade de sujeitos marcados de alguma forma pelo trauma. Os romances deste período apresentam como tema recorrente a vivência traumática da guerra que se desenvolve através de reflexões ou memórias. Essa forte condição testemunhal que se verifica nestas obras busca cumprir uma pulsão catártica individual que é reflexo de um drama coletivo.

Na sua obra *A Guerra Colonial e o Romance Português*, Rui de Azevedo Teixeira classifica *A Costa dos Murmúrios* e *Os Cus de Judas*, como romances da memória. Esta categorização se justifica pelo fato de estas narrativas se constituírem em longas catarses individuais que buscam na memória de seus personagens o material de sua narrativa. Até mesmo as problematizações paralelas que se desenvolvem no decorrer do texto são encadeadas ao passado recuperado do personagem.

⁷² TEIXEIRA, R. (1998), p. 125.

⁷³ Ibidem, p. 303.

⁷⁴ Ibidem, p. 303.

Apesar deste elemento em comum, ambas as obras possuem peculiaridades no modo como lidam com as memórias do drama passado. Em *Os Cus de Judas* estamos na presença de um narrador que recupera sua memória imerso em uma atitude negativa diante do mundo, não mostrando capacidade de se reajustar à vida normal após o trauma causado pela guerra. A sua tentativa de reinserção no meio familiar e social, que deixa para trás quando vai à África, se revela frustrada. Neste sentido, *Os Cus de Judas* atesta a incapacidade de voltar:

A casa e o corpo, como “espaço branco onde ancorar”, estão assim unidos por uma ideia de morte que domina o narrador-personagem e que contamina todo o regresso. Resta-lhe a incursão no passado de uma infância inventada, veiculada pela maternal figura da Tia Teresa, uma matrona prostituta angolana (...), onde espera encontrar um eterno útero entre Angola e Portugal que lhe conceda um “sono mineral sem sonhos”, enquanto “o país” (e ele) “ardiam” na guerra que nele continua, na revolução adiada, tentando assim sublimar a condenação de ficar para sempre na cama, solitário à espera da manhã que sabe que não chega, (...) porque a infância, mesmo inventada, não volta como imaginário porto de abrigo. De regresso sim, estava a guerra sempre invadindo e hipotecando a vida, pois “ninguém” regressa da guerra.⁷⁵

A “verbalização feérica”⁷⁶ que o protagonista de *Os Cus de Judas* realiza configura-se em uma reação aos sentimentos de desespero, culpa, desencanto, dor e revolta com os quais ele tem que conviver no seu regresso a Portugal. Portanto, “a tessitura do texto é, em Lobo Antunes, o grande exercício contra a pulsão de morte que domina o narrador-personagem”⁷⁷, através dele este narrador tenta sublimar a sua dor, dando sentido a sua história:

A subversão do homem solitário e nevrótico de guerra que é o narrador-personagem de *Os Cus de Judas* está portanto na construção do seu texto, veiculado num estilo excessivo que, ao mesmo tempo que o despe terapêuticamente dos seus excessos, vai preenchendo o que todos lhe parecem negar: o espaço vazio que o circunda e por trás do qual pode esconder-se um eu “orgulhoso e humilde, vaidoso e modesto, anarquista e conservador, inseguro e seguro, corajoso e covarde, generoso e egoísta”, irónico e trágico que através do denso filtro da linguagem se protege e se disfarça, solicitando por vezes a nossa indignação ou a nossa piedade, num discurso traçado entre o auto-ódio e a comiserção, a dádiva e a destruição, a morte e a não-vida. Dominados e seduzidos pelo seu grito, e embalados pela sua linguagem densa e povoada de imagens cruas de desagregação e de morte, seguimos, como leitores, os seus passos, construindo com ele a casa-texto que reúne fragmentos dispersos, numa estrutura de ligações aparentemente desconexas que compõem a obra, sob os quais se abriga já não uma personagem, mas os fragmentos (ruínas) de uma personagem que nos revela as raízes da natureza humana e, no fundo, de todos nós.⁷⁸

O narrador de Lobo Antunes se mostra demasiadamente humano e frágil, e, longe de estar com a sua integridade intacta, conclui sua viagem profundamente marcado pelas experiências que viveu. Apesar de ter voltado fisicamente perfeito da frente de batalha, o seu novo entendimento da vida e o passado que o assombra impedem a sua reintegração no espaço português. “A excessiva e neurótica imagem de África, com seus cheiros de morte e estropiamento, projecta-se em tudo, bloqueando o futuro. Está na casa, no amor, na cidade, em todo o mundo filtrado pelos olhos do narrador-personagem que se constitui o centro do

⁷⁵ RIBEIRO, M. (2004), p. 291.

⁷⁶ TEIXEIRA, R. (1998), p. 207.

⁷⁷ RIBEIRO, M. (2004), p. 294.

⁷⁸ Ibidem, p. 294.

seu mundo labiríntico”.⁷⁹ A salvação para este sujeito está no seu discurso, capaz de sublimar o pesadelo do passado e promover um movimento de libertação. Neste processo que o narrador de *Os Cus de Judas* empreende, ele “sobrevive ‘apenas no precário registo das palavras’”⁸⁰.

A centralidade da memória no romance *Os Cus de Judas* é um modo de reagir à brutalidade da história que, ao mesmo tempo, que lhe impôs uma vivência de violência, também a encobre com discursos apaziguadores que desfiguram e falseiam os fatos. Ao efetuar o seu testemunho, o narrador afirma a sua voz não só para trazer à tona a morte e violência que de outra forma não seriam recuperadas, mas também questiona a sua própria história pessoal, íntima e familiar, imersa no mesmo contexto social e cultural que abriga a experiência violenta. Apostando na força libertária da linguagem, este narrador inverte o processo de submissão, ao se impor pela afirmação de sua palavra, numa tentativa de confrontar o passado degradante.

Por outro lado, em *A Costa dos Murmúrios* presenciamos uma protagonista que se reveste de uma postura superior e distanciada para recontar os acontecimentos do seu passado a partir da desconstrução de um relato inicial. Enquanto em *Os Cus de Judas* vemos descrições diretas e detalhadas de atos violentos, focalizando a crueldade e a barbárie de que os seres humanos são capazes na guerra, *A Costa dos Murmúrios*, por sua vez, os reconhece a partir de seus ecos, privilegiando na narrativa os resultados, as consequências e as implicações morais do ocorrido. Apesar de, neste processo, a personagem também expor memórias traumáticas e violentas da guerra, na narrativa manipulada por Eva, estas lembranças não são exploradas em profundidade e, além disso, dividem espaço com elaborações reflexivas sobre a criação literária, digressões sobre palavras, conceitos e teorizações acadêmicas, além de discursos que evidenciam a sua erudição linguística:

Ao contrário de outros livros sobre esta guerra, em *A Costa dos Murmúrios* não assistimos a cenas de quartéis e de picadas, mas as mulheres sabem que é por lá que andam os seus maridos; não há o cheiro do mato, mas há homens que trazem o cheiro do mato até aos quartos de hotel; não há histórias de ataques, bombardeamentos e massacres, mas há fotografias dos massacres (“as últimas mostravam, ainda que a fotografia estivesse com manchas, um cemitério esparso de pessoas negras”); finalmente não há guerra mas há os homens que a ensaiam em casa ou nos quartos de hotel (“O noivo começou a fazer marcha de parede a parede (...) De tanto repetir, percebe-se que o noivo quer eliminar o ruído (...) para andar em silêncio total. (...) Percebo porque o noivo se embosca no quarto de banho enorme, e sai de lá agachado, correndo até à mesa-de-cabeceira onde para, mesmo quando eu não estou”) e que chegam com ela demasiadamente colada ao rosto, passando-a, entre camuflagens e mentiras, violências e encobrimentos, para as mulheres, e assim lhes dando conhecimento das suas ações.⁸¹

⁷⁹ RIBEIRO, M. (2004), p. 289.

⁸⁰ Ibidem, p. 295.

⁸¹ Ibidem, p. 392.

