

UFSM

Dissertação de Mestrado

**MURMÚRIOS DE UMA VIVÊNCIA:
METÁFORA LITERÁRIA DA
EFEMERIDADE HISTÓRICA**

Raquel Trentin Oliveira

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2004

**MURMÚRIOS DE UMA VIVÊNCIA:
METÁFORA LITERÁRIA DA
EFEMERIDADE HISTÓRICA**

por

Raquel Trentin Oliveira

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras.**

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2004

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**MURMÚRIOS DE UMA VIVÊNCIA: METÁFORA
LITERÁRIA DA EFEMERIDADE HISTÓRICA**

elaborada por
Raquel Trentin Oliveira

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Sílvia Carneiro Lobato Paraense
(Presidente/Orientadora)

Marlise Vaz Bridi

Pedro Brum Santos

Santa Maria, 20 de agosto de 2004.

Como a maçã que rubra, muito rubra,
lá em cima, no alto do mais alto ramo
os colhedores esqueceram; não,
não esqueceram, não puderam atingir.
(Safo, VII a. C.)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, que me deram,
acima de tudo, o justo exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

A CAPES, pelo apoio financeiro que permitiu, entre outras coisas, a minha passagem pela Unicamp, através do PROCAD.

À coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, pela solicitude, a dedicação e a responsabilidade com que viabilizou minha vida estudantil no mestrado, desde a matrícula até a defesa.

À professora Sílvia Paraense – a quem devo, sobretudo, o caminho que trilhei no Curso de Letras – pelo modo comprometido com que me acompanhou, sempre.

Aos meus professores, pela incansável vontade de ensinar.

Aos meus alunos, pela paciência da escuta, pelo enternecimento dos olhos, quando me delongava em desabafos e dividia com eles minhas dificuldades de aprendiz.

Aos meus irmãos, pela certeza do apoio e do afeto.

Aos meus amigos, Gilson, Márcia, Nídia e Flaviana, pelas horas descontraídas em que aliamos, à reflexão acerca da literatura, as deambulações sobre a nossa “pequenina e desvairada vida”.

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
.	
<i>ABSTRACT</i>	9
INTRODUÇÃO.....	10
1 HISTÓRIAS EM DIÁLOGO.....	17
1.1 “Um momento cheio de encanto”.....	19
1.2 “Uma voz batendo à porta do tempo”.....	25
1.3 “A fruta que lá tão rapidamente apodrecia”.....	31
1.4 “Um tempo que faz sofrer as pessoas”.....	36
2 EXCURSO TEÓRICO: O DISCURSO DA NARRATIVA	
2.1 Categorias do discurso narrativo.....	42
2.2 O tempo: progressão e recuo.....	51
2.3 Sobre modo e voz.....	63
3 RECONSTITUINDO O PASSADO	
3.1 Mnemósine.....	77
3.2 Dois momentos de memória.....	91
4 A METÁFORA ILUMINA A DESIGNAÇÃO HISTÓRICA.....	107
4.1 O Império: Estrela do Mar.....	110
4.2 Os Homens: O Verde e o Negro.....	119
CONCLUSÃO.....	127
BIBLIOGRAFIA.....	133

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

MURMÚRIOS DE UMA VIVÊNCIA: METÁFORA LITERÁRIA DA EFEMERIDADE HISTÓRICA

Autora: Raquel Trentin Oliveira

Orientadora: Sílvia Carneiro Lobato Paraense

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 20 de agosto de 2004.

“Murmúrios de uma vivência: metáfora literária da efemeridade histórica” tem como objeto de estudo o romance **A costa dos murmúrios** (1988) da autora contemporânea portuguesa Lídia Jorge. O romance evoca os acordes de um passado recente: a guerra colonial entre Portugal e Moçambique. No entanto, as guerras individuais das personagens – na família, no casamento – assumem o primeiro plano, ainda que todas permaneçam à sombra do conflito imperial, que invade o cotidiano, o particular, os acasos diários. Quanto à forma do romance, tudo ali se distancia do íntegro, do absoluto, do uno, o que, já à primeira vista, se observa na bipartição do tecido textual em duas narrativas: um pequeno relato de abertura intitulado *Os Gafanhotos*, comandado por uma voz externa e onisciente, e uma segunda narrativa, extensa, sem título, orientada pelo testemunho de Eva, uma das mulheres dos oficiais portugueses em guerra. Ambos os relatos apresentam-se distanciados vinte anos dos acontecimentos que narram. Assim, o que ressalta é a construção da memória sobre o passado: a rememoração dos narradores, da linguagem literária sobre o processo histórico português. Nesse contexto, a análise centrou-se nas *histórias* encenadas e na construção dos *discursos* narrativos. Desvendado o sentido do texto, a interpretação buscou dar significado ao ato rememorativo dos narradores, de uma perspectiva interdisciplinar. Tornou-se necessário, ainda, marcar a especificidade do discurso literário frente ao real histórico, averiguando como **A costa dos murmúrios** recria o referente externo e torna possível a memória dele. Notou-se, então, que o romance jorgiano, pela metaforização do passado, preocupa-se em resgatar sentidos humanos, o sofrimento que a guerra impôs sobre suas vítimas. Para isso, o discurso romanescos realça a fugacidade das coisas, a transitoriedade da vida e a necessidade urgente de construção da memória – dos ruídos, dos estilhaços do passado, dos cheiros, dos murmúrios que ainda não se apagaram.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

**MURMÚRIOS DE UMA VIVÊNCIA: METÁFORA LITERÁRIA
DA EFEMERIDADE HISTÓRICA**

(The rustling of a living: the literary metaphor
of the historical transitoriness)

Author: Raquel Trentin Oliveira

Adviser: Sílvia Carneiro Lobato Paraense

Date and Place of Presentation: Santa Maria, 20 de agosto de 2004.

*“The rustling sounds of a living: the literary metaphor of the historical transitoriness” has as its object of study the novel **A costa dos murmúrios** (1988) by the Portuguese contemporary writer Lúcia Jorge. The novel evokes the rustling sounds of a recent past: the colonial war between Portugal and Mozambique. Although the characters’ individual wars – inside the family and inside the marriage – assume a first plane, each of them revolves around the Imperial conflict which invades the routine, the private sphere and the daily events. As to the novel’s form, everything therein, is distanced from what is whole, absolute and unified. Such traits can be observed from the starting point since the textual fabric is divided into two narratives: a brief, opening report entitled “Os gafanhotos”, which is presided by an external, omniscient voice, and a second, long narrative with no title, which is presided by Eva’s testimony – one of the women of the Portuguese officers at war. Both reports are twenty years away from the narrated events. Therefore, it is the construction of the memory around the past which is highlighted: the narrators’ recollections, the literary language about the Portuguese historical unfolding. Within this context, the analysis focused the stories performed as well as the construction of the narrative discourses. Disclosing the sense of the text, the interpretation tried to confer meaning to the narrators’ act of recollection from an interdisciplinary perspective. It was imperative to indicate the specificity of the literary discourse as opposed to the historical referent. To do so, the way **A costa dos murmúrios** recreates the external referent, making its memory possible, was investigated. It was observed that the Jorgiano novel rescues the human senses and the suffering imposed by the war upon its victims, through the use of a metaphorical process in relation to the past. Due to those features, the novelistic discourse emphasizes the fugacity which characterizes all things, the brevity of a life and the necessity to transform – the noises, the split past events, the odours, the rustling sounds which have not been extinguished yet – into memory.*

INTRODUÇÃO

Quando a História reconhece o seu relativismo, a sua parcialidade, a literatura ganha espaço na História das Mentalidades. Nesse momento, as fronteiras entre o factual e o fictício enfraquecem; conseqüentemente, as relações entre a literatura e a ciência histórica tornam-se mais complexas. Por um lado, há o reconhecimento de que ambas são simulações do real. Como afirma Helder Macedo, “a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos equivalentes”¹, pois recordar é imaginar; quer dizer que ambas as ações não reproduzem com fidelidade o real. Por outro lado, a arte literária pode ser considerada também como produtora de historicidade, fonte de versões, de verdades do imaginário, ainda que a factualidade e a verificação não sejam condições essenciais de ordenação e aceitação do discurso. Este será julgado, sobretudo, por seus efeitos estéticos, enquanto da historiografia são cobradas confirmações documentais. Em tal contexto, surge uma ficção interessada em construir sentidos que iluminem a História, questionando as próprias formas romanescas de representação, apesar de consciente da dificuldade de fazer e comunicar a experiência.

¹ MACEDO, Helder. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

Na arte literária portuguesa contemporânea, a metáfora dialoga com a designação histórica, conformando um novo espaço social, marcado por rupturas políticas como a descolonização, a Revolução de 25 de Abril, a queda do salazarismo e o ingresso no Mercado Comum Europeu. Como afirma Maria de Lourdes Netto Simões, posteriormente a 1975, surge uma ficção interessada nas questões em torno do 25 de Abril:

O imaginário, resultante das vivências, ficcionaliza-se em enriquecidas interpretações. A retomada da história pela ficção acontece por fixação nos tempos recentes ou nos antigos, muito em consonância com essas vivências de cada um. As experiências de guerra, de repressão, de discriminação, de insegurança, de conquistas, de ganhos e perdas sociais, de angústias povoam o imaginário desses escritores que viveram em Portugal, nas colônias ou no estrangeiro².

Lídia Jorge faz parte da geração que desponta literariamente com a eclosão revolucionária do 25 de Abril, ocupando um destacado lugar no panorama da literatura portuguesa contemporânea. É considerada, pelos críticos em geral, como uma das mais importantes revelações da ficção lusitana das últimas décadas. A ficcionista, de acordo com suas próprias palavras, se propõe a introduzir um olhar de deformação no “destino oficial da história”.

Nascida em 1946, em Boliqueime, no Algarve, onde estudou até os dezoito anos, Lídia Jorge fez o curso de Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa. Lecionou durante alguns anos e foi membro da Alta Autoridade para a Comunicação. No início dos anos 70, viveu em Angola e Moçambique no período da guerra colonial. Sua ficção, dividida em dois volumes de contos, uma peça de teatro e oito romances, transita entre tendências sócio-ideológicas (marcadamente os primeiros romances) e de tom intimista. **O dia dos prodígios** (1980), seu primeiro romance, é considerado como inaugurador de uma nova fase na literatura portuguesa. Seguiram-se, em 1982,

² SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *As razões do imaginário*. Salvador: FCJA; UESC, 1998, p.233.

O cais das merendas e, em 1984, **Notícia da cidade silvestre**, ambos homenageados com o Prêmio Literário do Município de Lisboa. **A costa dos murmúrios**, de 1988, obteve grande sucesso editorial, com cerca de 50 000 exemplares vendidos em língua portuguesa, confirmando o destacado lugar ocupado pela romancista no panorama da literatura contemporânea. **A costa dos murmúrios**, **A última dona** (1992), **O jardim sem limites** (1995) receberam o Prêmio Bordallo de Literatura da Casa de Imprensa e **O vale da paixão** (1998) foi aclamado com o Prêmio D. Dinis da Casa de Mateus. Seu último romance intitula-se **O vento assobiando nas gruas**, tendo sido publicado em 2002.

Pode-se considerar como tema geral dos romances o tempo e a mudança. A autora diz escrever à procura de um sentido: um sentido para o passado histórico (como em **O dia dos prodígios** e **A costa dos murmúrios**); um sentido para as transformações sociais que invadem o tempo e o espaço português (como em **O cais das merendas** e **Notícias da cidade silvestre**); um sentido existencial, em que as figuras humanas em seu processo psicológico tomam o primeiro plano, ainda que não se perca a preocupação com o fundo social (romances como **O vale da paixão** e **O vento assobiando nas gruas**).

Paulo de Medeiros resume a atenção que a obra de Lídia Jorge tem recebido em diferentes estudos:

Não será necessário lembrar a importância que a variada obra de Lídia Jorge tem vindo a assumir quer no campo da literatura portuguesa, onde tem lugar de destaque, quer no campo da literatura internacional, não só através dos temas abordados como também das estratégias narrativas em que o experimentalismo formal, nunca gratuito, poderia ser indicado como paradigmático de um profundo vector ético-político na pós-modernidade”³.

³ MEDEIROS, Paulo de. Memória infinita. **Portuguese literary and cultural studies**, Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring, 1999. p. 61.

Lendo parte da recepção crítica da ficção jorgiana e, principalmente, do romance **A costa dos murmúrios** em estudo, notam-se abordagens centradas nas estratégias narrativas, na relação ficção/História encenada pela “metaficção historiográfica”, na construção da identidade a partir da dialética do mesmo e do outro. Álvaro Cardoso Gomes, em **A voz itinerante**, chama atenção para o ato de narrar nas quatro primeiras publicações da autora, nas quais, para o estudioso, a voz que relata os fatos se “fragmenta em vozes também responsáveis pela articulação narrativa”⁴. Por outro lado, no que toca especificamente **À costa dos murmúrios**, o autor flagra a “denúncia do silêncio” e o “irônico comentário ao ponto de vista”. Jane Tutikian, por sua vez, em **Inquietos olhares**, centra-se no estudo da construção da identidade nacional em obras que “alegorizam o próprio imaginário nacional reconstruindo a tensão e a perplexidade históricas pelo volume alegórico de sua representação”⁵. Sua leitura de **A costa dos murmúrios** realça o “questionar da consciência do país, por meio da relação com o Outro, o africano, criando condições para, numa espécie de espelho, o ver-se na nação como forma de chamamento”⁶. A dissertação de doutorado de Ângela Beatriz de Carvalho Faria, **Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea**⁷, e o ensaio *Seria o amor o fim do cerco? Relações de Gêneros em tempos pós*⁸ de Simone Pereira Schmidt que analisam, respectivamente, **A costa dos murmúrios** e **Notícias da cidade silvestre**, tratam os textos de Lídia Jorge sob o prisma da “metaficção historiográfica” que, por “revisitarem a História em diferença, possibilitam olhares prismáticos sobre a mesma realidade e inauguram a presença de ‘vozes’ marginais”⁹. A dissertação de mestrado de

⁴ GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 73.

⁵ TUTIKIAN, Jane. **Inquietos olhares**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999, p. 32.

⁶ Idem, p. 149.

⁷ FÁRIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

⁸ SCHMIDT, Simone Pereira. *Seria o amor o fim do cerco?* In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (org.). **O despertar de Eva**. Gênero e identidade na ficção de língua portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

⁹ FÁRIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Op. cit., nota 7, p. 40.

Beatriz de Jesus Santos Lanziero¹⁰, que estuda **A costa dos murmúrios**, analisa as figuras da ironia e da alegoria que marcam a construção da memória histórica no texto.

Ao ler o ensaio de Paulo de Medeiros, que reflete sobre **A costa dos murmúrios**, é possível observar que, como afirma o crítico, “ao insistir tanto na História, o que a crítica tem descuidado é uma consideração séria do papel da memória, quer na sua relação com a História quer em termos teóricos”¹¹. Por outro lado, a estrutura d’**A costa dos murmúrios**, bipartida em duas narrativas, na forma como enreda as *histórias* (o conteúdo narrativo, ficcional), não recebeu atenção prioritária. Delineia-se, então, o enfoque do presente trabalho. A busca do *sentido* da obra passa, primeiramente, pelo estudo da narrativa enquanto *história* e enquanto discurso. Abre com um preâmbulo que resume a *história* de **A costa dos murmúrios**, privilegiando a maneira de construção das ações e personagens. A partir disso, analisa as categorias de tempo, modo e voz que organizam o discurso narrativo. Concluída essa etapa, caminha-se para a *interpretação*, em que a tematização da memória no romance é o alvo a desvendar em dois planos complementares: as formas de rememoração – em relação com o ato de narrar – encenadas nas narrativas; e a metaforização literária como potencializadora da memória.