Ao contrário da centralidade da memória traumática que se verifica em *Os Cus de Judas*, em *A Costa dos murmúrios* o fenômeno bélico, bem como a história, a narração literária ou o tempo são objetos de uma reflexão apurada que corre paralelamente às memórias da guerra em Moçambique. Não encontraremos descrições diretas de combates ou ações bélicas de nenhum tipo. Ao contrário, a zona de guerra em *A Costa dos Murmúrios* é ampla, e não há lugar seguro de sua influência, já que esta penetra nos espaços íntimos e familiares:

Como afirma Lídia Jorge (...), *A Costa dos Murmúrios* “não é um livro sobre a guerra”, como o é por exemplo o de João de Melo, ou da memória da guerra, nos termos que Lobo Antunes a apresenta em *Os Cus de Judas*, ou ainda Manuel Alegre em *Jornada de África*. Como escreveu Paulo de Medeiros, *A Costa dos Murmúrios* é um livro sobre a memória da Guerra Colonial, “sem dúvida, mas também uma espécie de guerra entre indivíduos, entre homens e mulheres, entre um tempo passado e um tempo presente” e entre os olhares vários que nele se cruzam entre quem fala da guerra e quem ouve falar da guerra e assim se constitui como cúmplice, habitando permanentemente numa “zona de guerra” – que define um espaço em que as práticas sociais, familiares e culturais vão sendo invadidas pela não pronunciada, não visível, mas omnipresente, “guerra” ou, nas palavras de Eva Lopo, pelo “grande envenenamento que cai sem se saber donde, sobre todas as coisas”⁸²

Evita, apesar de não participar diretamente da guerra, percebe nos discursos que chegam até ela, através das vozes masculinas dos militares, a incoerência e o disfarce que a compelem a conhecer a realidade que a rodeia. Porém, a sua distância dos campos de combate não diminuiu a sua lucidez a respeito do que ali ocorria. Em sua aventura paralela, Evita não tem a pretensão de obter uma verdade absoluta, mas sim captar a essência do conflito com uma inteligência e percepção agudas. A sua contribuição futura, oferecerá o testemunho destes seus fragmentos de experiência, tão ricos em significados.

O romance *A Costa dos Murmúrios* não se propõe a exibir com riqueza de detalhes a podridão humana e os seus requintes de violência, a simples referência à ocorrência do fato, com a sua breve descrição, já é suficiente para que a personagem através da observação do seu entorno possa tirar conclusões importantes a respeito da realidade que vivencia. Assim, as cenas violentas por vezes aparecem através de metáforas, eufemismos, ironia, sarcasmo, além de serem cobertas por um clima de irrealidade, o que não diminui o teor claramente crítico de sua descrição.

Percebe-se que ao descrever a agressão de Forza Leal a Helena em *Os Gafanhotos*, a narração é feita em um tom de naturalidade que contrasta fortemente com o teor dos fatos narrados. Além disso, a repetição da palavra “naturalmente”, ironicamente acrescenta estranheza à cena, evidenciando com isso o seu sentido contrário. Outro trecho em que se verifica esta estratégia é na descrição da agressão a uma das mulheres do Stella Maris no meio

⁸² RIBEIRO, M. (2004), p. 381.

da noite pelo marido, que apesar de ser comparada a uma luta de boxe em um ring é descrita de forma natural e desinteressada, sendo finalmente qualificada como “coisa sem importância”:

Uma mulher no *Stella* começou a gritar. (...) Cuidado! É uma mulher que está gritando, agora mais nitidamente. Não, não é verdade – não há nenhuma cena de revolver. Eu é que oiço por ouvir, mas não há. É só bofete e chapada, talvez um soco de punho fechado como num *ring*, coisa sem importância. (...) Já toda a gente acendeu a luz e abriu a janela. Vê-se pela areia molhada a sombra do velho hotel iluminado.

“Vou ver o que é!” – diz o alferes movendo-se para as calças.

“Não, pelo amor de Deus, não!”

O noivo deve pensar que lhe falou um capitão, porque não saiu, ficou à escuta, com as calças por apertar, imóvel, ouvindo os gritos e o choro, e a voz de homem.

“É o Deus” – disse ele.

O choro abafa-se. Alguém deve ter posto uma almofada na boca da mulher do Pedro Deus, aquela rapariga que tinha uma sarda (...). O que estará acontecendo a essa rapariga que tão bem tinha defendido a operacionalidade do marido contra o despeito entristecido do tenente Zurique? A voz dessa mulher, de quem não lembro o nome, extinguiu-se, o rumor desfez-se, as luzes começaram a apagar-se, a areia a ficar homogênea. (ACM, p. 244)

De forma oposta, em *Os Cus de Judas*, as descrições de cenas violentas ocupam lugar de destaque na narrativa. O protagonista tem a necessidade de “despejar” todo o seu excesso de memória negativa numa tentativa de exorcizar o mal-estar que estas provocam. Verifica-se a predominância de uma linguagem escatológica e repleta de negatividade que contrastam e se misturam com linguagem lírica. Este narrador também se utilizará de metáforas para descrever as cenas violentas, porém aqui estas, na maioria das vezes, têm o objetivo de ressaltar ainda mais os aspectos negativos dos eventos, nunca os suavizando:

Nós (...) morríamos nos cus de Judas uns após outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás, o enfermeiro sentado na picada fitava estupefacto os próprios intestinos que segurava nas mãos, uma coisa amarela e gorda e repugnante nas mãos, o apontador de metralhadora de garganta furada continuava a disparar.(OCJ, p. 100)

Verifica-se que neste tom amargurado o narrador elabora uma representação excessivamente minuciosa e realista do corpo, que se estende na narrativa para a descrição crua de aspectos corporais, bem como de necessidades fisiológicas, ou ainda de atividades sexuais. Além da forte presença do elemento escatológico, a linguagem do narrador de *Os Cus de Judas* se utiliza de um humor corrosivo para minar a pretensa autoridade de figuras de poder ou eventos, bem como mostrar o seu desprezo. “Este tipo de humor grosso (a violência é um excesso; a paródia, uma forma de carnavalização; o sarcasmo é a ironia áspera com arestas) adequa-se, sem resistências, ao confessionalismo sem peias e à linguagem desbordante do narrador/protagonista”⁸³:

Embora seja, de raiz, marcado por um desespero contido, uma das qualidades do protagonista é o humor. Vivendo lucidamente sem gosto, com uma realidade interior que é simultaneamente um efeito e uma causa da (sua) realidade exterior, o humor do protagonista é não apenas uma forma de auto-irrisão e um método de auto-distanciamento mas também uma

⁸³ TEIXEIRA, R. (1998), p. 214.

forma de compensação – o freudiano princípio do prazer a tentar vingar-se de um adverso princípio da realidade, o riso sobrepondo-se a um desgostante real.⁸⁴

Esse humor que se verifica em *Os Cus de Judas* revela um narrador profundamente envolvido com os fatos de seu passado, como se ainda os vivesse no presente. O excesso na linguagem tenta dar conta do excesso de bagagem emocional que este tenta elaborar e a sua urgência em confessar-se. A certo ponto de sua narrativa o protagonista se explica: “neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda” (OCJ, p. 36).

Em *A Costa dos Murmúrios*, não se percebe desespero nem revolta por parte de Eva. Esta protagonista segura de si, contrariamente ao narrador de *Os Cus de Judas*, mostra um distanciamento das experiências que viveu no passado, numa atitude de “ironia sábia”⁸⁵ e maturidade, heranças do sofrimento passado. Apesar de ter sido figura central dos acontecimentos em África, Eva se mostra mestre na arte de contar e revela um autocontrole que muitas vezes se insinua como indiferença.

Esse afastamento emocional que se evidencia na postura de Eva sugere a superação do trauma vivido e busca remover o poder da experiência traumática passada sobre o seu presente. Nada pode afetar a sua lucidez atual, exceto algum eventual drama de pensamento. Ao contrário do protagonista de *Os Cus de Judas*, Eva não se percebe vítima dos acontecimentos, ela não se sente permanentemente marcada pela guerra. A resposta de Eva ao drama passado reside na sua inteligência e na sua crítica aguda que através de seu relato realizam uma operação destrutiva sobre o relato inicial:

O padrão observado na abertura do romance – eufemização, ensino e súbita difemização – é aproximadamente o mesmo que se observa no resto do livro, que também termina, após elogios e ensino, com uma anulação brutal de *Os Gafanhotos* – em ambos os casos a atitude irônica cede à verdade crua.⁸⁶

Há também a presença de humor no romance *A Costa dos Murmúrios*, porém de forma mais sutil do que a que ocorre em *Os Cus de Judas*. Uma referência literal à comicidade aparece no fechamento do romance, que figura a protagonista “rindo, devolvendo e anulando *Os Gafanhotos*” (ACM, p. 259). Essa atitude despreocupada, ao mesmo tempo em que evidencia indiferença, também afirma uma postura transgressora da protagonista, que menospreza o discurso autorizado assumido no relato *Os Gafanhotos*. O riso final da protagonista confirma a anulação do valor do relato primordial, que assume ares de piada pela sua incoerência e absurdo, bem como a sua sobreposição a este relato inferior:

⁸⁴ TEIXEIRA, R. (1998), p. 213.

⁸⁵ Ibidem, p. 239.

⁸⁶ Ibidem, p. 240.

O tom (...) que sobressai no início de *Murmúrios* é o de uma ironia sábia que, de imediato, coloca o autor de *Os Gafanhotos* e ouvinte de Eva numa atitude de discipulato. Esta ironia é também o tropo-mestre do romance, a figura de pensamento que liga e dá consistência tonal a uma narrativa que, episodicamente, se apresenta quer como farsa (o treino militar de Luís Alex a sair cautelosamente do armário de quarto), quer como sátira (o conferencista cego) e que por vezes alia o sarcasmo mais vitriólico, numa expansão grosseira da ironia, (os generais como “coitados”, “velhotes”, “tristes”, porque, embora em fim de carreira, nunca se distinguiram em combate) ao humor mais jocoso (a “interiorização para o combate”).⁸⁷

Vai ao encontro destas observações a classificação proposta por Isabel Moutinho, em sua obra *The Colonial Wars in Contemporary Portuguese Fiction*, que determina uma divisão didática destes romances da memória, de acordo com o tipo de memória priorizado na narrativa. Segundo a autora, em *A Costa dos Murmúrios* estaríamos diante de uma “memória pessoal”, enquanto que em *Os Cus de Judas* ressaltaria em sua composição uma “memória traumática”. A diferenciação proposta pela autora não sugere a inexistência de memória traumática em *A Costa dos Murmúrios*, e vice-versa, indica apenas que esta seja a forma de abordagem que prevalece sobre as outras na narrativa, e evidencia também a postura dos narradores destes romances que se apresentam de forma diferenciada.

Nesta classificação, *Os Cus de Judas* figuraria uma “memória traumática”, porque para o seu protagonista a guerra representou um evento definitivo, que tornou impossível a retomada de sua vida em Portugal. Nesta constatação, o narrador de Lobo Antunes enfoca as memórias ressaltando o seu resultado traumático. Já *A Costa dos Murmúrios* se constituiria uma “memória pessoal” na medida em que ressalta uma visão pessoal e crítica, que sugere uma superação do vivido, que tem como objeto não só violência da guerra, mas também uma série de outras noções, valores e experiências individuais.

De uma forma geral, entende-se que o recontar criador de Eva reproduz a própria construção da memória com suas lembranças e esquecimentos, lapsos e falsificações, num tom desprezioso de suposto desinteresse. O fato de a personagem se encontrar vinte anos distante de seu passado traumático pode ser um elemento que contribua para o seu distanciamento emocional. O narrador de Lobo Antunes, apesar de também exprimir um fluxo narrativo guiado pela sua memória, mostra que esta ainda é muito recente e viva, o que serve muito bem à sua clara intenção de denúncia. Ao contrário de Eva, este narrador, ainda próximo do trauma vivido, se preocupa com as minúcias dos fatos que vai narrar, e os apresenta com a certeza de quem ainda os sente na pele. Apesar destas diferenças essenciais, estes personagens concluem a sua viagem pela memória com uma identidade fragmentada resultado da concretização do discurso totalitário português em suas vidas.

No final destas duas leituras, percebe-se que estes personagens estão marcados pelo

⁸⁷ TEIXEIRA, R. (1998), p. 239.

sentimento de uma perda irremediável. Eva é afetada permanentemente pela guerra, pela sua experiência em África, pela convivência com os militares do Stella Maris, pelo desamor do noivo. Em *Os Cus de Judas*, o narrador é marcado pela morte, pelo sofrimento na guerra, pelas perdas relativas ao seu relacionamento com a família, mulher e filhas, pelo seu desencontro com as mulheres e pelo seu desencanto com a vida. Esta nostalgia de perda irrecuperável é, segundo Roberto Vecchi, um dos paradigmas da literatura da Guerra Colonial.

A literatura e o pensamento português no final do século XIX, segundo Margarida Calafate, são povoadas com imagens de fragmentação e desagregação das identidades, bem como por um tom apocalíptico que reflete a própria fragmentação da nação. As obras deste período segundo a autora: “são exercícios de aprender a viver o regresso, num sentido individual, daí o seu aspecto catártico e até terapêutico, e num sentido colectivo, daí o seu acto cultural, enquanto última reflexão na literatura portuguesa sobre Portugal a partir da periferia imperial”.⁸⁸ Na ficção deste período:

a criação artística é inseparável da destruição de fantasmas, o imaginativo se embrenha no retrospectivo, o literário trai parcialmente o autobiográfico, sem deixar por isso de obedecer às leis próprias da realidade literária e da estese. Nestes romances, a Guerra Colonial, feita pelo meridiano da agonia, é desagoniada pelos seus autores através da terapia da escrita.⁸⁹

Porém, essa “pulsão purificadora de traumas e paixões”⁹⁰ que se verifica na literatura portuguesa, assumirá posturas diferenciadas nos romances estudados nesta dissertação. Esta catarse, que pretende expurgar a “guerra colonial inacabada”⁹¹ de dentro dos autores deste período “apresenta-se, de forma mais directa ou menos óbvia, com maior ou menor intensidade emotiva”⁹²:

Se em Lobo Antunes esta porta de saída é intransitiva, manifesta a incapacidade de o narrador-protagonista imaginar o amor, a vida e a nação saída das ruínas do império, o mesmo não acontece (...) em *A Costa dos Murmúrios*, onde, apesar das imagens de fim que povoam as narrativas, se lançam pontes para a imaginação das nações futuras.⁹³

Em *Os Cus de Judas*, parece não haver discurso que esgote a sua agonia, de forma que o impulso confessional se manifesta com excessiva emotividade e agressividade. A força de erupção desse discurso é típica de um momento de estreia da liberdade, já que parece reagir a uma força repressora de igual intensidade que o reprimiu ao longo dos anos. O desejo de purgação íntima neste narrador é evidente:

⁸⁸ RIBEIRO, M. (2004), p. 426.

⁸⁹ TEIXEIRA, R. (1998), p. 358.

⁹⁰ Ibidem, p. 360.

⁹¹ Ibidem, p.359

⁹² Ibidem, p.359

⁹³ RIBEIRO, M. (2004), p. 426.

O depuramento das paixões dá-se sob o signo do excesso (...). Paralelizando o quadro de absoluta negatividade do estertor imperial, transpondo a intensidade da colectiva agonia para a esfera individual, a catarse autoral neste romance é uma *catarse excessiva*, sendo a estrutura monologal do texto, toda ela, um único movimento purgador. Não fora a encenação pelo metaforismo e pelo humor – o exibicionismo que se dá em *espectáculo de dizer* – esta exorcização seria descontrolada, imparável. O fortíssimo impulso confessional/catártico (“perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda”) alimenta-se sobretudo do sentimento de perda (infância, divórcio, Sofia, Isabel, etc.) e da solidão que lhe está associada, e ainda do absurdo da guerra, da “dolorosa aprendizagem da agonia”. Findo o exercício de lavagem interior, não sobra qualquer espaço para um sentimento positivo da vida excepto um débil esperar, contra a esperança, por “qualquer coisa” depois do fracasso da revolução comunista no país.⁹⁴

Em *A Costa dos Murmúrios*, por outro lado, constata-se uma descrição mais fria e contida que evidencia um impulso confessional controlado. Esta “catarse domada”⁹⁵ se manifesta através da ironia que perpassa todo o texto, e em momento nenhum se afirma de forma explícita. A protagonista ao desenvolver o seu discurso não se expõe e permanece em uma atitude de resguardo de sua subjetividade, escolhendo os dados relevantes para a narração de sua história e para as suas teorizações:

A cegueira agónica do império serve de pano de fundo ao prematuro fim de um casamento, e o exorcismo autoral deste *nó psicológico* faz-se de forma não apenas controlada mas mesmo cínica e irónica. O cerne dos acontecimentos – tão violento no seu acontecer – desse Verão longínquo sobre o qual o romance se debruça, já mais não merece que um “breve fulgor que estoira de ano a ano, de biénio em biénio, a propósito dum cheiro ou duma carta”. Sendo a mostra da superação dum drama de sentimento, a narrativa condensa no seu âmago um sentido de plenitude e jogo intelectual pós-catártico (“uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce”)⁹⁶

De qualquer forma, os relatos destes sobreviventes buscam recompor os fragmentos de uma identidade atingida pelo trágico. Assim, o narrador de *Os Cus de Judas* e a protagonista Eva questionam, a partir de sua experiência pessoal, os valores sobre os quais foi construída a nação portuguesa e os seus percursos pela memória intencionam corrigir, cada um ao seu próprio modo, esse “mundo ditatorial, militar e patriarcal que se impõe e determina a vida das pessoas”⁹⁷.