A costa dos murmúrios traz como assunto a guerra colonial em Moçambique, que é revisitada por dois relatos, os quais obedecem a formas diferentes de narrar. Os mesmos acontecimentos e personagens povoam ambas as narrativas; no entanto, constroem-se *histórias* dessemelhantes, jogando com a repetição da matéria e a inversão dos sentidos. Para tal abordagem, leva-se em conta as sugestões de análise demarcadas teoricamente por Tzvetan Todorov em

¹⁰ LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos. **Portugal: o cais à procura da costa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

seu ensaio *As categorias da narrativa literária*¹². Por outro lado, a leitura de **Discurso da narrativa**,¹³ de Gérard Genette, oferece as chaves para o estudo do discurso narrativo de **A costa dos murmúrios**, preparando terreno para o enfoque das diferenças que marcam as atitudes de reminiscência. A análise crítica de Genette centra-se na obra de Marcel Proust, **Em busca do tempo perdido**, cujo autor é considerado como renovador da forma romanesca por levar a fundo “a sondagem psicológica, graças à descoberta da memória como faculdade que apreende e fixa o vir-a-ser existencial, e o tempo bergsoniano”¹⁴. Walter Benjamin, por sua vez, situa a forma proustiana de narrar como uma possibilidade de reintegrar ao presente a figura do narrador. A rememoração da experiência da guerra colonial encenada no romance de Lídia Jorge apontou para possibilidades de compreensão a partir de conclusões de Walter Benjamin, principalmente em *O narrador*¹⁵, *Sobre alguns temas em Baudelaire*¹⁶ e *Sobre o conceito de história*¹⁷, textos que refletem sobre a perda da experiência coletiva e a necessidade, pela narração rememorativa, de reescrever o passado. A fim de alargar e embasar o conceito de memória, retoma-se, sinteticamente, a figuração do tema pelo poeta Hesíodo, as abordagens filosóficas de Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, para, então, chegar a Henri Bergson, que define dois tipos de memória – a “memória espontânea” e a “memória-hábito” – e serve de ponto de reflexão para Benjamin, o qual ressalta a necessidade de resgatar a “verdadeira memória”. À reconstrução dessa, pode servir a literatura, discurso imaginativo por excelência.

¹¹MEDEIROS, Paulo de. Op. cit. nota 3, p. 63.

¹²TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 215-230.

¹³GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976.

¹⁴MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 459.

¹⁵BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. O narrador, p. 197-221.

¹⁶BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 103-249.

¹⁷BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Sobre o conceito de história, p. 222-234.

Pode-se, por fim, indicar as premissas que norteiam o presente trabalho. A *história* de **A costa dos murmúrios** constrói-se em forma de espelhamento, através da repetição de referentes que ora serve à decifração, ora à oposição de sentidos. Tanto *Os gafanhotos* quanto o relato de Eva são discursos ulteriores: enquanto o narrador do primeiro escamoteia a sua função de testemunho através de uma maneira mais mimética de narrar, o do segundo assume a subjetividade e a recordação, por meio de uma forma tanto mais mimética quanto mais diegética de organização. A memória, tema do romance, constrói-se como representação afetiva ou re-presentificação, feita a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo. Pelo investimento de imagens metafóricas sobre os acontecimentos que encena, **A costa dos murmúrios** fixa a efemeridade do processo histórico, convertendo-o em memória.

1 HISTÓRIAS EM DIÁLOGO

Esse capítulo centra-se em apresentar a narrativa de **A costa dos murmúrios** como *história*: a lógica das ações e das personagens em suas relações. A narrativa é *história*, conforme Tzvetan Todorov¹⁸, enquanto evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que podem se confundir com pessoas da vida real; ou ainda, segundo Gérard Genette¹⁹, enquanto “significado ou conteúdo narrativo”.

A costa dos murmúrios está organizada em duas narrativas: a de abertura, intitulada *Os gafanhotos*, não apresenta divisões em capítulos, enquanto a segunda, sem título, divide-se em nove partes. Em extensão, *Os gafanhotos* corresponde, aproximadamente, a um capítulo da segunda parte. Ambas as narrativas estão distanciadas vinte anos do tempo em que acontecem os fatos. As *histórias* nelas narradas passam-se na cidade da Beira, Moçambique, no continente africano, durante a guerra colonial de Portugal contra a independência moçambicana. O espaço privilegiado é o hotel *Stella Maris*, onde estão alojadas as famílias dos soldados portugueses. Suas personagens principais são Evita, a noiva portuguesa, estudante de História, recém chegada à Beira que, no segundo relato, vinte anos depois, denomina-se Eva Lopo; Luís Alex, antes estudante de matemática em Portugal, admirador das

¹⁸ TODOROV, Tzvetan. Op. cit. nota 12, p. 213.

¹⁹ GENETTE, Gérard. Op. cit. nota 13, p. 25.

teorias de Galois, agora alferes do exército português em Moçambique e noivo de Evita; Helena, a bela esposa que acompanha em África seu marido Forza Leal, um capitão português; o General, estrategista das ações do Império; Álvaro Sabino, jornalista moçambicano que trabalha no *Hinterland*. As outras personagens permanecem, na primeira narrativa, como fardas “extremamente iguais”, tipos, vozes da ideologia imperial; na segunda, vultos, vestígios de vivência trágica, que, na maioria, não ganham identidade definida. Já as personagens nativas negras, que, em sua grande parte, são mainatos, empregados do hotel ou da casa de Helena e Forza, apresentam-se como opacas, não permitindo a penetração e o deciframento de seus caracteres próprios.

No texto, vêm à tona fatos que marcaram a História recente de Portugal. Há alusões a conflitos que ocorrem no norte de Moçambique; à operação Nó Górdio em 1970, comandada pelo General Kaúlza – que no romance é identificado como General; ao envenenamento através da água de centenas de negros em 1973; aos massacres à população civil; aos protestos de colonos portugueses em 1974. Conforme o historiador David Birmingham²⁰, em África, a guerra colonial viria a ser uma questão horrível e prolongada. Os territórios africanos, através da denominação de “províncias ultramarinas”, passaram a ser considerados partes integrantes de Portugal. Em 1961, estoura a revolta africana em Angola. Para contê-la, criaram-se organizações de voluntários portugueses. Todavia, as ações sanguinárias não foram suficientes para conter os levantes e o “desespero anticoloniais e tiveram de ser enviados grandes exércitos expedicionários, primeiro para Angola, e, em seguida, para Guiné e Moçambique”²¹. Em Moçambique, as forças coloniais adotaram táticas terroristas aprendidas no Vietname: queimar aldeias e alojar os camponeses em aldeamentos estratégicos. As ações militares, primeiramente, se concentravam

²⁰ BIRMINGHAM, David. **História de Portugal**. Uma perspectiva mundial. Lisboa: Terramar, 1998. A ditadura e o império africano. p. 195-240.

no Norte, na região denominada Maconde e se distanciavam dos centros urbanos. Todavia, a operação Nó Górdio, chefiada pelo General Kaúlza de Arriaga, pretendendo neutralizar os levantes macondes em Cabo Delgado, em vez de abafar a guerrilha, a dissemina. Os levantes revolucionários chegam então até as fronteiras urbanas. Há manifestações de colonos que habitam a cidade da Beira, desacreditados nas forças militares. Quando a derrota já está a se estabelecer, o exército português exacerba a violência em massacres como os de Wiriamu e Inhaminga. Esses fatos povoam o imaginário do romance, sendo, por vezes, somente sugeridos, por outras, rememorados com mais detalhes.

1.1 “Um momento cheio de encanto”

A primeira parte de **A costa dos murmúrios**, intitulada *Os gafanhotos*, narra, em terceira pessoa, ações que se passam no terraço do hotel *Stella Maris*, no período de dois dias. Sua célula dramática é a comemoração do casamento do alferes Luís Alex e Evita – “um momento cheio de encanto” –, durante uma trégua nos combates contra os levantes coloniais.

Os gafanhotos representa uma ação de tempo curto que se passa em um espaço limitado, rejeitando digressões e extrapolações. Com essa forma mantém uma organização una e concisa dos seus elementos. A comemoração das bodas de Evita e Luís se dá no terraço do hotel em que um cortejo de convidados, pela tarde de sábado, dança inebriado, num clima de “gáudio e furor”, enquanto um fotógrafo registra as cenas de harmonia da festa. Do cortejo, além dos noivos, destacam-se, pela sua singularidade, Forza Leal, o capitão que traz uma cicatriz à mostra, e sua esposa, Helena, de inigualável beleza, por isso denominada Helena de Tróia. À tardinha, os recém-casados passeiam à beira-mar. Pela noite,

²¹ Idem, p. 212.

a festa continua. Entretanto chegam à costa cadáveres de inúmeros negros. De manhã, os membros do cortejo nupcial, que ainda se divertiam no terraço, observam, através de binóculos, a imagem de “imensos, incontáveis afogados”, que eram varridos da vista da cidade em caminhões de lixo, deixando à mostra apenas a cor branca dos seus pés. Então os convidados descem ao hall do hotel para contar os criados mortos e recebem de Forza Leal a notícia de que a causa da mortandade coletiva havia sido a ingestão de álcool metílico, confundido com vinho. Os oficiais e suas mulheres permanecem indiferentes à morte por envenenamento, voltando para o terraço para dar continuidade aos festejos. Os noivos, que até então dormiam e sonhavam no quarto, retornam à festa e reiniciam a dança, mesmo já sem música, restabelecendo o tempo vivido no dia anterior, numa tarde que “punha-se tão bem”, enquanto “os *dumpers* de novo se enchiam de gente” (p. 29). Na noite de domingo, as luzes do terraço são veladas por uma chuva verde de gafanhotos. Enquanto isso, na obscuridade do terraço, adentra um repórter que deseja observar “de longe” o *dumper* carregar o corpo de um branco, também vítima do metanol. A presença do jornalista, no entanto, não é aceita pelos oficiais portugueses e Luís Alex expulsa o intruso, tentando restabelecer a “calmaria” e a “paz” do ambiente. As pessoas, de cima, observam a perseguição do alferes ao repórter até que “ambos desapareceram e ouviu-se um ruído parecido com um fósforo de metal que deflagra, fez-se silêncio no terraço e a atmosfera cheirou a pólvora” (p. 37). A Evita resta abeirar-se do corpo do noivo, “lavar-lhe o buraco da testa por onde a bala havia entrado pelo próprio punho do alferes, e beijá-lo na boca até ser manhã” (p. 38).

Como se observa, as personagens portuguesas tentam manter a aparência de harmonia e tranqüilidade, não se deixando perturbar, mesmo que rodeadas por situações imprevistas, como uma chuva de gafanhotos ou o envenenamento em massa. Ainda assim, em meio à festa, ao clima de encantamento e euforia,

destacam-se aspectos que concorrem para a desestabilização da ordem, que sinalizam o estado de subjugação do africano, a guerra, a destruição dos nativos.

Entre a exuberância das cores e os ornamentos que caracterizam o ambiente, transita um criado “extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca” (p.10). A música quase abafa as vozes das personagens, que se pronunciam de forma estereotipada sobre África, o negro e o conflito colonial. Quando o assunto da guerra quer se instalar, a orquestra recomeça em tom alto, sufocando-o: “Ainda era muito cedo para se falar de guerra [...] Era muito cedo para se falar de Império, e a orquestra começou a tocar de novo...” (p.13). As grandes correrias de negros, cujos pés, contra a terra, retumbam perto do *Stella*, não atrapalham a dança e o riso intenso que tomam o terraço.

Pela manhã, quando a luz do dia revela incontáveis corpos de gente afogada, somente a apreensão e a curiosidade acometem os convidados, que dão absurdas explicações para o fato, distanciando, o mais possível, qualquer responsabilidade sobre ele. A imagem do sangue que mancha a água serve como “prenúncio de vitória”. Ao fato do envenenamento, as personagens contrapõem o amor e a excitação, que levam os noivos novamente ao quarto. Por fim, é a indiferença que toma conta do cortejo. Às cenas de barbárie, os convidados respondem com distanciamento e frieza, cuja amostra está no uso de binóculos para observar o espetáculo.

A atmosfera de tranquilidade deve ser mantida a qualquer custo, mesmo que, para isso, seja necessário dançar sem música. As bofetadas do capitão em sua esposa só contribuem para deixá-la mais linda. Até a chuva de gafanhotos é observada em “extremo sossego”, como sinal de esperança, desviando a atenção dos convidados da notícia de que um branco também tinha sido vítima de metanol. Mesmo o suicídio do alferes não é capaz de suscitar reação no cortejo e

até Evita entende o ato como consequência natural do excesso de harmonia. A languidez, o torpor permanecem caracterizando as personagens.

Nota-se, portanto, que a apatia, a inércia exagerada das personagens *sugerem*, ironicamente, a negação da responsabilidade, o afastamento da culpa, a opção pelo esquecimento. Uma festa de casamento em meio às ações do conflito colonial já apresenta *sinais* destoantes. Apesar da cegueira dos portugueses, a primeira parte de **A costa dos murmúrios** *pressupõe* a violência contra o africano: a cor do sangue que mancha a água e o som dos carros de lixo a carregarem os corpos negros, por si só, oferecem o impacto da denúncia. Assim, o sentido da *história* de *Os gafanhotos* permanece como *sugestão*, não se esclarece, é *cifrado* na justaposição de acontecimentos “felizes” e “infelizes”, que se negam mutuamente.

Enfim, pela redução da trama, *Os gafanhotos* constrói uma imagem concisa dos fatos, uma cena poeticamente surpreendida nos destinos das personagens portuguesas em África. A estrutura da primeira parte de **A costa dos murmúrios** funciona, enquanto *história*, como portadora de indícios, prenúncio de traços que serão retomados, estendidos, aprofundados na tessitura do segundo relato.

Na segunda parte do romance, Eva Lopo abre a narração em primeira pessoa falando de *Os gafanhotos* que acabara de ler. Toma uma posição crítica perante o primeiro relato, mantendo uma relação de interlocução com seu narrador. O alvo principal é a maneira como *Os gafanhotos* está construído. A narradora acusa a unidade, a harmonia aparente, a não exploração dos conflitos. Por seu lado, Eva busca a fragmentação, a multiplicidade de espaço, tempo e ação, o desequilíbrio, o aprofundamento dos dramas individuais, no intuito de decifrar o que, no relato de abertura, “ficou imerso” (p. 41).

Ao contrário da primeira narrativa, a segunda caracteriza-se pela pluralidade de ação, pela coexistência de várias células dramáticas, pela extensão geográfica e temporal. O cenário se multiplica: o hall do hotel, a casa de Helena e Forza Leal, a costa, um prostíbulo, o *Moulin Rouge*, uma “vila de putas”, a redação do jornal *Hinterland*.