Ao concluir este percurso, encontramos em *Os Cus de Judas* um “protagonista esperando na cama por um futuro desesperançado, mas talvez futuro apesar de tudo”⁹⁸ e em *A Costa dos Murmúrios* uma “narradora dizendo ao seu suposto interlocutor que deixasse tudo suspenso”⁹⁹, o que evidencia uma característica da literatura pós-colonial ao revelar “a situação de trânsito de seus protagonistas, que reflecte o trânsito da própria identidade portuguesa pós-colonial, em negociação entre as ruínas do império e a estrada europeia que se

⁹⁴ TEIXEIRA, R. (1998), p. 361.

⁹⁵ Ibidem, p. 364.

⁹⁶ Ibidem, p. 362.

⁹⁷ RIBEIRO, M.(2004), p. 420.

⁹⁸ Ibidem, p. 427.

⁹⁹ Ibidem, p. 427.

vai abrindo”¹⁰⁰:

Neste ponto, convém lembrar Walter Benjamin em seu aforismo “Narração e cura”, em que descreve o poder da narrativa de eliminar a dor. Para ele, “assim como a dor é uma barragem, que resiste ao fluxo da narrativa, do mesmo modo é claro que ela é rompida onde a correnteza se torna forte o suficiente para levar consigo tudo o que encontra para o mar do esquecimento feliz”¹⁰¹. Neste sentido, Eva e o narrador de *Os Cus de Judas*, personagens profundamente marcados pela violência em seus variados aspectos, operam discursos que nascem de uma forte “correnteza” de memórias traumáticas.

O fluxo destas memórias, como nos ensina Benjamin, tem o poder de aliviar a dor passada, arrastando-a para o esquecimento. Assim, ao mesmo tempo em que estes personagens buscam a reparação e a justiça, corrigindo falhas de um registro histórico limitado com a sua versão pessoal, o que concede ao seu testemunho um teor jurídico e histórico, estes também buscam o consolo do esquecimento. O sobrevivente, ao narrar o trauma, empreende um processo catártico que busca recompor a integridade de uma identidade fragmentada, cumprindo com o seu objetivo final que é o esquecimento, o afastamento final da dor.

Nesta análise comparativa dos romances *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios*, outro ponto que convém destacar diz respeito à estrutura espelhada que estes formam um em relação ao outro. Enquanto em *A Costa dos Murmúrios* acompanhamos uma protagonista feminina que dialoga com um sujeito masculino, em *Os Cus de Judas*, constata-se o contrário, um protagonista masculino dialoga com uma personagem feminina.

A própria estrutura interna do romance *A Costa dos Murmúrios* já evidencia por si só um diálogo entre os dois gêneros. *Os Gafanhotos*, texto que abre o romance, tem como autor um sujeito masculino, e a segunda narrativa, *A Costa dos Murmúrios*, embora seja narrada por este mesmo sujeito, é dominada pela protagonista Eva que se coloca, na prática, como narradora, oferecendo pouco espaço para as manifestações do narrador propriamente dito:

Em *A Costa dos Murmúrios*, os dois textos, como fica evidente no segundo, encenam um diálogo entre um masculino e um feminino, o que nos traz à memória o diálogo intransitivo vivido em *Os Cus de Judas*, de Lobo Antunes. Em *A Costa dos Murmúrios* estamos perante uma espécie de encenação invertida dos seus protagonistas. Assim, enquanto em *Os Cus de Judas* temos o protagonista-narrador, sujeito da enunciação, dirigindo-se a uma mulher que nunca fala, em *A Costa dos Murmúrios* a narradora Eva Lopo dirige-se a um homem que também nunca fala. Como em *Os Cus de Judas*, em que chegamos ao conhecimento das ações e dos pensamentos da mulher silenciosa através das frases que lhe dirige o narrador-protagonista, também em *A Costa dos Murmúrios* a narradora povoa o texto de marcas de dialogismo, que, ao mesmo tempo que acusam um destinatário evidente e intradieético – o “autor” de “*Os Gafanhotos*” – parece não se cumprir levando alguns críticos, aliás em

¹⁰⁰ RIBEIRO, M.(2004), p. 427.

¹⁰¹ Texto existente na orelha do livro *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organizado por Márcio Seligmann-Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

semelhança do que aconteceu com o texto de Lobo Antunes, a falar num monólogo e não num diálogo.¹⁰²

Em ambos os romances, os interlocutores que dividem a cena com os protagonistas têm pouco ou nenhum espaço na narrativa. Ao interlocutor de Eva, são permitidas apenas algumas poucas contribuições consideradas como dignas de registro, sendo que a maioria das suas intervenções fica encoberta, podendo apenas ser inferida pelas falas da protagonista. Já em *Lobo Antunes*, o protagonista, em sua narração eufórica, toma conta da narrativa, não cedendo nenhum espaço que registre as falas de sua interlocutora, que apenas se colocam como objeto de dedução.

Esta forma dialógica dos textos reflete uma estrutura binária que perpassa os dois romances, contaminando em *A Costa dos Murmúrios* a própria estrutura interna, que se divide em duas narrativas. O aparente diálogo que estas obras abrigam “certifica a solidão dos narradores e confirma-lhes a sua existência ao mesmo tempo em que os liberta da memória da guerra”¹⁰³:

Enquanto o narrador-protagonista de *Os Cus de Judas* se expõe totalmente em cena “[n]aquele jogo entre mulher-guerra”, nas palavras do próprio autor, Eva Lopo encena nas suas recordações Evita, personagem feminina que está no centro de “*Os Gafanhotos*” e do segundo texto, e nesta duplicidade encobre-se e descobre-se uma identidade (...) que vai estrategicamente pontuando o texto com a aparentemente clara informação identitária, mas que ninguém sabe quem pronuncia, “Evita era eu – disse Eva Lopo”. De forma semelhante, mas mais subtil do que Lobo Antunes, Lídia Jorge subverte a ausência de um interlocutor, desdobrando o sujeito em narrador e personagem, impondo-lhe uma distância de vinte anos, desdobramento que, como viu Paulo de Medeiros, está na origem da pesquisa de uma identidade pessoal perdida, que o desdobramento textual afirma e o narrativo vai confirmando. Apropriando-se desta forma enviesada das virtualidades do dialogismo que é lançado pelo texto, mas cujo diálogo, ao não se efetivar, lhe dá a possibilidade de colocar as grandes marcas de ironia que percorrem o seu texto-comentário para dizer o não dito, Eva Lopo une as suas lembranças fragmentárias, sob a forma de comentário despretenso, no tom que ela pretende dar, insinuando que o motivo de tal ordenação é da responsabilidade do interlocutor que a questiona e não dela.¹⁰⁴

Em *A Costa dos Murmúrios*, este diálogo que propriamente não se realiza, serve ainda à intenção da protagonista de não se expor totalmente na narrativa e de trazer à tona questões que ela própria não deseja recuperar. O interlocutor lhe oferece o ensejo que permite a introdução do assunto na narrativa, livrando-a de tal responsabilidade e permitindo-a manter seu tom despretenso diante dos eventos narrados.

A presença deste elemento masculino que assume a condição de narrador introduz questões na narrativa e redige o relato inicial, apesar de aparentemente indicar a prevalência do discurso masculino ao de Eva, na verdade, serve de pretexto para o início de um longo processo de correção que a protagonista empreende. A partir desse discurso masculino, que se

¹⁰² RIBEIRO, M. (2004), p. 377.