Evita, a noiva da primeira *história*, retorna, na segunda, como a narradora Eva Lopo, vinte anos depois. Como ela mesma ensina, os nomes devem corresponder “com os gestos e as coisas” (p. 43), assim não se pode esquecer que Eva é a primeira mulher, aquela que provou o fruto da árvore proibida, o conhecimento do Bem e do Mal. Além disso, ela é Lopo, do latim *lupus* = lobo²². O nome serve para demarcar o afastamento entre a narradora e sua personagem Evita – Eva no diminutivo, “o som mais frágil de que se tem memória” (p.70) – e a postura que toma vinte anos depois, quando perde a ingenuidade de Evita, voltando com um discurso *violento*²³. Enquanto, no primeiro relato, o sofrimento das personagens e as conseqüências da guerra são silenciados (ou cifrados), Eva testemunha, esclarece, estende o sentido dos conflitos coloniais, escancara o sofrimento que marca a trajetória das personagens, oferecendo uma dimensão apocalíptica daquele tempo e espaço.

Diferentemente da narrativa de abertura, uma *história* fechada, linear, a segunda parte apresenta fatos que permanecem incompletos em suas relações, intrinsecamente ligados à percepção e à sensibilidade da narradora-protagonista. Os acontecimentos tomam valor a partir das impressões de quem relata,

²² Significado etimológico também destacado por Ângela Beatriz de Carvalho Faria. Op. cit., nota 7, p. 103.

²³ Expressão usada por Lúcia Jorge para definir o discurso de sua personagem: “O discurso dela é um discurso violento, e a narrativa acaba por ser violenta, incômoda. Mas isso foi de propósito: acho que desse passado Eva guardou uma memória trágica” – Lúcia Jorge em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes. Op. cit. nota 4, p. 156.

impressões que pertencem ao nível narracional, intraduzível e não resgatável em resumo.

No relato de Eva, o tempo da *história* estende-se de dois dias para, aproximadamente, três meses. Esse tempo não está explícito na narrativa, só se sabe, a partir da fala do alferes que os soldados ficaram dois meses e meio em combate: “dois meses e meio metidos naquele buraco sem hipótese de ninguém se distinguir” (p. 237). Antes, porém, da partida, Eva Lopo narra alguns dias de *história*, como também após o retorno dos soldados. Seu relato pode ser dividido, assim, em três momentos: antes da partida de Luís Alex; durante sua ausência; depois de sua volta.

O primeiro momento da *história* pode ser entendido como de preparação: descreve-se o hotel; narra-se a entrada do General no hall a caminho de uma reunião preparatória dos combates; os passeios pela costa de Evita e Luís com Forza e Helena; a preocupação de Evita com a transformação do companheiro, que se distanciou dos seus ideais de juventude em Lisboa; a partida dos soldados. O segundo momento da narrativa é o das buscas: Evita se dedica a descobrir a causa que levou seu noivo a desistir da matemática; aproxima-se de Helena; encontra uma garrafa de álcool metílico na costa; denuncia o achado no jornal *Hinterland*; conhece o jornalista Álvaro Sabino; Helena revela a Evita, através de fotos, o comportamento de Luís na guerra, como também a violência da guerrilha; morre, por envenenamento, um pianista branco, o que ocasiona uma revolta dos portugueses que moram na Beira; Evita e o jornalista têm um caso amoroso; há uma conferência de um historiador cego que se intitula “Portugal D’Aquém E D’Além Mar É Eterno”, a qual descreve a História bélica da Ibéria, seus heróis, e defende a “justa causa” do Império, enquanto lá fora ocorre uma devastadora chuva de gafanhotos. No instante em que o General divulga os resultados da guerra, Luís retorna desalentado para o hotel, marcando

o desfecho da *história*. Esta culmina com a morte do alferes, após descobrir a traição de Evita.

Eva Lopo observa a guerra – “o tempo que faz sofrer as pessoas”, para guardar e depois contar. Ao bater à porta do passado, põe a nu a ferida dolorosa provocada pelos conflitos coloniais, desfazendo aquele ambiente “cheio de encanto” que predominava n’ *Os gafanhotos*.

No relato de Eva, os crimes, as traições ganham primeiro plano. Chega-se mais perto dos conflitos individuais das personagens e revela-se a desventura de seus destinos, marcados pela sina da guerra. A chuva de insetos é posta em paralelo com a conferência do historiador cego. A morte do alferes é resultado de um jogo de roleta-russa. O clima de magia de *Os gafanhotos* desaparece, dando espaço para uma visão trágica dos acontecimentos. Nota-se, daí, que a repetição das ações, no nível das relações entre o primeiro e o segundo relato, marca substancialmente a *história* de **A costa dos murmúrios**.

1.2 “Uma voz batendo à porta do tempo”

Ao refletir sobre sua passagem por África durante a guerra colonial, Lúcia Jorge fala das formas que a natureza humana toma quando precisa sobreviver em um clima de grande agressividade: “escondemos dentro de nós um ser, que pode morrer conosco, sem nunca lhe vermos o rosto, se não tivermos a necessidade de salvar a pele. Quando se trata de sobreviver, ele pode revelar-se e desconfio que tem muitas escamas, caudas, patas e unhas”²⁴. É esta atmosfera

²⁴ JORGE, Lúcia. O tempo e a mudança. **Jornal de Letras, Artes e déias**. Lisboa, 29 out., 2002. p. 5-8. Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes.

de guerra e as conseqüentes ações dos homens para sobreviverem a ela que se tornam matéria de ficção em **A costa dos murmúrios**.

Busca-se, nesse momento, analisar mais de perto o relato de Eva, em contraposição a *Os gafanhotos*. A análise leva em consideração alguns pressupostos de Todorov²⁵, que ressaltam a tendência da narrativa à repetição, concernente à ação, às personagens ou mesmo a detalhes de descrição. O crítico aponta modalidades de repetição: a *antítese*, a *gradação*, o *paralelismo*. A *antítese* apresenta contrastes que, para serem detectados, guardam uma parte idêntica. A *gradação* resulta de repetições que, em seqüência, dão indícios suplementares de uma determinada situação. O *paralelismo* pode ser de *seqüências* ou de *fórmulas verbais*. O primeiro, constituído de elementos semelhantes, permite acentuar sentidos diferentes. O segundo, em que se repetem vocábulos idênticos em momentos diversos, ressalta a mudança de significado das ações. **A costa dos murmúrios** intensifica o uso da repetição, evidenciada, já à primeira vista, na duplicação de acontecimentos do primeiro relato no segundo.

Além disso, no tocante às personagens, Todorov as caracteriza a partir das relações que estabelecem entre si. Denomina tais ligações a partir de três *predicados de base*. Estes são qualidades que marcam a rede de ligações entre as personagens: o *desejo*, a *comunicação* e a *participação*. O primeiro tem como principal forma o *amor*. A segunda realiza-se pela *confidência*. A última se concretiza através da *ajuda*. A variação nas relações se dá a partir de regras de que se derivam os *atributos de base*, como a *de oposição*. Através dela, representam-se as qualidades que são o lado opositivo, negativo dos *predicados de base*: o *ódio*, a *denúncia*, o *impedimento*. A mudança nas relações pode derivar, ainda, da diferença entre *o ser* e *o parecer*, em que a aparência não

coincide necessariamente com a essência do vínculo, embora se trate da mesma pessoa e do mesmo momento. As vítimas das relações de aparência, marcadas pela sua *ingenuidade*, quando se dão conta do engodo encarnam, num segundo nível, os aspectos de *tomar consciência*, de *perceber*. Jogando com os *predicados de base* e suas oposições, em comparação com *Os gafanhotos*, o relato de Eva transforma as relações e a imagem das personagens.

Na segunda parte do romance, antes da partida dos soldados, todas as ações concorrem para realçar o desligamento de Luís de sua identidade primeira. Ele não é mais o estudante de matemática que fazia cálculos numa mesa da *Ideal*, em Lisboa. Tornou-se um projeto de herói de guerra. Por isso, se estabelece o conflito entre o casal: o alferes recusa o apelido de Evaristo Galois; exalta a política do General; admira a cicatriz do capitão; ensaia ataques de guerra; pede a Evita que, durante sua ausência, tranque-se em casa. Por seu lado, Evita relembra as aspirações de Luís enquanto estudante e o motivo do apelido; conclui que ele não voltaria mais à matemática; recorda o seu primeiro encontro com o namorado e entende que ele já não é mais o mesmo; nega-se ao pedido do soldado.

Nos primeiros capítulos, cada ação que envolve Luís e Evita, gradativamente serve para dar um indício suplementar do comportamento do alferes – distanciando-se dos ideais passados – e, por conseguinte, da decepção de Evita. Esse distanciamento traz, como consequência lógica, o desequilíbrio na relação do casal, confirmado pela ação da noiva, quando se recusa a aceitar o pedido do parceiro. Tal situação não se estabelece n’*Os gafanhotos*, cuja estrutura não se aprofunda nas causas e nas consequências da recusa do apelido. O conflito aí permanece abafado: “Para que Evita não falasse, ele tapou-lhe a boca com a boca quando ela ia pronunciar de novo o M de Matemática. E assim

²⁵ TODOROV, Tzvetan. Op. cit. nota 12, p. 215-230.

estiveram, até que se fez tarde” (p.26). A relação de *amor* entre o casal, predominante na narrativa de abertura do romance, revela-se enfraquecida desde o princípio da segunda parte.

Da mesma maneira, ligam-se as ações que envolvem Luís e Forza. Duplicam-se, nos primeiros capítulos do relato de Eva, os momentos em que as duas personagens agem para apagar provas de um crime, cuja resolução permanecia ainda desconhecida. Entre Luís e Forza predomina a *participação* em ações comuns, numa relação de *lealdade*, em que a função de Luís é de *ajuda*. Esse vínculo está presente no relato de abertura, quando o noivo, a pedido do capitão, se prontifica para expulsar o intruso que havia se instalado no terraço, pois “Desde quando Luís não era o primeiro dos oficiais de Forza Leal?” (p. 36). Na narrativa de Eva, no primeiro passeio dos oficiais com suas esposas, em um bar de caniço, o alferes e seu capitão destroem garrafas de álcool metílico encontradas ali; no segundo, em uma casa abandonada, fazem desaparecer os vestígios do veneno ali deixados. A repetição serve, então, para realçar a existência de um crime e, conseqüentemente, informar que as personagens buscam se livrar da incriminação extinguindo o que as ameaça. Tal aspecto se confirma quando os homens, ao retornarem do combate, no terceiro momento da narrativa de Eva, destroem vasilhames de metanol, além de queimarem as fotos do conflito. Diante do *perigo de se fazer conhecer*, as personagens atuam no sentido de apagar seus rastros. Essa conclusão não é possível na situação representada n’*Os gafanhotos*, que não menciona tais fatos e, assim, esconde a existência de um crime e de seus agentes.

As ações narradas n’*Os gafanhotos* e no relato de Eva, portanto, estabelecem um diálogo. Evidenciam-se, no segundo, os significantes do primeiro. Porém, a segunda *história* reveste-os de um outro significado. O passeio de Luís e Evita pela costa é um exemplo. Na primeira parte, o noivo se

integrava, tranqüilamente, a um “bando de aves [...] que pareciam deslocar-se ainda sob o instinto formidável do Génesis” (p. 15). No relato de Eva, em companhia de Forza e Helena, a ação do noivo é, ao contrário, a de “dizimar uma colônia de pássaros” (p.53). Lá, uma ação harmônica com a natureza; aqui, uma atuação destrutiva. Observa-se que a repetição/oposição está na própria expressão designativa do grupo de animais: n’*Os gafanhotos*, um *bando*; no relato de Eva, uma *colônia* de pássaros. A utilização da palavra “colônia” invoca uma segunda idéia e estende o significado da dizimação das aves à violência da guerra contra a *colônia* moçambicana. Tal sentido corresponde a outros momentos da narrativa de Eva, em que a figura dos pássaros dizimados repete-se, já relacionada aos povoados massacrados: “dentro de poucos anos, exactamente três, os flamingos, mal terão tempo de pôr seis ou sete ovos – será esse cheiro que se desprenderá de Wiriamu, Juwau, Macumbura” (p.250)²⁶.

Da mesma faceta destrutiva contagia-se o grupo de ações que têm lugar no hotel *Stella Maris*. Essas ações, em *paralelismo*, funcionam como elementos indiciadores da negatividade que o espaço privilegiado dos portugueses concentra em África. Eva narra do hotel: a entrada triunfante do General para preparar a guerrilha; a morte do telefonista Bernardo; o retorno do tenente Góis, atacado por paludismo, do campo de batalha; a traição de uma das esposas dos oficiais portugueses por seu marido; a morte de um piloto, marido de Mosca Morta, em acidente aéreo; a morte do recém-nascido, filho da mulher de um tenente, na recepção de uma clínica, enquanto se discutia o depósito que se tinha de deixar à entrada; a conferência “Portugal D’aquém e D’além Mar É Eterno”; a chuva devastadora de gafanhotos; o pronunciamento do General sobre os resultados da guerrilha.

²⁶ Beatriz Lanziero observa semelhante sentido na figuração das aves, ainda que centrada na questão alegórica representada. Op. cit. nota 10, p. 219.

Percebe-se que, predominantemente, as ações que, acontecem no hotel ou se relacionam aos seus moradores, estão impregnadas de uma carga de traição, desastre, doença, pragas, morte. Esse amálgama de fatores negativos contamina a conferência, que se reveste do mesmo caráter: glorificar a atuação do Império Colonial é defender a catástrofe. Idéia que é corroborada pela simultaneidade entre a conferência, no interior do hotel, e a chuva de gafanhotos, no exterior: “Aliás, o que acontecia fora e dentro, não era uma e a mesma coisa?” (p.213). Sugere-se, pelo paralelo, que a conferência é tão desastrosa quanto a morte e as pragas que assolam o lugar. Assim também acentua-se a negatividade da imagem do General que abre e fecha essas ações: sua participação nos eventos está no início e no fim, podendo ser tomada como causa dos acontecimentos ali vividos. Tais impressões não se estabilizam no primeiro relato.

Com efeito, é o lado sinistro dos fatos que vem à tona na narrativa de Eva Lopo, principalmente pela importância que dá aos acontecimentos. Para exemplificar, o branco morto, que tem sua função encoberta no primeiro relato, recebe um outro tratamento na narrativa de Eva e ocupa um espaço importante no desencadeamento de ações não mencionadas n’*Os gafanhotos*: “um magote de gente de várias raças envolvia o portal e sobre o portal havia um branco, não havia um negro. Muitos já o tinham reconhecido. O branco era o pianista do Grande Hotel Central e esse não podia ir num *dumper*” (p.182). Tal acontecimento é relegado a segundo plano pelos ocupantes do hotel, devido à morte do filho do tenente Zurique que ganha atenção prioritária. E também não perceberam que se aproximava uma procissão com o corpo do pianista: “Um grande cortejo saía da Sé”; “a indignação era geral”; “irromperam as buzinas”; “era contra a tropa que se estava a postar a gincana” (p. 190). O motivo da gincana é explicado pelo gerente do *Stella*: “‘Há dois motivos *mesdames*’ – disse o gerente. ‘O remoto é que tarda a independência branca. O próximo foi a história do velho do Grande Hotel Central’ ”(p.190). A gincana é a manifestação

de colonos brancos, portugueses, residentes na Beira, que apedrejavam o *Stella Maris*, insultando os seus ocupantes. Na narrativa de abertura, esse acontecimento está, abreviadamente, figurado na imagem de um pulso levantado em direção ao hotel, observado de longe por Forza Leal: “Forza Leal jurava ter visto de entre a multidão quase silenciosa, erguer-se um punho levantado” (p.37). O que, no primeiro relato, permanece em silêncio, cifrado na imagem do punho que recebe atenção em uma única frase, no segundo, é transformado em gritos e apedrejamentos e tem estendida sua duração.