¹⁰³ Ibidem, p. 377.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 377.

identifica com as versões aceitas oficialmente, Eva afirma e narra a sua própria versão da história:

Nesta aparente recepção de discursos masculinos em que se constrói o segundo texto – que não contém só a recepção do discurso de “*Os Gafanhotos*” mas os de muitos outros homens que aparecem ao longo da narração dando notícias da guerra, “explicando”, contando e opinando – não há propriamente uma substituição, mas antes uma mediação de discursos, e é aí que se situa o *élan* perverso, no bom sentido da palavra, do discurso de Lídia Jorge. Pegando no discurso do outro, com inocência avisada e ironia mordaz, Eva Lopo corrige-o, modifica-o, confrontando por vezes os próprios autores com a mentira que eles contêm (o diálogo entre Evita e o noivo) ou que eles anunciam perpetuar (o discurso do general), constituindo um texto-teia que utiliza as técnicas do discurso erótico, cujo fascínio funciona pelo encobrimento e descobrimento discreto do narrador perante o leitor.¹⁰⁵

Assim, a atitude desta protagonista, que se afirma na prática como narradora, é de manipulação da narrativa num enfrentamento à ordem instituída. *Os Gafanhotos* não se afirmará como a versão final do ocorrido na cidade da Beira, pois os comentários de Eva que a ele se seguem colocam uma lente de aumento sobre as suas incoerências, contradições e obscuridades. Porém, ao mesmo tempo em que o discurso de Eva revela e desfaz o relato inicial, também sugere ironicamente o silenciamento de certos eventos, o que instaura um jogo de luz e sombra extremamente sugestivo que expõe a forma de registro do conhecimento histórico tradicional. Ao apresentar a realidade subjetiva como mais concreta e priorizar as correspondências em relação aos fatos, Eva problematiza a própria narração, bem como as noções primárias de História e Memória:

Ambíguo, e por isso também protector do sujeito criador que no texto se joga e se encena, este discurso, embora contrapondo-se ao discurso masculino dominante que a crítica tem genericamente visto no texto de “*Os Gafanhotos*” e que a própria Eva Lopo classifica de “tão conforme às versões oficiais”, não se constitui como um discurso testemunhal de denúncia, como o vemos em Lobo Antunes, nem como o discurso do Outro, da forma que o vemos encenado em João de Melo, nem promove uma guerra homens-mulheres, nem anula por completo o discurso patriarcal recebido que ela critica, chegando mesmo a integrá-lo nas reações e descrições que Evita/Eva Lopo faz de outras mulheres, como assinalou Paula Jordão, o que confere proficiência e plausibilidade ao discurso desta Penélope, que faz e desfaz a teia que simultaneamente a desfaz a ela, para de novo a tecer com fios que são os mesmos, mas também já outros, e que assim opina e age sobre a história que lhe é contemporânea ou, na impossibilidade, sobre a memória deste tempo.¹⁰⁶

Assim, ao desfazer e desmontar o aspecto absoluto da verdade, que se verifica n’*Os Gafanhotos*, Eva também pretende afirmar a sua subjetividade e memória individual e unilateral, sem, contudo, anular por inteiro o relato anterior, apresentando a sua narrativa como mais uma contribuição para a verdade. “Para Eva, a única atitude possível é a da desilusão perante uma única versão dos acontecimentos, que pretenda ser a *verdadeira*. Desilusão essa que é situada perante um horizonte de transcendência, em que se afirma a necessidade ética de mostrar os factos e simultaneamente se diz a impossibilidade de os

¹⁰⁵ RIBEIRO, M. (2004), p. 378.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 378.

transmitir”.¹⁰⁷ Como metaficção historiográfica que é, *A Costa dos Murmúrios*, ao retratar a história pessoal de Eva não a representa como um “ponto final de referência”¹⁰⁸ no registro historiográfico, mas acima de tudo, oferece um “conhecimento como perspectiva”¹⁰⁹.

Os Cus de Judas, por sua vez, não abre o espaço textual para esta negociação, o romance assume um tom de discurso testemunhal de denúncia que se coloca como uma resposta à retórica imobilista do discurso nacional português. Apesar de o narrador também mostrar os discursos antagônicos ao seu na narrativa, eles servem apenas como alvo de sua crítica feroz. A descrição da realidade portuguesa e mais especificamente da guerra colonial neste romance intenciona realçar, através de imagens extremas o teor irreal e alucinatório da experiência pessoal do protagonista, além de criticar e denunciar a barbárie, o desamparo e a degradação por ele vividos.

Tanto em *A Costa dos Murmúrios* quanto em *Os Cus de Judas* o que se observa é a presença de um discurso que evidencia a subjetividade dos protagonistas, revelando a sua interioridade através da retratação de seus sentimentos, sensações, visões pessoais e dramas. Se o âmbito do privado sempre foi domínio feminino, a representação desse espaço íntimo na literatura é comumente associado à escrita feita por mulheres. Também é comumente considerado marca da escrita de autoria feminina a inserção na narrativa de articulações a respeito da identidade e da sua posição excêntrica na sociedade, numa tentativa de desintegração dos tradicionais mecanismos de opressão e das ideologias patriarcais que os apoiam.

Neste sentido, *Os Cus de Judas* se aproxima da escrita de *A Costa dos Murmúrios*. Apesar de neste romance não estarmos perante uma subjetividade feminina, constatamos um sujeito, que tem em comum muitos dos conflitos e questionamentos próprios da condição excêntrica feminina. O narrador de *Os Cus de Judas*, apesar de sua condição masculina que lhe coloca na posição de centro na sociedade, também sofre as consequências da opressão de um discurso patriarcal que se confunde, na ditadura de Salazar, com o discurso nacional português. Esse poder totalitário, que se manifesta desde o núcleo familiar, produz desastrosas consequências na sua vida.

A crítica ao sistema de dominação patriarcal e as múltiplas formas que este assume, tendo como representante a figura do grande “pai” Salazar, está presente nos dois romances estudados nesta dissertação. Os dois protagonistas das narrativas são atingidos pelos

¹⁰⁷ MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *Capelas imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002. p. 206.

¹⁰⁸ HUTCHEON, L. (1991), p. 208.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 208.

mecanismos de opressão e se tornam seres excêntricos, ao não corresponderem às expectativas ditadas por este sistema. O narrador de Lobo Antunes não se transforma no homem que a sua família esperava, e Eva não permanece na clausura que cabia às mulheres. Ao transgredir esses códigos normativos, essas personagens mostram a sua face rebelde e subversiva e confrontam os discursos majoritários que recebem.

A partir disso, recorre-se aos estudos da pesquisadora Nelly Richard, que rejeita a associação de uma marca biológica a uma marca cultural, que é a escrita literária. Segundo ela, para além da condição homem/mulher dos autores, o que se observa na literatura é uma feminização da escrita que mostra uma tendência transgressora normalmente associada à condição social feminina (enquanto o masculino se identificaria com uma escrita mais estabilizante). Na verdade, o que evidenciaria uma feminização da escrita seria a disposição desta narrativa de subverter e ultrapassar o discurso hegemônico dominante, propondo a sua superação.

Em seu estudo sobre a relação entre escrita e identidade feminina na ficção portuguesa contemporânea, a pesquisadora Ângela Beatriz Faria, discorre sobre essa feminização da escrita, aproximando o romance *Os Cus de Judas* da escrita de autoria feminina de *A Costa dos Murmúrios*:

A ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina sobre a guerra colonial, ao privilegiar a ética, a sensibilidade inerente ao “eu” politizado, a auto-referencialidade textual, o aleatório da escrita e o imaginário representacional, permite aos “corpos colonizados” e sitiados libertar-se da opressão masculina e patriarcal ou falocêntrica, assumir a sua própria voz e criar a sua própria história. Wanda Ramos, Lúcia Jorge e Juana Ruas põem em questão a legitimidade da

guerra colonial e reelaboram o convencional discurso da guerra, apresentando uma escrita fragmentada e auto-reflexiva, marcada por um tempo interior, circular e feminino. Centrados na experiência do vivido e na memória capaz de captá-la, os romances citados assinalam uma sexualidade inerente à tessitura do discurso literário. Convém lembrar que António Lobo Antunes, em *Os Cus de Judas*, aproxima-se das autoras citadas, remetendo-nos à reflexão crítica de Isabel Allegro de Magalhães, em *O sexo dos textos*, em torno da marca de gênero e sexo na escrita.

O que parece existir, portanto, é uma “feminização da escrita”, independente do gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – “feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou erótica do signo, extravassa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário.”

O feminino converte-se na metáfora ativa “de uma teoria sobre a marginalidade, a subversão, a dissidência” e que foge da determinante naturalista da condição “homem” ou “mulher”. Trata-se de um ponto de vista capaz de subverter e pluralizar o cânone, ao desobedecer protocolo da cultura dominante. Trata-se de uma fala que se sonha inteiramente liberada de todo controle de dominação.¹¹⁰

Ao se fazer cúmplice da transgressão dos valores defendidos pelos discursos majoritários da cultura masculina patriarcal, *Os Cus de Judas* se aproxima da escrita de *A*

¹¹⁰ FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *A libertação dos corpos sitiados: o feminino e a guerra colonial*. CD-ROM “Africanas 10!”. Carmen Lúcia Tindó R. Secco (Org.). Faculdade de Letras UFRJ/Cátedra Jorge de Sena: 2005. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/64543.html>. Acesso em: Jul.2011.

Costa dos Murmúrios. A centralidade deste narrador único e controlador que consulta a sua memória privada, tão intimamente ligada á memória pública da nação, para daí transformar a sua experiência individual em fonte da história pública, também subverte a “inserção tradicional da subjetividade masculina”¹¹¹ na narrativa. O tom memorialístico e autobiográfico destes relatos íntimos, além de afirmar a voz deste indivíduo na esfera pública, também o legitima como agente construtor da história.

Na reflexão que estas narrativas operam sobre a nação portuguesa, Margarida Calafate aponta ainda para uma “feminização da imaginação das nações futuras” ao integrar as mulheres nesta nova representação da nação, colocando-as como “sujeitos desta história: de forma imediata em *A Costa dos Murmúrios* através da perspectiva feminina e marginal de sua narradora” e “de forma problemática em *Os Cus de Judas* através da memória da imagem de Sofia, a amante negra do narrador-protagonista, e da mulher sem rosto que o acompanha silenciosamente ao longo da noite”.¹¹²

Para concluir a análise das obras *A costa dos Murmúrios* e *Os Cus de Judas*, que têm como matéria central memórias da guerra colonial, convém recorrer mais uma vez aos ensinamentos de Walter Benjamin. Segundo o célebre autor declara, “a verdadeira imagem do passado desliza veloz. O passado só pode ser detido como uma imagem que, no instante em que se dá a conhecer, lança um raio de luz que nunca mais se verá”¹¹³.

Esse passado apontado por Benjamin não se apresenta como algo petrificado, a ser explorado pelo historiador, ao contrário, ele está em movimento e é passível de interpretação. Conhecê-lo significa fixar uma imagem dele através da memória. De acordo com Márcio Seligmann-Silva: “O agora que está na base do conhecimento da História estrutura, para Benjamin, o reconhecimento de uma imagem do passado que, na verdade, é ‘uma imagem da memória’”.¹¹⁴ Segundo o autor:

A historiografia sobre Auschwitz e a sua metarreflexão têm-nos ensinado a cada dia a impossibilidade de segmentar radicalmente os campos da História e da memória. Nesse sentido, ela é paradigmática. Graças a ela desencadeou-se um processo de revisão crítica dos dogmas centrais da historiografia positivista advindos do século XIX, processo este que já havia sido iniciado com as obras de eminentes autores, tais como Nietzsche, Bergson, Proust, Joyce, Maurice Halbwachs e Walter Benjamin. Em todos esses autores, acompanhamos uma resistência ao modelo temporal do historicismo. Neles é, antes, preservado o elemento fragmentário da temporalidade, típico do registro pessoal ou coletivo da memória.¹¹⁵

¹¹¹ HUTCHEON, L. (1991), p. 207.

¹¹² RIBEIRO, M. (2004), p. 426.

¹¹³ MATE, R. (2011), p. 139.

¹¹⁴ SELIGMANN-SILVA, M. (2003), p. 403.

¹¹⁵ Ibidem, p. 69.

A importância da captação desta imagem furtiva do passado pela memória se mostra, na medida em que a percepção clara deste fragmento tem um efeito esclarecedor sobre o presente. Rememorar significa trazer a realidade passada para o presente e revê-la sob uma nova luz. Assim, para Benjamin, o papel do historiador seria tentar compreender o passado, como se empreendesse uma colagem de imagens ou fragmentos a partir de sua atual condição de ruína. “A historiografia – com essa concepção de tempo – deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e do sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços – vale dizer: em ruínas.”¹¹⁶

É a partir destas ruínas que os narradores dos romances analisados nesta dissertação iniciam sua escrita. Estes temem o esquecimento da guerra pelas gerações futuras, ou ainda a aceitação passiva de um registro “onde tudo termina tão bem, tão oficialmente” (ACM, p. 252) deixando tudo o que importa “escondido” (ACM, p. 252) e “enevoado” (ACM, p. 252). Na luta contra essa poderosa força conservadora do status quo atual, que cobre de incerteza qualquer discurso que não coincida com a sua essência, os protagonistas destes romances contribuem com a sua versão crítica da guerra a partir de uma experiência individual preservada pela memória. Esse excesso de memória garante um legado às gerações futuras, que pretende evitar as consequências perversas da guerra.

Porém, o fato de a escrita histórica ser baseada na memória não é garantia de seu descompromisso com o discurso majoritário. Ao contrário, toda a historiografia se baseia em algum documento, registro ou testemunho, baseado na memória, de forma que a historiografia oficial também se constitui um registro da memória. Paulo de Medeiros em seu trabalho *Memória Infinita* enfatiza que a memória não deve ser vista como noção que se opõe ao registro histórico. Segundo o autor: “a memória não pode ser encarada como simples meio de re-escrever ou contestar a História”¹¹⁷. Ela pode servir a muitos propósitos, afirmando ordens culturais impostas ou dominantes, ou contestando-as.

Como ressaltou Benjamin, os historiadores têm mostrado ao longo dos tempos uma empatia com o discurso dos vencedores, perpetuando um processo que ocorre como a passagem de uma herança de geração à geração. Os representantes que estão no poder são os herdeiros dos vencedores da história. A gênese dos registros históricos deveria partir de uma base neutra que não privilegiasse as classes que detêm o poder, legitimando a sua permanência e as suas práticas. A seleção histórica oficial, portanto, escolhe elementos do material histórico que seguem a favor de um aparente progresso da história, traçando um

¹¹⁶ SELIGMANN-SILVA, M. (2003), p. 394

¹¹⁷ MEDEIROS, Paulo de. *Memória infinita. Portuguese literary and cultural studies*, n. 2, 1999, p. 63.

percurso ascendente que legitima certas ações e seus participantes e reproduz uma determinada estrutura social.

Diante de uma historiografia que se identifica com estruturas de poder específicas na sociedade, as memórias pessoais veiculadas pela literatura, aparecem como contribuições importantes para a construção de uma imagem histórica do passado. Estas obras, ao seguirem a proposta de Benjamin, de se escovar a história a contrapelo, desafiam a ordem dominante e preenchem os registros históricos com as contribuições de memórias não comprometidas com os poderes totalitários. Conscientes desta missão do historiador moderno de Benjamin, Eva e o narrador de *Os Cus de Judas* oferecem as suas memórias pessoais, que confrontam com a memória oficial do registro histórico a qual a sua condição de testemunhas não os permite reconhecer. Ele através de uma confissão emocionada e Eva, por meio de reflexões que intencionam uma maior aproximação com o real, apesar de sua consciência ampla a respeito da infidelidade das recordações.

No caso específico de *A Costa dos Murmúrios*, essa questão é trabalhada dentro da própria estrutura da narrativa. *Os Gafanhotos* e *A Costa dos Murmúrios*, segundo a própria autora indica, figurariam duas memórias distintas, uma identificada com o registro oficial, pela sua intenção de criar uma progressão aparentemente natural e harmônica dos fatos, e a outra, mais caótica, conduzida pelo fluxo das lembranças e mais próxima da experiência pessoal da protagonista.

A visão benjaminiana da história, vinculada à memória, tem como referência teorias de Freud. As reflexões de Benjamin baseadas nos estudos de Freud sobre o trauma o levam a denunciar o declínio da experiência, na medida em que revela o desaparecimento da tradicional transmissão de saber e experiência de uma geração para outra na sociedade moderna. Esta perda da experiência implica o desaparecimento das tradicionais formas de narração baseadas na memória.

As razões dessa perda, na opinião do autor, estariam no progresso e são provenientes de fatos históricos, apontando em particular a primeira grande Guerra como responsável pela falta de experiência comunicável de seus sobreviventes. Constata-se então, “a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal.”¹¹⁸, que resultava nos soldados voltando mudos dos campos de batalha pela impossibilidade de assimilar tal vivência. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin:

Neste diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica, em particular

¹¹⁸ SELIGMANN-SILVA, M. (2003), p. 46.

sua aceleração ao serviço da organização capitalista da sociedade, e uma reflexão *convergente* sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (conceito-chave das análises benjaminianas da lírica de Baudelaire), portanto, sobre a impossibilidade para a linguagem e para a memória de assimilar o choque, o trauma diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem.¹¹⁹

Porém, apesar de atestar a pobreza da experiência, Benjamin “também esboça como que a ideia de outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, portanto uma renovação problemática da memória”. É o que ocorre nos romances da presente análise. Esses narradores não buscam uma representação mimética e ordenada da verdade do passado, mas procuram, por sua vez, apropriar-se de reminiscências, de fragmentos significativos para o presente. A história resultante desta ação livre da memória será, então, fragmentada e descontínua como o processo que a gerou.