1.3 “A fruta que lá tão rapidamente apodrecia”

No segundo momento do romance, quando os homens deslocam-se para a guerra, os principais sujeitos da ação passam a ser as mulheres, Evita e Helena. A relação entre elas, não desenvolvida na primeira narrativa, se dá a partir das repetidas visitas de Evita à casa de Helena. Em princípio, a personagem guarda a beleza e o encanto da figura clássica causadora da guerra de Tróia. Num primeiro encontro, Helena diz ter se fechado em casa voluntariamente à espera do marido e sua atuação é de calcular os números de mortos na guerrilha. Numa segunda visita, Helena revela à amiga que Forza lhe pediu que se trancasse em casa, invertendo então a impressão primeira. No terceiro encontro, morre um dos seus mainatos e Helena mostra-se bastante abalada, o que parece influenciar sua atitude de revelar a Evita fotos guardadas por Forza como segredos militares. Os documentos secretos sobre as batalhas em Mueda trazem “imagens de incêndios, aldeias em chamas” (p. 133): “mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios” (p.133). A mulher de Forza, no entanto, tem uma razão especial para mostrar a Evita as fotos: “Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado não era um soldado, era o noivo. [...] Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão

da casa para que eu visse sobretudo o noivo (p.133)”, afirma Eva. Percebe-se assim que Helena perde a abstração que encarnava no primeiro relato e que permanecia nas primeiras impressões da noiva de Luís – “ela poderia ser o corpo que servisse de abstração, em simultâneo, da Beleza, da Inocência e do Medo” (p.90) – e surge capaz de iniciar Evita no conhecimento da guerrilha e do comportamento do noivo, “cada vez mais longe de qualquer mito...” (p. 93).

A insistência de Helena em calcular o número de perdas na guerrilha, a partir da sexta visita, quebra a expectativa até então criada – a de que a esposa do capitão preocupava-se com a vida do marido – e revela-se como o desejo da morte de Forza. Nesse momento, ela conta a Evita o seu passado, marcado pela dor e submissão ao esposo. Teve um amante e seu caso foi descoberto pelo capitão, que levou o rival ao suicídio, num jogo de roleta-russa. Aqui se entende por que Forza ordenou a Helena que não saísse de casa. Nota-se, também, que o passado dela é uma advertência ao futuro de Evita, ambos os destinos estão marcados pela traição conjugal. Dessa maneira, a união de Forza Leal e Helena que, nas primeiras impressões de Evita, definia-se como “a perfeição do triunfo na vida” (p. 68), desmorona na revelação do mau fado da personagem. Seu destino é triste, sua vida é intranqüila, sua existência é violenta: “tudo é violento, andar, respirar, chorar...” (p. 128), explica Helena a Evita.

A mudança por que passa a personagem é sinalizada na descrição de sua casa e de suas vestes. Na primeira impressão de Evita, a casa de Helena parece uma “vivenda do sono, a casa onde alguém se tivesse deixado adormecer” (p. 91). Quando a mulher de Forza revela as fotos da guerrilha, em uma “noite, que caía sem lua, nem estrelas, nem luminosidade”, “as luzes estavam todas acesas” em sua moradia (p. 127). Portanto, Helena não dorme, vigia. Da mesma maneira, a personagem troca de roupa. Nos primeiros encontros, apresenta-se com “um vestido de interior cingido branco, que brilhava na obscuridade como

papel prateado” (p. 91), aspecto que lembra a imagem clássica de Helena “envolta em sua túnica branca e brilhante”.²⁷ Na noite em que denuncia os segredos de Forza, traz um “vestido cinzento-escuro” (p. 127). Após confidenciar sua traição conjugal à amiga, despe-se: “o vestido deslizou, ficou-lhe aos pés, e num ápice ela surgiu despida, como um fruto escorregadio se despela” (p. 161). A mulher intocável e ideal se mostra, por fim, em carne.

Com isso, revela-se o corpo-objeto de Helena que ganha dimensão nas descrições de Evita: “Tenho a perna de Helena na minha mão, peço-lhe que a curve para ver a atuação dos gêmeos. A perna apenas toma um pouco mais de volume” (p. 223). No final da *história*, a esposa de Forza Leal apresenta-se nua sobre uma cama, vulnerável à possessão masculina: “o caçador deve vê-la como um alvo que vai ser ferido com a bala mais tensa que traz à cintura” (p. 223) – pensa Evita diante da imagem nua da amiga. Entretanto, Helena rejeita a invasão do macho quando, para “vingar-se” dos homens, convida Evita para o deleite sexual, convite do qual a mulher de Luís declina.

A trajetória de Helena, portanto, revela-se complexa. De início, a mulher de Forza simula, *esconde os seus segredos*, e Evita, *ingênua*, desconhece a verdade, mantendo uma imagem ideal da outra. Com o fortalecimento do vínculo, a essência da personagem é, aos poucos, *confidenciada*. Por conseguinte, a imagem “real” de Helena se esclarece. Nota-se, também, que a relação caminha da *comunicação* para o *desejo*. Já em relação ao marido, o oposto se evidencia: Helena *exibe o seu segredo*. Em consequência disso, o relacionamento do casal, que parecia marcado, n’*Os gafanhotos* e no princípio da segunda parte, pelo *amor*, em essência revela-se como *ódio*. As descobertas de Evita, assim, passam pelo reconhecimento da *essência* das relações, quando perde a *ingenuidade*, tornando-se capaz de *perceber e tomar consciência*.

²⁷ HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]

Para isso, nas visitas que faz à amiga, a ação de Evita, prioritariamente, é de observação e escuta. A figura de Helena é, para ela, um sinal de alerta. As revelações da mulher de Forza afastam Evita de Luís. Ao entregar-se a Álvaro Sabino, parece querer fugir do destino assumido pela outra – o da submissão. No entanto, suas trajetórias se encontram pela infidelidade. O desfecho, porém, é invertido, pois Helena tem o amante morto; Evita perde o marido. Todavia, algumas ações, em consonância, marcam o destino de ambas: o comportamento dos esposos; a traição; a morte do companheiro num jogo de roleta-russa. Nota-se que a repetição das ações nas trajetórias das duas personagens serve para realçar a fatalidade do destino daqueles que vivem a experiência da guerra no cenário do romance. Os homens, ao assumirem-se como soldados, vestem, em todas as suas ações, a violência das doutrinas do Império e, como resultado, o conflito instaura-se também em suas vidas particulares, no relacionamento afetivo. Às mulheres resta a aceitação, sugerida n’*Os gafanhotos*, ou a insatisfação que, no caso de Helena e Evita, concretiza-se na traição conjugal, cujas conseqüências são ainda mais dolorosas.

Os encontros com Helena afastam Evita do casamento e, por conseguinte, aproximam-na do jornalista Álvaro Sabino. Cada vez que Evita sai da casa da amiga, procura o repórter. A relação destes inicia no final do terceiro capítulo, quando Evita encontra na costa a garrafa de álcool metílico e resolve denunciá-la ao jornal *Hinterland*. Na redação, conhece o mulato Álvaro Sabino. O nome do jornalista guarda um aspecto que dialoga com sua atuação no romance. *Sabino* “diz-se de equídeo de pêlo branco mesclado de vermelho e preto”²⁸, que sugere a condição de mestiço da personagem. Suas vestes também servem a este significado, pois usa sempre uma camisa xadrez. Originalmente, o xadrez é marcado, de forma alternada, pelo espaço da cor branca e da cor preta. O

jornalista ainda possui duas mulheres, uma branca e outra negra, gerando, com cada uma delas, quatro filhos. Vive, portanto, na fronteira entre o espaço do português e o espaço do moçambicano.

É a forma ambígua de trabalhar com a linguagem que possibilita o trânsito de Álvaro entre os dois mundos. Quando Evita denuncia o seu achado, ele não divulga o fato, embora afirme arriscar “tudo pela verdade”, em sua coluna nas quintas-feiras. Interpelado por Evita por não revelar o crime, o jornalista diz escrever de uma forma cifrada, como artifício para manter seu espaço em um jornal fascista: “Nos regimes como este, mesmo caindo aos pedaços, não se escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se” (p. 147). De início, Evita não consegue decifrar, ler as suas denúncias e por isso o acusa. Logo, porém, reconhece a “Coluna Involuntária” do repórter, em que este cifra, utopicamente, a libertação de sua terra em uma linguagem metafórica: “Vimos, à luz das esmeraldas voadoras, o desenho de África sacudir-se de sob a Europa que decúpido deitada sobre África, desde sempre a possuía. Vimos África estender a perna sobre a Europa e empalá-la como um macho empala, a boca da Europa, gemendo, amornecida” (p.248). Parte da coluna do jornalista é colada no final do romance, onde, pela metáfora, inverte-se a relação de dominação e posse que a Europa exerce sobre África.

Pelas sugestões de Eva, entende-se que, n’*Os gafanhotos*, Álvaro é o jornalista que subiu ao terraço para “apanhar de longe” a vista do corpo do branco morto. Referindo-se a Álvaro, a narradora afirma: “*Os gafanhotos* nem identificam o jornalista, nem lhe dão uma voz pessoal e, no entanto, fica-se a perceber que é o desencadeador daquela última noite” (p. 127). Já no segundo relato, ele torna-se íntimo de Evita. Com ele, a mulher de Luís dialoga, transita pelos espaços africanos, visita o prostíbulo, conhece a miséria repulsiva da vila

²⁸FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

de mulheres. Como Helena, o repórter permite a Evita a mudança, apresentando-lhe a escrita como elemento mediador de transformação. Nota-se que o relacionamento entre o jornalista e Evita, de início, está marcado pela *comunicação* que se realiza pela *confidência* mútua, revelando-se por fim como *desejo* e *amor*. Já a atuação de Álvaro em relação aos propósitos do Império é ambígua. Ao mesmo tempo que mantém uma ação de *denúncia*, move-se pelo *medo de se fazer conhecer*. É pela *aparência*, cujo sinal principal são suas vestes em xadrez, que permanece no espaço do branco, característica sugerida em sua única fala representada no conto: “Compreendam – apanhar isso de longe e no escuro é a melhor forma de traduzir o modo como todos desejamos ver o fenômeno!” (p.35). Todavia, na essência de suas ações, no segundo relato, revela-se como *opositor* do Estado Imperial, firme defensor de sua terra: “para mim, é um país invasor que atravessa o país invadido, de onde vai ser expulso sem julgar!” (p.229), afirma o jornalista, denunciando a invasão de seu continente e sugerindo a reviravolta.

1.4 “Um tempo que faz sofrer as pessoas”

Observa-se que, com a atenção dada às trajetórias de Helena e Álvaro, ganha extensão o conflito entre Luís e Evita e a figuração do noivo pode ser aprofundada. Quando Helena desvela as imagens de Luís a Evita, esta vai até o quarto do soldado Góis, retornado dos combates, para ouvir o seu testemunho sobre a atuação de Luís na guerrilha. O oficial anuncia: “Ele gosta é de atirar contra o olho do cu das galinhas. Galinhas e galos. Até lhe chamamos Luís Galex” (p.155). Revela-se então que o estudante que queria ultrapassar o matemático Galois, vítima da doutrinação ideológica imperial, tornou-se obsessivo em se consagrar um herói de guerra. Entretanto, reduziu-se a Luís Galex. Delineia-se, assim, o destino tragicômico da personagem.

O mau fado de Luís Alex/Galex é realçado também pela repetição de ações que servem para subverter o sentido que a personagem ganha no primeiro relato. Observam-se dois exemplos: por um lado, a *repetição situacional* do alferes entregue ao “lodo” em momentos diferentes; por outro, a *repetição de fórmulas verbais* idênticas que o caracterizam em contextos dessemelhantes. N’*Os gafanhotos*, quando Luís, durante o passeio pela costa, saiu do lodo, “trazia as pernas sujas até acima dos joelhos e havia sido tomado por uma energia irrazoável” (p. 15). No relato de Eva, ao descobrir que o seu companheiro degolava e espetava em paus as cabeças de suas vítimas, Evita vislumbra a imagem de Luís Alex entre os caranguejos de um “lodo imenso, cheio de detritos e de roscas” (p. 137). Quando retorna da guerrilha: “O alferes parece ter acabado de atravessar a lama e o lodo. O alferes não vem contente. [...] ‘Foi uma grandessíssima merda’” (p. 237). Assim, o lodo que, no primeiro relato, é fonte de energia e positividade, no segundo, em situações paralelas, serve para realçar a atuação negativa, suja do soldado em guerra, ou as manchas impuras, infectas da própria guerrilha que contaminam o destino do alferes. Além disso, n’*Os gafanhotos*, evidencia-se a expressão “emagrecidos” para caracterizar a imagem dos noivos, depois de um dia de entrega e prazer: “os noivos subiram para a tarde, emagrecidos, e só havia passado um dia” (p. 26). Na segunda parte, quando Luís retorna do conflito, Eva o encontra “emagrecido” (p. 247). Assim, a expressão, no primeiro caso, designa o torpor oferecido pelo prazer e o amor; no segundo, a consequência da dor e da violência da guerra, que corrompe e enfraquece a vida e o corpo do alferes. Ambas as situações servem para reconstruir a trajetória da personagem e desenhar nela uma face funesta, desventurada. Marcado pela *ingenuidade*, Luís move-se pelo *desejo* de tornar-se um herói de guerra, incorporando a ideologia imperialista; esta, no entanto, o destrói.

Na narrativa de Eva, as conseqüências da guerrilha sobre Luís são colocadas em *paralelo* com a devastação provocada pela chuva de gafanhotos:

estavam passando desde há dias pragas de gafanhotos vorazes, tão vorazes, tão devastadores que cobriam as terras, e quando se levantavam, faziam nuvens tão grandes que assombavam. Estavam comendo todos os jardins, hortas e palmares, por onde passavam, deixando alguns campos tão secos e queimados como se lhes tivesse posto fogo (p.247).

Luís é caracterizado pelas mesmas marcas: “O estudante de Matemática árido, árido, como se o tivessem queimado” (p. 247). Assim, depreende-se que os efeitos do conflito são tão destrutivos quanto os da chuva de gafanhotos, invertendo o estado de “extremo sossego” com que é visto o acontecimento na narrativa de abertura de **A costa dos murmúrios**: “A chuva de gafanhotos estava agora a atingir o auge, e teria sido importante enxergar tudo isso, ver as luzes das avenidas passarem de mais verde a menos verde como nos dias em que as nuvens brancas passam pela atmosfera, em extremo sossego” (p.33).