Neste sentido, diante desta necessidade e simultânea impossibilidade de narrar, surge a arte como meio de elaboração do trauma. “Essa linguagem entrelaçada (...) só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida”¹²⁰. A literatura passa a assumir uma função testemunhal relevante, que se manifesta como um ato de resistência às narrativas impostas pelos discursos dominantes, além de tentar prevenir o esquecimento do choque:

Ao mesmo tempo em que as grandes narrativas permitiam constituir um panteão de deuses e de heróis nacionais, elas significavam também uma tentativa das dores provocadas pelas guerras e catástrofes, por mais “ficcionalis” que essas lutas soassem na obra poética. Desse modo, vemos como a literatura se articula àquilo que devemos considerar como o núcleo antropológico da memória em qualquer cultura, a saber, o culto dos seus mortos. A literatura se articula à morte em vários níveis: como trabalho de luto, como “inscrição póstuma” que serve de memento (prece que se reza, durante a missa, pelos vivos e pelos mortos) da pessoa e de seus feitos, mas também cada vez que a literatura se dá, ou seja, por detrás de todos ato de escritura, existe também uma tentativa de inscrição da vida contra a morte. Toda a escritura é, portanto, escrita “da” e “contra” a morte (e o esquecimento) e, desse modo, é uma “memorialização”.¹²¹

“Boa parte da produção literária do século XX foi marcada pela violência desse período. Daí podermos falar que esse século popularizou a literatura de testemunho, que tem servido como meio de se elaborar a violência e de denunciá-la. A literatura se deteve também em questões de conflitos sociais, étnicos e de gênero”¹²². Sendo a literatura um “dispositivo de memória”¹²³, verifica-se que a produção literária do século XX será marcada pela

¹¹⁹ GAGNEBIN, J. (1999), p. 2.

¹²⁰ SELIGMANN-SILVA, M. (2003), p. 47.

¹²¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Literatura como Dispositivo de Memória. Revista Pré-Univesp. 2011 Ago. [acesso em 2011]; n.13 [aproximadamente 2 p]. Disponível em: <http://www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/2128/a-literatura-como-dispositivo-de-mem-ria.html>. p. 1.

¹²² SELIGMANN-SILVA, M. (2011), p. 1.

¹²³ Ibidem, p. 1.

representação da brutalidade e violência observados neste período e pela tentativa de compreensão de experiências desmoralizantes como a guerra.

Desde o final do século XVIII, ou seja, desde o Romantismo, acompanhamos um processo de inflexão nos textos literários, que assumiram, na sociedade moderna, um papel de espaço para a construção reflexiva do indivíduo moderno, que é marcado por um mal-estar fundamental. O romance torna-se o gênero *par excellence* desse período justamente porque é uma espécie de narrativa da construção desse indivíduo. Daí o *romance de formação* poder ser considerado como o romance paradigmático no século XIX. Mas isso não significa que o romance apenas apresente a construção do indivíduo; antes, ele mostra geralmente as dificuldades dessa construção, ilumina a dissolução dos personagens em um embate com a esfera pública que os domina e oprime. No limite, o romance tendeu, ele mesmo, à sua dissolução (como vemos de modo claro nas obras de Joyce), mas também à sua constante reinvenção, como em Proust, que calçou sua obra máxima, *Em Busca do Tempo Perdido*, em uma encenação da construção de um eu narrativo (que se confundiria com o eu autoral).¹²⁴

“As artes funcionam desde sempre como um meio de elaboração – normalmente lutuosa – de fatos e feitos históricos”¹²⁵. Essa função memorialística que a literatura toma para si desde a antiguidade assume uma nova condição e importância diante das experiências incomunicáveis da modernidade. Apesar de também poder “servir explicitamente como meio de doutrinação (reproduzindo um ideário que é imposto)”¹²⁶, a literatura ao refletir sobre a inserção de sujeitos em sua individualidade no meio social inevitavelmente irá encenar as dificuldades e angústias pessoais em toda a sua variedade e complexidade.

Apesar de termos perdido o narrador tradicional benjaminiano, que transmitiria oralmente o seu conhecimento a partir de sua experiência pessoal, o mundo contemporâneo tem o romance, que ao ceder espaço à subjetividade dos indivíduos e a sua memória individual oferece uma representação da vida comum à condição humana neste momento histórico. Nele as incoerências e transformações do mundo e do homem moderno, com os seus descentramentos, apontados por Stuart Hall, serão retratados e elaborados em profundidade.

¹²⁴ SELIGMANN-SILVA, M. (2011), p. 1.

¹²⁵ *Ibidem*, p.1.

¹²⁶ *Ibidem*, p.1.

4 CONCLUSÃO

Os romances *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios* retratam a partir da temática da guerra colonial portuguesa a agonia e morte da imagem utópica de pátria-império, cultivada por Portugal desde o seu nascimento. Estas obras, ao buscarem o seu material literário nas memórias da guerra de seus protagonistas, orientam-se no sentido de preencher as lacunas do discurso histórico oficial português, que não contempla as suas experiências pessoais.

As personagens dos referidos romances, diante de um registro historiográfico que não reflete a complexidade de suas recordações da guerra e que se apresenta comprometido com o discurso dos vencedores, ou detentores do poder, buscam contribuir com sua experiência individual, intimamente ligada à história da própria nação. Para tanto, intentam desmascarar a pretensa objetividade da História, que esconde um excesso de intervenção humana, ao modular as vozes do passado, inserindo-as em um percurso harmônico e contínuo que caminha para o progresso.

Neste processo que se verifica nas narrativas estudadas, a ficção contesta as convenções do registro historiográfico e as versões que este apresenta. O retorno problematizante à História chega a incorporar questionamentos em um nível teórico e metaficcional, como ocorre em *A Costa dos Murmúrios*, em que se observa a contestação de noções e pressupostos culturais e sociais, que orientam conceitos e referentes antes tidos como incontestáveis. Essa recuperação crítica do passado também pode assumir um forte tom de protesto que recorre à impetuosidade do discurso de um sobrevivente como forma de expurgar as injustiças vivenciadas, como se verifica em *Os Cus de Judas*. Em ambos os casos, a ficção procura conferir novo significado à história, apontando para as lições do passado que não podem ser esquecidas.

Essas narrativas, ao incorporarem o discurso pedagógico nacional para em seguida subvertê-lo, respondem ao discurso unívoco do Estado com um testemunho proveniente de subjetividades à margem de seu domínio ideológico. Se no discurso legitimado pelo poder, estes protagonistas e a sua vivência não existem como sujeitos históricos, nesta nova versão que se constrói no romance, estes indivíduos ganham a sua voz e o seu espaço e se afirmam como referência histórica, autenticando o mundo ficcional. O passado deixa de ser objeto exclusivo da história, que se identifica com a memória nacional, passando a ser matéria

também da memória pessoal, que é capaz de servir-se de expedientes que a história considera já arquivados.

Os romances selecionados buscam reconstituir o assombro diante da injustiça, indo de encontro à tendência dos discursos oficiais apaziguadores de classificá-la eufemisticamente como parte do progresso. As tentativas de ocultação e falseamento da dura realidade não são capazes de eliminar a experiência individual destas personagens irremediavelmente marcadas pela violência do vivido. A elas não é concedido mais o direito de olhar para as injustiças com naturalidade, já que a sua bagagem anterior não lhes permite encarar a realidade de forma inocente. A partir delas, temos acesso a um olhar subjetivo e único de uma experiência extrema como a guerra.

Embora os protagonistas das narrativas estudadas tenham consciência de que, em certa medida, é necessário conformar-se com a injustiça, já que as vítimas e os vencidos pela história não podem ser resgatados e a miséria passada não poderá ser reparada nunca, por outro lado, eles pretendem se apresentar como uma consciência alerta que sobreviveu à experiência e pode iluminar a compreensão que se faz dela. A memória individual, ao ser trazida para a superfície, abre uma possibilidade de salvação para o futuro e reparação do passado coletivo, na medida em que com o reconhecimento da injustiça passada, a sociedade adquire a consciência da obrigação moral de evitar a sua repetição na história.

Nota-se nestas obras a urgência em questionar as convenções estabelecidas, ou evidenciar as suas motivações ocultas, numa necessidade de romper com os paradigmas vigentes e efetivar um movimento de emancipação que conduz a uma reavaliação das crenças e valores da sociedade. As obras aqui estudadas mostram a sua clara intenção libertária, na medida em que a memória consultada pelas personagens visa recuperar um passado ausente, resgatando vozes e fatos que foram solapados pela História.

A história da nação e os discursos nacionais, como se percebe através dos estudos teóricos realizados nesta dissertação, não se constituem apenas em uma síntese universal dos fatos relevantes aos cidadãos, mas, estão comprometidos com grupos minoritários que tradicionalmente detêm o poder. O discurso da história se identifica com o discurso dos vencedores e, portanto encontra-se muito distante das percepções e das experiências individuais da maioria dos sujeitos. Apesar de também ser baseada em dados da memória, a

história oficial seleciona as lembranças adequadas que poderão fazer parte de seu registro, aglutinando tudo aquilo que não convém à manutenção dos tradicionais sistemas de poder.

De uma forma geral, verifica-se que nos romances *A Costa dos Murmúrios* e *Os Cus de Judas*, os protagonistas buscam, a partir da sua condição de testemunhas, confrontar a sua memória individual com a memória sustentada pelo discurso nacional, que originará o registro histórico oficial. O levantar destas memórias subterrâneas ou subversivas abre novas possibilidades de futuro, na medida em que propõe um novo entendimento a respeito da realidade. Neste sentido, a recordação das personagens, ao confrontar um discurso estabelecido, adquire uma dimensão política, já que a remontagem do passado que estas empreendem, é feita não mais através das trilhas já demarcadas e autorizadas, mas sim, através de caminhos clandestinos que guardam ruínas e vestígios preciosos.

A emergência destas memórias individuais que se manifesta na literatura contemporânea, originará um embate entre as memórias instituídas e as memórias pessoais que estas personagens veiculam. O meio literário, ao incorporar essas memórias marginalizadas e silenciadas ao discurso oficial através da arte, legitimando-as e reconhecendo-as neste contexto, também trabalha no sentido de afirmar e integrar as identidades excêntricas que as produzem. A reconstrução do passado a partir dessa consciência individual diferenciada que se desnuda através da escrita literária visa contribuir para uma consciência mais ampla a respeito das relações de poder que permeiam a interação humana, a cultura nacional e mesmo o fazer histórico.

Assim, os romances *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios*, ao desmontar o tradicional relato histórico, fazendo com que as verdades universalmente aceitas sejam relativizadas, remexendo as camadas acomodadas de crenças, valores e perspectivas sedimentadas, contribuem para a libertação da consciência coletiva das amarras impostas pelas ideologias dominantes. A cristalização do passado, operada por este pensamento histórico desgastado, bloqueia a ação dos indivíduos em direção a uma nova construção de futuro e tem como objetivo enfraquecer a vontade de expansão dos homens, transformando-os em seres submissos.

A literatura, portanto, se coloca como portadora de uma nova concepção de realidade que refuta o tradicional pensamento histórico e os métodos de se fazer história, baseados no manejo sistemático de falsas relações de causa e efeito, bem como de percepções pretensamente absolutas e unívocas a respeito da realidade. Essa consciência crítica, que se

manifesta nos romances aqui estudados, constitui-se uma força de reação que permite a libertação da dor dessas personagens marginalizadas através da escrita, bem como o cumprimento de sua missão revolucionária político-social.

Ao se revoltarem contra os procedimentos de adestramento ideológico, que têm o objetivo de tornar os homens rebanhos inofensivos, essas personagens procuram afirmar o indivíduo no seu presente, de forma que a memória do passado não se constitua uma prisão, mas sim uma possibilidade de futuro. Neste sentido, a recuperação da memória permite a integração plena dos indivíduos no seu momento presente, para que daí estes possam, a partir de uma nova corrente de vida, projetar-se no porvir.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s). *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n 151/152, p. 325-334, jan. 1999.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAKAJ, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Obras escolhidas de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- CALOMENI, Tereza Cristina B. A redenção da temporalidade: a trágica intuição do eterno retorno em Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 18, p.93-110, 2005.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 15. ed. São Paulo: Scipione, 2008.
- CARVALHO, Joaquim Barradas. *Rumo de Portugal. A Europa ou o Atlântico? (Uma perspectiva histórica)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- CÉU E SILVA, João. *Uma longa viagem com António Lobo Antunes*. Porto: Porto Editora, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DENAT, Céline. A filosofia e o valor da história em Nietzsche. Uma apresentação das Considerações Extemporâneas. *Cadernos de Nietzsche*, São Paulo, n. 26, 2010.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *A libertação dos corpos sitiados: o feminino e a guerra colonial*. CD-ROM Africanas 10! Carmen Lúcia Tindó R. Secco (Org.). Faculdade de Letras UFRJ/Cátedra Jorge de Sena: 2005. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/64543.html>. Acesso em: jul.2011.

_____. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. 1999. 260 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

_____. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In.: FERREIRA, L.M.A.; ORRICO, E.G. D. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 35-51.

_____. A Revolução de Abril: a invenção da liberdade. *Semear*, Rio de Janeiro, n.5, p.45-56, 2001.

_____. E no entanto, a vida não se passou bem assim: Enigmas existenciais e narrativos em Combateremos a sombra, de Lídia Jorge. *Navegações*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.125-128, Jul./Dez. 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*. *Kriterion*, vol.46, no.112, p.183-190, Dez 2005.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GOBBI, Maria Valéria Zamboni. *A ficionalização da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Voz Itinerante*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GONDA, Gumercinda Nascimento. Lídia Jorge e a Descolonização da História. In: SILVEIRA, J. F.; SANTOS, G.; SILVA, T. C. C. (Org.). *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995. p. 253-257.

GONDA, Gumercinda Nascimento. *O Santuário de Judas: Portugal entre a Existência e a Linguagem*. 1988. 171 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.

HALBWACHS, M. A. *Memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. 16. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914- 1991*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 67.

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

KAUFMAN, Helena; KLOBUCKA, Anna. (Org.). *After the revolution: twenty years of Portuguese Literature, 1974 – 1994*. London: Associated University Press, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O labirinto da saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. 8. ed. Lisboa: Gradiva, 2012a.

_____. Os Lusíadas, Mito do Amor Universal. *Correio da Unesco*, Brasil, n.6, p.26-27, jun. 1989.

_____. *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2012b.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, J.F. *A Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Narrativas da Guerra Colonial: Imagens Fragmentadas da Nação. In: CAPELAS imperfeitas. Lisboa: Livros Horizonte, 2002. p. 161-221.

_____. *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: Comentário às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de História”*. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

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

MELO, Danilo Augusto Santos. História e memória como crença no futuro: esquecimento e superação do niilismo em Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 29, p. 395-410, 2011.

_____. Subjetividade e perspectivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, v. 4, n. 1, p. 25-36, 2011.

MOUTINHO, Isabel. *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falava Zarathustra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Formas de Contar: Os Gafanhotos e A Costa dos Murmúrios. *Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas*, Porto Alegre, v.2, n.1, p. 1-11, jan./jun. 2006.

PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: Diálogos da história com a literatura. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000.

_____. História & literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Acesso em: abr. 2012.

_____; LEENHARDT, Jacques (Org.). *Leituras Cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000. p. 41-50.

_____. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. *História da Educação*, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

_____. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Anos 90 - revista do curso de Pós-Graduação em História*, Porto Alegre, n. 4, p. 115-127, dez. 1995.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001.

SARAIVA, Arnaldo. Os duplos do real e os duplos romanescos: A costa dos murmúrios de Lídia Jorge. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, v.19, p.67-76, 1992.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 20. ed. Mira, Sintra: Europa-América, 1999.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.

_____. A literatura como dispositivo de memória. *Revista Pré-Univesp*, n. 13, [aproximadamente 2 p], ago. 2011. Disponível em: <http://www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/2128/a-literatura-como-dispositivo-de-mem-ria.html>>. Acesso em : 2011.

_____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o romance português*. 2. ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

WHITE, Hayden. *Meta-história, a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. Teoria literária e escrita da história. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 7, p.1, 1994.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 2, p. 67-82, 1997.