Também a morte de Luís toma uma acepção negativa no relato de Eva. Se o comportamento de Forza Leal caracteriza-se, na repetição de seus atos, pelo *medo de se fazer conhecer* e, conseqüentemente, pela destruição das provas que podem incriminá-lo, depreende-se que também a morte de Luís foi induzida, num jogo de roleta-russa. Observa-se a fala de Eva na situação que determina o fim do noivo, a qual aponta a responsabilidade de Forza: “‘Eu rodo’ – disse eu, para fazer alguma coisa da minha cadeira vermelha./ ‘Não, não’. Disse o capitão. ‘O capanga é que roda’. O capanga [...] rodou várias vezes o revólver, entregou-o ao noivo. Luís Alex juntou-o à testa e o tiro partiu” (p. 252). Luís é testemunha de todas as ações criminosas do capitão. Portanto é, para Forza Leal, uma *ameaça*. Assim, enquanto o alferes n’*Os gafanhotos* suicida-se, aparentemente, por sua própria vontade, no relato de Eva, é induzido a isso por

seu capitão. Movido pelo *ciúme* e a *vingança*, “assolado pela honra dum capitão” (p. 257), *ingenuamente* Luís tenta destruir o amante de Evita no jogo, do qual termina como a própria vítima. Por fim, Forza Leal revela-se *oponente* de Luís, cujo predicado é a *ingenuidade*, necessária para manter uma relação de *aparência*. Desmantela-se, dessa maneira, o vínculo de *lealdade* e *ajuda* entre os dois, representado na primeira narrativa e no início da segunda. A *lealdade* do capitão está apenas em relação com os ideais do Império, que ele defende com todas as *forças*.

Nota-se que a figuração de Evita também muda com o desenrolar da narrativa. Aos poucos ela perde seu estado de inocência, contagiando-se pelo “conhecimento que o demônio vermelho e retorcido dá”. Próximo ao desfecho de sua *história*, Eva afirma: “Como sabe eu fui Evita – um nome que parece frágil se associado à inocência. Evita contudo já tinha pêlo vermelho, sua barbicha de bode” (p. 204). Conforme crescem suas descobertas, Evita perde a ingenuidade, entregando-se ao “gênio do mal”. A aproximação ao demônio surge, então, como uma iluminação superior que permite à personagem ver mais longe: “O demônio? Pois o demônio sabe, não ri mas sabe que não é verdade” (p. 220). A figura do diabo sinaliza violação, perversão. A aprendizagem de Evita justifica o comportamento de Eva, que busca a perturbação da ordem.

Por fim, vale realçar a complexidade que ganham as relações entre as personagens principais, todas marcadas pela reviravolta. As ligações de *amor* entre Evita e Luís, Forza e Helena, revelam-se, ao final, como *ódio*; a imagem idealizada de Helena desfigura-se em uma visão “real” e funesta; pela ação dela, os *segredos* guardados por Forza são *divulgados*; a aparente *indiferença* e o *distanciamento* de Álvaro desvelam-se, em oposição, como *compromisso* e *denúncia*; o vínculo de *ajuda* entre Forza e Luís é quebrado pela *oposição* do capitão. Essa mudança toma forma no reconhecimento de Evita. Nota-se a

evolução da personagem que, das relações que mantém com os outros, aprende, desmascara as superficialidades. Suas ligações com o noivo, Forza, Helena e Álvaro Sabino desenharam o processo de trânsito *da aparência para a essência*. A noiva move-se pelo *desejo* de descoberta. Dessa maneira, reconhece o destino triste de Helena, as intenções reais da escrita do jornalista, a fragmentação na identidade do noivo. Com a experiência adquirida, transforma-se também sua função: da escuta para a fala, do silêncio de Evita para o testemunho de Eva. Em paralelo com as descobertas da personagem, a segunda narrativa se revela como uma forma de desmascarar as simulações da primeira.

Portanto, enquanto o relato de Eva esclarece e estende as ações, *Os gafanhotos* as esconde e sintetiza. O relato de abertura se caracteriza pela supressão de aspectos, que deixam sentidos submersos, ainda que permaneçam ali como índices: a gincana está sinalizada na imposição de um punho contra o *Stella*, por exemplo. Assim, *Os gafanhotos* sugere sentidos e não os elucida, o que se aproxima da maneira como escreve Álvaro Sabino em sua *Coluna Involuntária*. Aliás, Eva não deixa de iluminar essa relação quando, ao comentar a escolha do terraço como lugar centralizador das ações do primeiro relato, afirma: “o jornalista nunca esteve no terraço. Ele conheceu o *Stella* a partir do hall mas presumo que facilmente tenha imaginado o terraço” (p. 44). Esse aspecto não deixa de estar sinalizado também em uma epígrafe de abertura de *Os gafanhotos* que vem assinada por Álvaro Sabino; todavia, no restante do relato, seu testemunho é silenciado. Predomina, portanto, a maneira cifrada de narrar, movida pelo *medo de se fazer conhecer*, que esconde, silencia, esquece.

Com efeito, servindo-se de várias estratégias, a narrativa de Eva alonga, esclarece, e até subverte os sentidos que os fatos assumem n’*Os gafanhotos*. A extensão das ações serve para explicar e clarear pontos abreviados e sentidos submersos na estrutura do relato de abertura. A repetição de situações ganha

acepção distinta em contextos diferentes. A reprodução de expressões, em circunstâncias dessemelhantes, subverte os significados primeiros. A ampliação das trajetórias das personagens e a complicação de suas relações clareiam os conflitos. O paralelismo entre determinadas ações, na estrutura interna do romance, gradativamente alimenta a desventura e marca a fatalidade dos acontecimentos.

Nota-se, finalmente, que **A costa dos murmúrios**, como *história*, está construída sobre uma estrutura de *espelhamento*. Cada forma narrativa, cada ação ecoa aspectos de outra. Representam-se duas faces, duas memórias sobre um passado em correspondência. A *repetição*, que permeia a maneira de organização do enredo, desemboca na *inversão*. É a mudança que marca o cerne dos fatos contados por Eva, o que culmina na fatalidade, na desventura dos desfechos: a inversão do positivo em negativo, do casamento em separação, do nascimento em morte, da lealdade em traição, do amor em ódio, do vôo em queda – encenando-se, assim, o fim de um tempo.

2 EXCURSO TEÓRICO: O DISCURSO DA NARRATIVA

2.1 Categorias do discurso narrativo

“É esse estado muito frágil da narrativa, a uma só vez, conforme e desviante, que Genette soube ver e fazer-nos ver na obra de Proust. O seu trabalho é ao mesmo tempo estrutural e histórico, porque precisa as condições em que a inovação narrativa é possível sem ser suicida”.
(Roland Barthes, 1998)

Com a finalidade de dar conta da narrativa enquanto *discurso*, proceder-se-á a revisão das reflexões de Gérard Genette sobre as categorias de tempo, modo e voz organizadoras do ato de narrar. Em **Discurso da narrativa**²⁹, o autor estuda a obra **Em busca do tempo perdido** de Marcel Proust, trazendo considerações de natureza teórica sobre os problemas do *contar uma história* na prosa de ficção.

Gérard Genette define *história* como “o significado ou conteúdo narrativo”; *narrativa* como “o significante, discurso ou texto narrativo em si”; e *narração* como o “ato produtor, e por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (p. 25). O autor propõe-se a estudar as relações entre o discurso narrativo e os acontecimentos que relata e entre esse mesmo discurso

²⁹ GENETTE, Gérard. Op. cit. nota 13. Todas as citações teóricas da parte 2.1 do segundo capítulo correspondem à obra de Genette em questão, o que permite referir apenas o número das páginas correspondentes, que será dado entre parênteses no corpo do texto.

e o ato que o produz. Então, seu estudo divide-se em três classes de determinações: categoria de tempo – relações temporais entre narrativa e *história*; categoria de modo – formas e graus de representação narrativa; categoria de voz – relação com o sujeito da enunciação.

Atendo-se primeiramente à categoria de tempo, Genette divide seu estudo sobre as relações que se estabelecem entre a “ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diégesis e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa”; entre a “duração variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração da sua relação da narrativa”; e sobre as relações de “frequência”, entre “as capacidades de repetição da história e da narrativa” (p. 33).

Centrando-se no aspecto de “ordem”, Genette afirma que é necessário confrontar a disposição dos acontecimentos no discurso narrativo com a sucessão dos acontecimentos na *história*. As discordâncias de ordem são definidas pelo autor como *anacronias*. Estas, por sua vez, dividem-se em *analepses* e *prolepses*. A *analepse* constitui uma evocação ulterior de um acontecimento anterior ao ponto da *história* em que se está, enquanto a *prolepse* consiste na antecipação temporal de uma narrativa segunda. Ambas podem ser externas ou internas segundo as modalidades de alcance (distância temporal entre a narrativa segunda – enxerto – e a primeira) e amplitude (duração da narrativa segunda). *Anacronias* externas são aquelas cuja “amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira” (p. 47). Segundo o autor, não correm o risco de interferir na narrativa primeira, pois simplesmente servem para completar, esclarecer o leitor sobre algum antecedente, ou no caso das *prolepses* externas, para atuarem como profecia de um acontecimento que ultrapassa o limite da *história*. Já as internas são aquelas cuja amplitude é

interior à narrativa primeira, por isso podem ali interferir em forma de redundância ou colisão.

No estudo da duração, em que está em causa a velocidade da narrativa, Genette caracteriza quatro tipos de movimentos narrativos: a *pausa descritiva*, a *cena detalhada*, o *sumário* e a *elipse*. No primeiro caso, “qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula” (p.93). O segundo realiza “a igualdade de tempo entre narrativa e história” (p.94). Já o sumário apresenta uma “forma de movimento variável”, em que o tempo da narrativa é menor que o da *história*. Por último, na elipse, “um segmento nulo da narrativa corresponde a uma qualquer duração da história” (p.93). Os quatro movimentos obedecem a uma gradação contínua: desde a absoluta lentidão até a velocidade infinita.

No capítulo 3, Genette reflete sobre a relação de “frequência narrativa” (ou “repetição”) entre narrativa e diegese. Nessa relação, o autor aponta quatro tipos de repetições: *acontecimento repetido ou não*; *enunciado repetido ou não*. Pode-se “contar uma vez aquilo que se passou uma vez”; “contar *n* vezes aquilo que se passou *n* vezes”; contar “*n* vezes aquilo que se passou uma vez” e “contar uma única vez aquilo que se passou *n* vezes”. No primeiro tipo, a “singularidade do enunciado narrativo responde à singularidade do acontecimento narrado”. No segundo, as repetições da narrativa respondem às repetições da *história*. Portanto, ambos os casos mantêm a singularidade da narrativa. Já o terceiro apresenta uma forma “repetitiva”, pois as recorrências do enunciado não correspondem a qualquer recorrência dos acontecimentos. O quarto, por sua vez, obedece a uma forma “iterativa”, pois “uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento”.

Ao analisar a categoria do modo narrativo, Genette, na quarta parte do seu texto, considera que se pode “contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista” (p. 160). Para o autor, a informação narrativa possui graus: pode ser mais ou menos precisa, ou mais ou menos direta; e assim parecer mais ou menos distante daquilo que conta. Ou ainda optar por regular a informação, adotando ou fingindo adotar uma “visão”, um “ponto de vista”. Dessa forma, define a “distância” e a “perspectiva” como duas modalidades essenciais da “regulação da informação narrativa”.

Primeiramente, o crítico francês problematiza a categoria da distância, concernente ou a uma narrativa de acontecimentos ou a uma narrativa de falas. Quanto à primeira, postula que os fatores miméticos levam a duas situações: a quantidade da informação narrativa e a ausência do narrador. Refere que “mostrar” consiste em dizer o “mais possível sobre, mas dizê-lo o menos possível”; ou seja, não explicitando a participação do narrador:

Fingir mostrar é fingir calar-se, e dever-se-á, pois, finalmente, marcar a oposição do mimético e do diegético por uma fórmula como: informação + informador = C, que implica que a quantidade de informação e a presença do informador estão na razão inversa, definindo-se a mimese por um máximo de informação e um mínimo de informador, e a diégese pela relação inversa (p.164).

Por outro lado, pensando a narrativa de falas, Genette relaciona três estados de discurso (considerando o pronunciado e o interior) com a distância narrativa: *o narrativizado*, *o transposto* e *o relatado*. O primeiro apresenta-se como um estado mais distante, mais redutor. O narrador, ao invés de reproduzir o diálogo, simplesmente o sumariza. No transposto, em estilo indireto, a fala da personagem persiste mas é anunciada de forma indireta. Apesar de mais mimético do que o primeiro, não dá garantia de fidelidade à fala da personagem, pois o narrador a integra em seu próprio discurso. O terceiro, *o discurso*

relatado, constitui a forma mais mimética, pois nele o narrador “finge ceder literalmente a palavra à sua personagem”. É, portanto, um discurso mais imediato.

Sobre a questão da perspectiva, Genette realça a importância de se distinguir entre modo e voz, ou seja, “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?” e “quem é o narrador?”; ou “quem vê?” e “quem fala?”. Para isso define três tipos de focalizações, retomando em parte, com diferente terminologia, as contribuições de Jean Pouillon e Tzvetan Todorov: a *focalização zero*, a *focalização interna*, a *focalização externa*. A primeira representa a narrativa clássica. A segunda pode ser fixa, variável ou múltipla. É fixa quando permanece sob um único ponto de vista. Variável, quando há mudança de ponto de vista. Múltipla, quando o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de diferentes personagens. Por fim, a focalização externa se caracteriza por não revelar os pensamentos e os sentimentos das personagens. O autor chama a atenção para a necessidade de não confundir a identidade do protagonista e a do narrador com a função que eles assumem na narrativa: há diferença principalmente no tocante à informação. Como afirma o crítico, o narrador sabe quase sempre mais que o herói, ainda que este seja aquele, logo, a focalização sobre o protagonista é para o relator uma “restrição de campo”. Assim, para que permaneça a focalização da personagem, o narrador tem que se abster de dar informações que ultrapassem o conhecimento dela.

Conforme Genette, o narrador autobiográfico (real ou fictício) está mais “naturalmente” autorizado a falar em seu próprio nome que o narrador de uma narrativa “na terceira pessoa”, pelo fato de se identificar com o herói. “A única focalização que deverá respeitar define-se em relação à sua informação presente de narrador, e não em relação à sua informação passada de herói” (p.197). Já a

narrativa impessoal tende mais à descrição, à manutenção da ignorância das personagens. O autor chama a supressão das informações do narrador de *paralipse*. Em tal caso, o ponto de vista do herói comanda a narrativa, com “as suas restrições de campo, as suas momentâneas ignorâncias”. Por outro lado, há um tipo de alteração definido como *prolepse*. Através dela, o narrador dá informações que ultrapassam os conhecimentos do herói, que revelam a experiência ulterior do herói ou a experiência do narrador.

Por fim, no capítulo 5, Gérard Genette trata da instância da voz. Para tal, em conformidade com a concepção de Vendyès, conceitua voz: “aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” (p.212), definindo como sujeitos todos aqueles que participam da atividade narrativa. O crítico defende que a distância temporal, ou seja, a situação da *história* em relação ao ato narrativo, é um elemento essencial para a significação da narrativa. Para tal reflexão, a partir do ponto de vista temporal, distingue quatro tipos de narração: *ulterior*, *anterior*, *simultânea* e *intercalada*. A primeira é característica da narrativa clássica, no passado. A segunda, da narrativa predictiva, no futuro. A terceira é contemporânea da ação. A última se dá entre os momentos da narração, é epistolar.

Fixa-se no primeiro tipo:

Contrariamente à narração simultânea, que vive da sua duração e a da história, a narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já sem duração própria. Tal como a reminiscência proustiana, é êxtase, “duração dum relâmpago”, miraculosa síncope, “minuto resgatado da ordem do Tempo”. (p.222)

Quanto ao nível narrativo, Genette define o *extradieético* e o *intradieético*. O extradieético é o nível em que se situa o ato narrativo

produtor de uma narrativa primeira. O intradiegético corresponde aos acontecimentos contados nessa narrativa primeira. No tocante à “pessoa”, o crítico distingue, na narrativa em primeira voz, dois tipos: *heterodiegético* e *homodiegético*. O primeiro é o narrador ausente da *história* que conta. O segundo, o narrador presente como personagem na *história* que conta. Dentro do último tipo, o autor diferencia duas variedades: o *autodiegético*, em que o narrador é o herói; e o *homodiegético* propriamente dito, em que o narrador é testemunha.

Da relação entre nível e pessoa, Genette postula quatro tipos de estatuto do narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, 2) extradiegético-homodiegético, 3) intradiegético-heterodiegético, 4) intradiegético-homodiegético. Respectivamente: 1) narrador do primeiro nível que conta uma *história* da qual está ausente; 2) narrador do primeiro nível que conta a sua própria *história*; 3) narrador de segundo grau que conta *histórias* de que está ausente; 4) narrador de segundo grau que conta a sua própria *história*.

O crítico francês destaca que o romance moderno, muitas vezes, transgredir a situação do narrador homodiegético-autodiegético, mudando de pessoa gramatical para indicar a mesma personagem. Conforme o autor, “Sabe-se que o romance contemporâneo franqueou esse limite, como muitos outros, e não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma idéia mais complexa de personalidade” (p. 245).

Por fim, Genette distribui funções para o narrador segundo os diversos aspectos da narrativa com os quais se relacionam: 1) *função narrativa*, 2) *função de regência*, 3) *função de comunicação*, 4) *função testemunhal ou de atestação*, 5) *função ideológica*. Através destas, o narrador, respectivamente: 1) conta a

história; 2) refere-se ao texto narrativo por um discurso metalingüístico, isto é, marca a organização interna do discurso; 3) orienta-se para o *narratário*, preocupando-se em manter com ele um contato ou até um diálogo; 4) mostra relação afetiva, moral ou intelectual com o que se conta, apresentando as informações como forma de testemunho; 5) intervém, direta ou indiretamente, na *história*, em forma de comentário.

Analisando as instâncias do narratário, Gérard Genette define-o como “um dos elementos da situação narrativa que se coloca, necessariamente, ao mesmo nível diegético” (p. 249) que o narrador. Assim, tratando-se do narrador intradiegético, há narratários intradiegéticos que podem ser designados pelas marcas de “segunda-pessoa”, eventualmente, presentes no texto. Já o narrador extradiegético visa um narratário extradiegético, um leitor virtual, com quem o leitor real pode identificar-se, o que não acontece no primeiro caso.

Portanto, as considerações de Genette possibilitam a leitura do modo como um determinado narrador dá a ler a própria *história* que produz. Ao mesmo tempo que refere as categorias tradicionais da narrativa, Genette realça os desvios – do discurso proustiano – em relação ao modelo; daí a fecundidade de seu modelo como possibilidade de análise das narrativas contemporâneas. É nesse sentido que se estuda o discurso de **A costa dos murmúrios**: em busca dos processos de *derrapagem*³⁰ em relação à narrativa tradicional.

Trabalhar o discurso de **A costa dos murmúrios** é buscar a compreensão da forma como as memórias do passado são tecidas, narradas – com maior ou

³⁰Expressão designativa das estratégias narrativas que se desviam do código tradicional, sem, no entanto, destruí-lo:

“Estamos nesse momento histórico da nossa cultura em que a narrativa ainda não pode abandonar certa legibilidade, certa conformidade com a pseudológica narrativa que a cultura implantou em nós e onde, por conseguinte, as únicas inovações possíveis consistem em não destruir a história, o enredo, mas em desviá-lo:

menor precisão cronológica; com maior ou menor intrusão da voz narrante; com maior ou menor envolvimento afetivo do narrador, etc. Em princípio, é necessário lembrar que os relatos apresentam-se ambos em forma de narrativa ulterior. Narram fatos pretéritos que estão distanciados vinte anos do tempo da narração. Conseqüentemente, a narrativa primeira de **A costa dos murmúrios** é sobre o passado de Eva Lopo, então Evita, que acompanha em Moçambique acontecimentos de guerra. O primeiro relato, narrado em terceira pessoa, conta a *história* do casamento de Evita “há vinte anos”. Na segunda parte, Eva Lopo, em primeira pessoa, narra o que aconteceu consigo, Evita, quando, a partir de seu casamento, esteve em Moçambique.

Sobre a identidade da narradora-protagonista da segunda parte, apresentam-se, no entanto, algumas complicações. De início, a narradora comenta a impressão de leitura sobre *Os gafanhotos* – “Esse é um relato encantador”. Dessa maneira, encontra-se voltada para um referente, o relato d’*Os gafanhotos* – “li-o” – e para um interlocutor identificado pela marca de segunda pessoa, o autor d’*Os gafanhotos* – “para o escrever desse modo, *deve*³¹...” (p.41). A narração principia emancipada, em primeira pessoa, falando de Evita como uma personagem do primeiro relato – “Embora *eu* tivesse descrito *Evita* como um olho intenso” (p.43). Logo há a identificação da narradora à personagem: “Foi daí que o alferes *me* tirou” (p.45); e só no décimo terceiro parágrafo se encontra a expressão “disse Eva Lopo” (p. 46), a qual dá nome à narradora. Tal expressão demarca uma voz exterior à narração, que não é identificada, e que tem sua função limitada a confirmar a autoria do ato relator. Depreende-se, então, que uma narradora A, que é nomeada Eva Lopo pela expressão “– disse Eva Lopo” pronunciada por um narrador extradiegético não identificado, fala de B – *Os gafanhotos* – para C, o autor d’*Os gafanhotos*.

fazer derrapar o código muito embora se dê a impressão de respeitá-lo”. BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. A volta do poeticista. p.190-191.

Entretanto o interlocutor de A, como se estivesse presente na sua situação de fala, torna-se o narratário intradieético da segunda parte do romance, num diálogo em que só se ouve a voz da narradora A ou, quando muito, um eco de interrogações: “Se teve conseqüências, teve...” (p. 188). Assim, o discurso narrativo confunde o modo de relatar e a voz da narradora, sinalizando a complexidade da identidade da protagonista, dividida entre o passado (Evita) e o presente (Eva Lopo), numa enunciação que não se acomoda e nem se fecha. Feitas essas primeiras observações, passa-se à análise da representação temporal em **A costa dos murmúrios**.

2.2 O tempo: progressão e recuo

Confrontando a *ordem temporal* de disposição dos acontecimentos entre narrativa e *história*, observa-se, no primeiro relato, indícios cronológicos explícitos que confirmam a ordem sucessiva semelhante nas duas instâncias. Já na segunda parte não há, regularmente, indicações temporais expressas, mas nota-se que a lembrança de um acontecimento evoca um acontecimento posterior, mantendo uma determinada seqüência na organização dos fatos. Afora essa impressão primeira, as narrativas, principalmente a de Eva, povoam-se de anacronias.

Quanto ao primeiro relato, analepses e prolepses, respectivamente retorno e antecipações de ações, só são verificadas no nível micronarrativo: “Aliás, a noiva sempre de braços abertos *como antigamente, quando se fazia adeus a um transatlântico*” (p. 12). O foco do narrador, pela comparação em analepse, explicita um tempo antigo, externo à *história*. Em outros momentos, deixa pressuposto o futuro: “Ela, porém, destacava-se de tudo e de todos – dos

³¹ Nesse capítulo, todos os grifos nas citações de **A costa dos murmúrios** são da autora desse trabalho.

objectos, da mesa, da fruta, da pinha, dos ananases, de todas as coisas perfeitas que *ainda* ali se encontravam” (p. 13). A expressão “ainda” sugere a existência de um tempo em que as coisas perfeitas não se encontrariam mais ali e compreende uma espécie de prolepse interna, a qual cria uma determinada expectativa sobre a trajetória dos acontecimentos posteriores. É interessante notar que o narrador de *Os gafanhotos* usa a prolepse como uma forma de anúncio de ações futuras: “Era admirável tudo o que tinha acontecido naquele terraço, mas nada terminava ali. Tudo estava por começar, como no momento em que a tempestade inicia o primeiro sopro” (p.14). Constrói-se, assim, a expectativa da mudança, em que a situação de tranqüilidade até ali vivida pelas personagens se transformaria em um tempo tempestuoso, tempo este apenas indiciado n’ *Os gafanhotos*.

Na narrativa de Eva, a seqüência temporal é quebrada por deslocamentos que ora excedem o tempo das ações, ora retornam a fatos anteriores à *história*. As analepses servem, predominantemente, para esclarecer causas: a origem da cicatriz do capitão, o início do namoro de Evita e Luís, as aulas de História de Evita em Lisboa, a entrada de Luís para a carreira militar, a traição de Helena ao marido, etc. Os retornos temporais, em sua maioria, têm função explicativa, não interferindo na trajetória dos acontecimentos principais. Um exemplo característico pode ser observado quando, para explicar o motivo da recusa do nome de Évariste Galois por Luís, há uma volta ao momento em que Evita e o noivo se conheceram, configurando-se, portanto, como uma “analepse externa” – “Ele é que tinha dito quando nos havíamos conhecido” – que não alcança a narrativa primeira, deixando em elipse uma fração de tempo: “E o professor de álgebra não o tinha compreendido. Mas agora parecia haver perdido a memória de tudo isso, ali no quarto da África” (p. 47). Observa-se que o fato pretérito é apresentado para possibilitar a compreensão presente de Evita sobre o comportamento do noivo, que se contrapõe ao passado.

Já as prolepses, na segunda parte, são freqüentes, tanto no que toca à referência ao presente da narradora quanto ao anúncio de situações futuras. O primeiro caso também pode ser entendido, assim como se depreende da leitura de Genette, como uma espécie de antecipação dos acontecimentos: “mais um passo, pois, e eis-nos no presente do narrador [...]. As prolepses desse tipo [...] são testemunhos sobre a intensidade da recordação actual, que vêm, de alguma maneira, autenticar a narrativa do passado”³². Expressões de Eva, com esse sentido, espalham-se pela narrativa: “revejo cenas vivas” (p. 48); “Recordo com precisão, sem qualquer tipo de esforço, até com uma enorme alegria, o momento...” (p. 48) “Agora, vejo-a, por sua ação, atravessando o hall do *Stella Maris*, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela” (p. 44). Nota-se que tais evidências funcionam como atestações, “fusão, quase miraculosa, entre o acontecimento contado e a instância da narração, ao mesmo tempo tardia (última) e ‘omnitemporal’”³³. Além disso, Eva prevê, ainda que pela imaginação, o futuro das personagens, localizadas, temporalmente, no presente da narradora. Falando das crianças: “Algumas passam a bochecha pela minha mão. Não me lembro do nome duma delas sequer. Juvênia, Berta, Arlindo, talvez. *A esta hora já cresceram, já copularam, já deram filhos*” (p.76). Tanto o primeiro quanto o segundo exemplo extrapolam o limite temporal da *história*, que vai desde os primeiros dias de Evita em Moçambique até a morte do noivo. Podem ser entendidas, portanto, como prolepses externas.

Observa-se também, na narrativa de Eva, o uso de anúncios que interferem na narrativa (prolepses internas): no segundo capítulo, ainda antes da partida de Alex para a guerrilha, Eva narra – “o noivo que atirava contra macondes amedrontados, de matacanha nas unhas, dentes afiados à pedrada,

³² GENETTE, Gérard. Op. cit. nota 13, p. 68.

³³ Idem, *ibidem*.

como no tempo anterior ao do tempo do ferro e do arado, tinha naturalmente visões recuadas para a sua época” (p. 80). A informação de que o noivo atirava em macondes amedrontados, de antemão, duplica um segmento narrativo a vir (prolepse repetitiva), e antecipa uma situação que se explica no quinto capítulo, quando Helena apresenta a Evita as fotos da guerrilha.

Atendo-se ao nível micronarrativo do segundo relato, observa-se que as inversões temporais tomam uma forma mais complexa pela ação da memória de Eva, que condensa os tempos:

Cheirei a garrafa embrulhada como uma oferta. A garrafa era um desses vasilhames de plástico vulgar de refrigerante a litro, rolhada a lata, a que tinham colocado um rótulo de vinho. E foi aí então que pela primeira vez se atravessou o jornalista – o jornalista ficará agarrado a essa garrafa, como o noivo ficou preso à faca da fruta; Helena à cabeça desenhada dum javali, o General ao hall do *Stella*. Quer dizer – estou olhando para a garrafa e cheirando e encontro o odor do bidão daquele bar do *black*, na tarde de pássaros abatidos no mangal (p. 103).

Primeiramente, nota-se que os verbos, nessa pequena passagem, encontram-se conjugados no pretérito, no presente e no futuro. O foco da narrativa inicia com Eva, lembrando a sua ação passada (A): “*Cheirei a garrafa embrulhada como uma oferta*”. O foco permanece com Eva, que dá uma informação que ultrapassa o tempo da *história*, o conhecimento de Evita, marcada pelo tempo futuro e pela alusão ao *jornalista* que, naquele momento da *história*, não era conhecido pela personagem (B): “o *jornalista ficará* agarrado a essa garrafa” como, anteriormente (C), o noivo “*ficou preso*”. A mudança para o tempo presente (D) “*estou olhando para a garrafa e cheirando e encontro o odor*” marca o foco de Evita que, naquele cheiro, reencontra o passado da sua *história* (E): “*encontro o odor do bidão daquele bar do black, na tarde de pássaros*”. Condensam-se, assim, o tempo passado de Eva (A – ponto da *história* em que se está), o tempo futuro de Evita (B – prolepse interna, um

tempo posterior ao tempo da *história* em que se está, ainda não conhecido pela personagem, mas já vivido pela narradora), o tempo passado de Evita que é anterior a A, (C – analepse interna), o tempo presente de Evita (D, que é igual a A) e o tempo passado de Evita (E – analepse interna – , que é anterior A, B, C, D). Se contados numa seqüência linear, os fatos apresentariam a seguinte organização: **E, D** ou **A** (dependendo do foco: presente para Evita, passado para Eva), **C, B**. A narradora, assim, apresenta-se dividida entre diferentes tempos e percepções; sua memória penetra também nas lembranças de Evita, sobrepondo ao seu passado, o passado da outra que então ela era. Além disso, ao anunciar a presença do jornalista, Eva sugere uma espécie de “impaciência narrativa”, que, por outro lado, deixa notar seu sentimento nostálgico do momento em que, pela primeira vez, devido ao encontro com a “garrafa”, o jornalista “atravessou o seu caminho”. Nota-se também que o objeto permanece “agarrado” à memória de Eva como marca, ícone que estimula a lembrança.

Ainda, retornando ao nível macronarrativo de **A costa dos murmúrios**, às relações entre a primeira e a segunda narrativa, pode-se considerar que *Os gafanhotos* funcionam como a inauguração de uma série de acontecimentos, os quais serão retomados no relato de Eva Lopo. Assim, considerando-se a relação temporal entre os dois relatos e integrando-os em um todo, tem-se o primeiro como uma *prolepse repetitiva*, que desempenha a função de anúncio de acontecimentos que serão retomados, no segundo, em forma de uma *analepse repetitiva*. A circulação dos sentidos em **A costa dos murmúrios**, portanto, se dá a partir desse diálogo, entre o relato de Eva e *Os gafanhotos*, num processo de “anúncio” e “retorno”:

N’*Os gafanhotos* refere que eles iriam aparecendo em cardume, de bruços, apenas com os olhos fechados. Seria uma bela morte, uma morte inteira e unida que não existe senão como desejo. Na realidade,

os que vieram por mar, apareceram inchados e batidos pelas águas até delírem os membros (p.62).

Nota-se que Eva constrói um sentido para o relato de abertura e a ele contrapõe a sua versão. Com isso, confirma ainda mais a diferença entre os pontos de vista.

Centrando, agora, a análise na *duração*, observa-se, primeiramente, que o tempo da *história* de *Os gafanhotos* é de dois dias. Já na segunda narrativa, essa delimitação não está explícita. A fala do alferes é o único marcador de um momento determinado da *história*, o tempo em que os soldados permaneceram longe do hotel, em combate: “dois meses e meio metidos naquele buraco” (p. 237). A narradora não assume o papel de organizar cronologicamente as ações lembradas.

No capítulo IV, por exemplo, Eva narra fatos que envolvem os hóspedes do *Stella*. Primeiro relata a traição de Elisa Ladeira pelo marido alferes antes da partida dos soldados. Esse momento não é delimitado pela definição temporal da narradora, mas pela constatação de que todos os homens deixaram o *Stella* para combater. Logo a traição, no hotel, só poderia ter acontecido anteriormente à partida, pois, naquele instante da *história*, os homens ainda não haviam voltado. Em segundo lugar, centra-se no retorno de Góis que, atacado por paludismo, não podia mais permanecer em combate. Por terceiro, refere a morte de um piloto na queda de seu avião enquanto sobrevoava as regiões onde se travavam os conflitos coloniais. A narradora justapõe, numa única seqüência, acontecimentos anteriores à despedida dos soldados (sendo que o ponto da *história* em que se estava já havia registrado tal evento) e posteriores, sem dar noções temporais precisas. O discurso narrativo sugere que o relato desses acontecimentos surge pela necessidade de responder a uma indagação do interlocutor da narradora, pressuposta, no início do capítulo, na fala de Eva: “Mas porque *me pergunta*

pelos nomes verdadeiros das pessoas que dançavam durante esses dois dias no terraço?” (p. 107). Para respondê-la, a narradora relata várias *historietas*. Na seqüência, porém, a fatalidade da queda do avião desperta a curiosidade de Helena, que chama Evita para saber mais detalhes e, então, a *história* de Eva tem andamento.

Não há, portanto, no segundo relato, um delineamento temporal definido. A narração caminha conforme a necessidade da narradora de explicar determinados pontos. Daí a impressão de ser uma *história* linear. Porém a ordenação cronológica do discurso narrativo não se esclarece explicitamente. Não é possível medir, por fim, a duração da maioria dos acontecimentos relatados.

Percebe-se que o discurso narrativo da segunda parte de **A costa dos murmúrios** assume uma forma particular de organização de suas velocidades: o sumário extrapola a sua forma tradicional, pois, mesmo no resumo das ações, a narradora se apega a pormenores que alongam o tempo narrativo; a elipse é indeterminada, encoberta; a descrição não compreende uma pausa; e a cena, em que os acontecimentos deveriam ser apresentados sem a intervenção do narrador, permanece inflada por digressões, retrospectões, parênteses iterativos e descritivos.

Quanto às elipses, a narrativa de Eva é permeada por lacunas circunstâncias que separam os acontecimentos narrados e que silenciam informações sobre a passagem do tempo e a mudança do espaço:

Só viu o *Mateus Rose*, adoecer e morrer, contorcido, escondendo-se debaixo do descapotável.

Hiterland – Estou na recepção e falo baixo, mas sei o suficiente desse jornal (p.123).

Nota-se que o próprio espaço em branco que separa os parágrafos – característica da escrita de Lídia Jorge não só em **A costa dos murmúrios** – marca a elipse que, no entanto, permanece hipotética e difícil de delimitar. Não se sabe, claramente, se Evita, ao sair da casa de Helena, visita o jornal imediatamente; se o fato aconteceu na mesma tarde, no mesmo dia, etc. Mesmo assim, entende-se que há um intervalo temporal separando os dois acontecimentos e, que, no mínimo, corresponde ao tempo de deslocamento entre a casa de Helena e o jornal. Quebrada por essas pequenas elipses, a narrativa de Eva parece estar constituída de quadros, instantes que guardam em si um motivo, uma idéia, uma causa para serem lembrados.

Na narrativa tradicional predomina, segundo Genette, a oposição de movimento entre cena detalhada e sumário, o que implica uma oposição de conteúdo dramático e não dramático. O sumário não dramático tem função de espera e ligação entre as cenas. Em **A costa dos murmúrios**, no entanto, este tem presença restrita, pois não há um esgotamento dos detalhes. No segundo relato, a narradora sintetiza algumas informações. Entretanto acrescenta a elas pormenores de ação e palavras que diminuem a velocidade da narrativa:

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

Nota-se, nessa passagem, que a narradora, ao resumir o acontecido, pára em detalhes que alongam a narrativa, diminuindo a relação tempo da *história* >

tempo da narrativa: “a tesoura caiu *aberta, fez vibrar todo o toldo, ficou espetada e pendurada* sobre a cabeça da mulher do Fonseca”. No sumário tradicional não se apresentariam tais minúcias descritivas que diminuem a aceleração narrativa e realçam a violenta impressão causada na narradora pelo acontecimento.

Por outro lado, as cenas também se enredam de informações anexas, considerações capazes de lhes proporcionar um valor paradigmático, modelar de um determinado caráter, em que a ação tem valor diminuído em função da caracterização psicológica e social. No primeiro capítulo, observa-se a narração de uma cena:

Quarta cena, mais viva ainda, como ampliação da anterior. Estou a ouvir o capitão sacudir a arma como se tivesse descoberto um ruído profano naquele engenho, a mulher dele com as mãos agarradas ao lenço como se não quisesse ouvir, o noivo atrás do capitão, como se lhe fosse a sombra. [...] Estou a ver vivissimamente – a colônia foi atingida em parte mas o todo não se moveu. As aves sobreviventes estão de novo a agrupar-se e as abatidas estão ficando cada vez mais enterradas no lodo onde se somem como panos. É apenas uma espécie de tapete passageiramente arruinado que estremece. [...] O noivo perguntou – “Mais uma meu capitão?” O capitão, porém, tinha desencravado a arma e passava-a ao noivo. O noivo agradeceu – pôs o joelho em terra e fez mira e varreu a nova colônia da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, como se quisesse dizimar o último pássaro. Vejo os últimos pássaros espantados desaparecerem, diminuir pouco a pouco, como os sonhos vermelhos que sobrevêm ao amanhecer. E agora? Agora não havia mais nada para fazer ali. Trancaram a arma, enrolaram-na como as outras na serrapilheira e puseram-se a andar na direção do descapotável. O noivo inspeccionava o ar. “Algum problema?”. Não, nenhum problema, pois que problema haveria de haver? A costa estava vazia de gente, a avenida vazia de carros, poder-se-ia ter disparado um canhão costeiro de trinta e dois centímetros, que o vento e a distância impediriam que se ouvisse. (p. 53).

As intrusões descritivas e comentativas grifadas impedem a concentração dramática. O valor da ação, impregnada de impressões, é subtraído, impondo-se, sim, a ressonância do fato na memória da narradora. Nota-se que a cena está povoada de expressões que atestam a recordação e autenticidade daquilo que é narrado: “Estou a ouvir”, “Estou a ver vivissimamente”, “Vejo”. As

comparações, ao sobrepor imagens oferecidas pela subjetividade da narradora, investem sentidos sobre as ações e servem para ampliar a caracterização psicológica das personagens. Sobre o fato de Luís “andar atrás do capitão”, por exemplo, Eva acrescenta “como se lhe fosse a sombra”. Tal expressão marca o comportamento do alferes em todo o romance, ele imita Forza Leal, idealiza a postura do capitão. O comentário final da narradora – “poderia ter-se disparado um canhão costeiro [...] que o vento e a distância impediriam que se ouvisse” – sugere que tais acontecimentos, como “a morte de uma *colônia* de pássaros”, com o sentido que esta expressão deixa implícito, passam despercebidos. Assim, a ação está a serviço da narradora, que sobrepõe a ela suas reflexões de conteúdo psicológico e ideológico.

Com esse tipo de intromissão, Eva não se evade da temporalidade da narrativa, pois não se distancia da duração da *história* que conta. Ocorre o oposto quando se fazem intrusões discursivas, excursos comentativos, no presente da narradora, dirigidos explicitamente ao interlocutor, os quais representam uma duração nula da *história*, como no exemplo: “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” (p. 42). Tais intervenções não são, propriamente, narrativas. Já as cenas (como o exemplo destacado no parágrafo anterior) são alongadas pelo uso de elementos extranarrativos ou descrições, mas não exatamente retardadas. Permanece a narração em detalhes dos acontecimentos, contados mais lentamente do que foram realizados.

Extrapolando também a pausa descritiva tradicional, as pequenas descrições no relato de Eva não se evadem do tempo da *história*. Observa-se a descrição externa da casa de Helena:

Só que a casa dela, tanto quanto o morro e a porta não eram uma abstração. Nem a casa, nem as plantas que enchiam o acesso à casa, nem o portão, nem os mainatos. Fazia um calor intenso, não se movia um pasto, a tensão arterial batia frouxa como o sangue azul do lagarto. Alguma coisa estava à beira do desmaio, a forma mais abreviada de se entender o colapso. Olhando pelo gradeamento, de costas para a praia, a casa de Helena era tão real que se parecia com a vivenda do sono, a casa onde alguém tivesse deixado adormecer para uma sesta de longos anos, enquanto as árvores ganhavam ramos e frutos – e silêncio (p.91).

A descrição, como se observa, toma a forma de uma narrativa, em que aflora o olhar de quem vê, constituindo uma atividade intelectual e muitas vezes física. No exemplo, a caracterização da casa de Helena apresenta um momento de contemplação de Evita – “olhando pelo gradeamento, de costas para a praia”. O que está em foco não é a simples apresentação do objeto, mas a perspectiva da personagem contemplante, suas impressões, descobertas: “a casa dela [...] não era uma abstração”. Assim, a narração não estaciona para dar espaço à descrição, que permanece permeada de temporalidade, negligenciando a pausa.

Dessa maneira, no segundo relato, a ação, a descrição, o sumário constroem-se em diálogo com as impressões da narradora, o que lhes dá uma forma singular, pois se perde um pouco da tensão dramática da cena, ao estendê-la, pelo uso de digressões, bem como da aceleração do sumário, investido de pormenores. Por outro lado, acrescenta-se velocidade à pausa descritiva. Com isso, a narrativa ganha uma duração particular, ritmada pela ação da memória, sempre atuante, da narradora. Nesse tipo de organização, reconhece-se o apego aos instantes vividos e a atitude de atenção da personagem às minúcias do acontecido.

Já n’*Os gafanhotos*, as elipses são inexistentes, pois a narrativa se preocupa em explicar as mudanças circunstanciais. Da mesma maneira, o sumário é restrito. Apesar de dirigido por uma voz em terceira pessoa e

onisciente, o que é marca característica da narrativa sumária, a cena regulariza o ritmo da narrativa, ainda que também perpassada por detalhes descritivos:

O fotógrafo subiu a cadeiras e desceu até ao chão, de modo a ficar completamente estendido para apanhar o beijo em todas as posições. Por isso, o noivo continuava com os olhos fechados e ela só de vez em quando abria os seus, e o cortejo aplaudia incessantemente *como no final duma ária subtil que certamente não se ouvirá jamais*. Pressuroso, o fotógrafo pediu que o noivo tomasse a noiva nos seus braços e a levantasse à altura do peito, junto da vedação que impedia que as pessoas, uma vez debruçadas, caíssem ao Índico. *Era majestoso.*(p.9-10)

Nota-se que a narração pormenorizada da cena predomina, porém já sobressaem alguns sinais da imagem do narrador pela comparação e pela impressão final sobre o fato (ressaltadas na citação), ainda que a subjetividade que organiza o relato esteja encoberta pela voz em terceira pessoa. Assim, N'Os *gafanhotos*, pequenas comparações, impressões passageiras da voz narrante também investem sentidos sobre a ação.

Quanto à categoria de *frequência*, em ambas as formas narrativas de **A costa dos murmúrios**, predomina a narrativa singulativa: os narradores contam uma vez o que, aparentemente, aconteceu uma vez. Entretanto, ao se considerar o texto como um todo e, assim, a relação entre os dois relatos, pode-se detectar uma maneira repetitiva, pois se conta duas vezes, ainda que de forma diversa, o que aconteceu uma vez. Fatos como a chuva de gafanhotos e a morte do noivo, por exemplo, ganham dois relatos, que apresentam diferenças de ponto de vista.

Para concluir, torna-se necessário retomar as marcas que se interpõem como particulares na organização dos discursos narrativos no que toca à apresentação do tempo. Nota-se que, enquanto o primeiro relato apresenta uma forma de organização temporal mais fechada, definida e linear, o segundo caracteriza-se por idas e vindas, indefinições e rupturas cronológicas. As

prolepses e analepses, n' *Os Gafanhotos*, predominantemente, apenas se oferecem em nível micronarrativo e possuem caráter interno, favorecendo a delimitação e o fechamento do enredo. Por seu lado, a narrativa de Eva, em seus retrocessos e antecipações, permite-se estender temporalmente para além dos limites da *história*, criando um efeito de viagem rememorativa. Além disso, como marca específica do segundo relato, apresentam-se prolepses que se alongam ao presente da narradora, caracterizando sua função de testemunho e favorecendo o realce do caráter reminiscente da narração. Assim, na segunda parte, as idas e voltas temporais tomam forma mais complexa, o que se confirma também no nível micronarrativo. Quanto aos aspectos de duração, entre os dois relatos permanece uma relação de complementaridade, principalmente quanto à forma de apresentação do sumário, das cenas e das descrições. Por exemplo, as impressões do narrador, que afloram, por momentos, nas cenas de *Os gafanhotos*, invadem, permanentemente, as cenas narradas por Eva, diminuindo ainda mais a velocidade narrativa. A existência de elipses circunstanciais, no entanto, torna-se a marca diferencial do relato de Eva, imprimindo-lhe um caráter mais fragmentado, difuso, que sugere o caminho traçado pela memória da narradora.

2.3 Sobre modo e voz

Considera-se, agora, o *modo narrativo*, ou seja, a distância e a perspectiva dadas pela relação entre a quantidade da informação e a ausência do narrador. Partindo da *narrativa de acontecimentos*, na primeira parte de **A Costa dos murmúrios**, o discurso minucioso permanece com elevado grau de informação e pequena participação do relator. Entretanto, ainda n' *Os gafanhotos*, nota-se que o distanciamento inicial é gradativamente alterado por emissões que

sugerem a seleção e impressões de um narrador sobre aquilo que conta. A impessoalidade enfraquece com a introdução de advérbios de modo. “Obviamente”, “certamente”, “naturalmente”, “infelizmente”, “felizmente”, em sua recorrência, sobrepõem à *história* uma apreciação irônica: “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* [...] a mulher ficou encostada ao ferro” (p. 29). Nota-se que o narrador, pela repetição do advérbio, deixa transparecer sua crítica ao comportamento violento das personagens e a aceitação desse comportamento. Sua ironia se estende sobre todo o relato, dando sinais da incompatibilidade da *história*, do ridículo das ações, da exagerada naturalidade com que as personagens encaram os fatos de violência: “*Infelizmente, muito infelizmente*, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma” (p. 38).

Assim, ainda que não assumida explicitamente, a subjetividade do narrador permeia a narração de *Os gafanhotos*, principalmente no uso de comparações – “como no final duma ária sutil que certamente não se ouvirá jamais” – e por dois momentos, em que afloram suas reflexões gerais – “a informação, venha ela de que lado vier, sempre incomoda, porque sempre constitui um perigo de se ficar com uma parte do nosso corpo invisível à vista” (p. 34). Os exemplos falam da imagem do narrador que assume sua voz (“nosso corpo”) para confirmar a própria postura narrativa, cifrada em pequenas participações, curtos sinais, que não informam, mas sugerem sem comprometê-lo.

Já no relato de Eva, a relação maior informação/menor informador, marca da narrativa tradicional, é quebrada explicitamente. Como no exemplo do narrador de **Em busca do tempo perdido** dado por Genette, a narrativa é rica

em informação, sendo, portanto, mais mimética; mas, ao mesmo tempo, a presença da narradora é constante, como analista, comentadora e organizadora da narrativa, tornando-se assim, também, mais diegética. Observa-se um exemplo característico:

Recordo com precisão, sem qualquer tipo de esforço, até com uma enorme alegria, o momento em que descemos ao hall, e entre grupos que conversavam pelos sofás, encontramos, à hora prevista, Helena e Forza Leal a quem o noivo entregou as chaves. Estou a ouvir como nos propuseram que déssemos uma volta sentados no banco de trás do descapotável [...] a meio da marginal, porém, para onde as ondas arrojavam espumas, os indígenas começaram a rarear e o capitão abrandou a marcha. Passava-se perto dum clube... (p.48-49).

Nota-se, nessa cena, a apresentação detalhada, precisa dos fatos (“à hora prevista”, “a meio da marginal”, “os indígenas começavam a rarear”, “o capitão abrandou a marcha”, “passava-se perto dum clube”). A cena, assim, é rica em informação, portanto, mais mimética. O ato narrativo está próximo daquilo que conta. Todavia, a narradora deixa os seus rastros (“estou a ouvir como”, “recordo com precisão”), as suas impressões afetivas (“recordo sem qualquer tipo de esforço, até com uma enorme alegria”), que delimitam a distância rememorativa. Dessa maneira, diz-se o mais possível sobre o que está sendo contado (mais mimético), com a presença atuante da voz daquela que diz (mais diegético). A *história* não se conta sozinha, é a imagem que a narradora faz dos acontecimentos que interessa.

Quando se pensa na *narrativa de falas*, em **A costa dos murmúrios** como um todo, pode-se dizer que é predominante o discurso relatado de tipo dramático. A narrativa “imita” vozes, parecendo reproduzir, fielmente, as falas dos outros, ainda que seja utilizado, também, o transposto em estilo indireto.

No relato de abertura, a narrativa de falas apresenta-se, predominantemente, pelo discurso direto. O narrador dá voz às suas personagens: “‘O que é?’ – perguntou um convidado [...]. ‘Possivelmente é já o grito da noiva’ – respondeu um major” (p. 16). No entanto, por pequenos e poucos momentos, sem explicitar, parece reproduzir, em seu discurso, a fala dos outros: “os mainatos foram contados e faltavam quatro. Não compareciam quatro! Onde estariam esses quatro? Teriam ido de olhos fechados uns sobre os outros a caminho da vala comum? – ‘Mas porquê, porquê?’” (p. 22). Nota-se que a pontuação exclamativa e interrogativa quebra a seqüência narrativa e parece sinalizar a admiração e as perguntas coletivas do cortejo que, por fim, se confirmam, no uso das aspas: “Mas porquê, porquê?”. Na maior parte de *Os gafanhotos*, porém, a autoria das falas está explicitada, e, no uso do estilo direto, garante-se a mimese do discurso.

Por seu turno, Eva prende-se aos murmúrios que lembra e assim finge ceder a palavra às suas personagens. Nota-se um exemplo de discurso exterior que relata o diálogo entre Evita e o alferes Góis, quando este havia voltado para o hotel, por ter adoecido em combate:

“Pena que você não esteja a participar. Você é tão fotogênico, e desta vez não vai ficar. Que vocês têm um bom fotógrafo...”

“É o Costa”.

“E uns bons limpezas.”

“Melhor não há – o *Singer* e o *Husqvarna* eram a melhor equipe de limpeza que já se viu. O *Singer*, infelizmente já lerpou.

[...]

“Esta operação, salvo erro, foi lá perto do rio Litinguinha”.

“Não senhor, foi para os lados do rio Sinhéu. [...] todos nós estávamos em desacordo com o nosso capitão.”

“Mesmo o Luís?”

“O Luís não sei, que ele é incondicional pelo capitão. Mas foi difícil. A malta ajudou a nascer um garoto preto. O filho da puta nasceu mesmo à meia-noite. [...]

“Mas porque foi necessária a limpeza?”

“Os gajos não andavam...” (p. 149-150).

Percebe-se que Eva reproduz o diálogo entre Evita e Góis, dando autonomia de linguagem às suas personagens, ainda que elas partam de sua memória. Permanece a identidade da fala de Góis no uso de termos como “limpeza”, “operação”, “não senhor”, expressões que apontam para um jargão militar. Nota-se que Evita tem consciência disso e, para conversar com o soldado, usa a linguagem dele: “Mas porque foi necessária a limpeza?”. Assim também se caracterizam os discursos de Luís, do General, de Forza Leal, de Helena: em estilo direto, apontam para uma forma mais mimética de narrar.

Na apresentação do discurso interior, no relato de Eva, predominantemente há oscilação entre a mediação e a imediatismo. Como exemplo, após ter contato com as fotos da guerrilha, Evita se aproxima do lodo repleto de caranguejos pardos e permanece ali a refletir. A construção do pensamento de Evita por Eva inicia de forma indireta e logo parece ceder a voz para as interrogações da personagem (grifadas na passagem abaixo), ainda que isso não seja esclarecido: “Pensou então que estava ali por estar, como antigamente gostava de sentar diante de quadros ou diante de janelas por onde a água do inverno corria. *Porque não haveria de gostar de ver caranguejos pardos, atarracados, viverem com a barriga e a cabeça agarradas ao lodo?*” (p. 138). Ainda, em seguida, as aflições e as hipóteses da personagem tomam o primeiro plano, mesmo que não explicitadas enquanto tal: “Mas quando se tinha dado a mudança de Luís Alex? No momento em que reprovou em Astronomia? No momento em que soube da morte do campeão de vela? No momento em que...?” (p. 141). Nota-se que as interrogações de Evita servem à demonstração da narradora e não assumem a lógica de um autêntico monólogo interior, em que se abole a voz narrante e o pensamento, em estado bruto, vem à tona. É Eva que

comanda a apresentação dos pensamentos da personagem, mas isso não impede que, por momentos, estes surjam diretamente, sugerindo a aproximação extrema ao estado interior da protagonista.

Assim, no segundo relato de **A costa dos murmúrios**, não há desperdício da ilusão mimética, porque, predominantemente, a narrativa dos acontecimentos apresenta-se precisa, com alto grau de informação, e a narrativa de falas apresenta-se direta. Por outro lado, entre uma cena e outra, ou entre uma fala e outra, frases organizadoras do discurso revelam que a história não se conta sozinha, é um rastro de memória organizado por uma narradora: “*Lembro-me de o jornalista dizer – ‘Isto é uma voz!’*. Ela disse – ‘Não é um ruído’ [...] *Lembro-me dela também – ‘É, há quem fale de roncar noturno’*” (p.181). Portanto, mesmo na precisão e na instantaneidade das vozes, garante-se a presença da narradora como fonte, pelas expressões em primeira pessoa (aqui destacadas em itálico). Essa forma, moldada pelos verbos no presente e pela riqueza de detalhes, sugere a aproximação extrema da memória à imagem do passado: “*Vejo o noivo de camisa aberta entre a cama e a cômoda. Ele tem um brilho nos olhos, ele muda de calçado, ele ataca*” (p. 57). Talvez as situações em que escapa o discurso indireto livre sejam o sinal do conflito irresolvido entre a fala das personagens e a fala da narradora, a mediação permanente da memória de Eva e a instantaneidade das vozes das personagens: “O noivo pergunta se não tem razão. Dou-lhe toda. Contento, pede-me que *me imagine alferes, que me imagine soldado, combatente, que me imagine às ordens do capitão*” (p. 66). A fala indireta de Eva – “ele pede que” – traz, diretamente, a fala de Luís (em grifo)– “me imagine alferes...”.

Esse aspecto é realçado pela maneira como se constroem as *focalizações* nos discursos narrativos, levando-se em conta que, para Genette, focalização demarca *quem vê*. Em *Os gafanhotos*, o processo de focalização não se

apresenta de forma simples e transparente. Parece haver, na verdade, uma oscilação entre a focalização zero e a focalização interna. Em certos momentos, o narrador age como onisciente e, em outros, no entanto, insinua-se como uma personagem testemunha entre os demais membros do cortejo, que observa e que deixa o seu ponto de vista orientar o relato, ainda que não o explicita:

Ele indicou a direção apontando a bola do fornicho e todos viram. Não era preciso utilizar binóculos para *se enxergar* o *Moulin Rouge* alvejando as pás, lançadas na claridade da manhã. Contudo, nada mais *se distinguia* entre os telhados e as varandas. De facto, entre um pouco de ramaria e as casas, *parecia distinguir-se* um amontoado de gente tombada. As cinco velas do moinhozinho eram cinco dedos espetados (p.19).

Essa passagem sugere a “visão com” do narrador, integrado ao cortejo, que não tem clareza do que vê, não sabe mais do que as personagens que o acompanham, que tem impressões sobre a paisagem observada – “parecia *distinguir-se*”, “não era preciso utilizar binóculos para *se enxergar*”, “nada mais *se distinguia* –, e que constrói imagens mentais – “as cinco velas do moinhozinho eram cinco dedos espetados”. Nota-se aqui a predominância de indefinição da pessoa verbal, assim como em outras passagens distribuídas pelo relato: “via-se passar”, “visto dali quando acaso se abriam os olhos”, “não se conseguia ter”, “e via-se-lhe sob a camisa”. Na indefinição de quem olha, o narrador deixa espaço para o seu ponto de vista e sugere sua restrição de campo.

Ao se pensar a focalização no relato de Eva Lopo, percebe-se a visão interna de uma narradora que conta o que viveu, e que, em muitos momentos, subtrai as suas informações distanciadas, para deixar o ponto de vista da personagem orientar o relato. Evita diz de si mesma: “Sim sei que pareço triste mas não sou. Nem posso perceber porque pareço triste porque me escapa a verdadeira razão” (p. 101). Assim é que, em geral, a visão de Evita comanda a narrativa. Sobretudo, o olhar restrito da protagonista permite a criação de

suspense e expectativa sobre as ações. Por exemplo, Helena é revelada aos poucos, conforme as descobertas da protagonista. Eva se abstém de revelar o que já conhece da trajetória da personagem. Por outro lado, a focalização sobre a narradora, quando o ponto de vista de Eva está no comando, é garantida pelos anúncios, no adiantamento de informações que escapam à alçada da personagem: “Eu respondi – ‘de modo nenhum’. E como a nossa compreensão ainda era perfeita, acrescentei ‘De modo nenhum, Evaristo Galois!’” (p. 46). Nota-se que a expressão “*ainda* era perfeita” constitui uma prolepse, que aponta para experiência posterior da heroína, isto é, pressupõe um tempo em que a compreensão não será mais perfeita, tempo este, naquele momento da narrativa, só conhecido pela narradora.

Com efeito, o segundo relato alterna aproximação à *história*, sugerindo a focalização de Evita, o que cria sensação de que o sucedido está a acontecer instantaneamente, e distanciamento, o qual clareia o foco de Eva. Tal processo ainda sugere o comportamento da memória: “Agora não é mais ele. Não vale a pena fingir. Como posso apalpar nele a figura que Evita quis?” (p. 67). Nessa passagem, a expressão “agora não é mais ele” centra-se no “agora” do relato e parece ser opinião de Evita enquanto personagem, já a expressão seguinte, “Como posso apalpar nele a figura que Evita quis?”, pertence ao foco distanciado de Eva enquanto narradora. A passagem final do parágrafo constrói o mesmo processo: “Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos, nesse dia de praia, apesar do fascínio que exerce como coisa derradeira. Como um hall se liga a um general [...] nunca se sabe o que desune um casal moço, deitado na areia” (p.68). Observa-se que a utilização do verbo no presente, “estamos”, e do pronome demonstrativo, “nesse”, constroem imediatidade; já a comparação e a reflexão final marcam a mediação distanciadada. Eva Lopo revisita, portanto, as percepções de Evita sobre seu tempo e seu espaço e acrescenta a elas, por vezes, a visão posterior.

No que concerne à categoria de voz, primeiramente, é necessário retomar que **A costa dos murmúrios** apresenta um discurso ulterior, que demarca a distância entre *história* e narrativa em vinte anos, não delimitando temporalmente, no entanto, o tempo da narração. Com isso, é estabelecido um tipo de relação com o passado que, ao mesmo tempo, permite visualizar uma situação temporal em relação aos fatos narrados e uma “essência intemporal, já sem duração própria”. No que toca à segunda parte, o ato narrativo de Eva é instantâneo. O presente da narradora mistura-se com o passado da heroína, torna-se “um momento único e sem progressão”.

Quanto à instância narrativa, vale lembrar que o estatuto do narrador – *quem fala* – é definido, ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra- ou intradieгético) e pela sua relação com a *história* (hetero- ou homodieгético). O narrador de *Os gafanhotos* permanece, predominantemente, num nível extradieгético-heterodieгético, pois se apresenta como um narrador de primeiro nível que conta uma *história* da qual está ausente. Nota-se a abertura de sua narrativa: “O noivo aproximou-se-lhe da boca, a princípio encontrou os dentes, mas logo ela parou de rir e as línguas se tocaram diante do fotógrafo”. Observa-se a narração de um fato sem que o narrador integre-se nele, mesmo que, por momentos, se perceba uma focalização interna, restritiva.

No que toca à narrativa de Eva, em princípio, assume um nível segundo, intradieгético, pois um narrador extradieгético identifica sua narração “disse Eva Lopo”. No entanto, predominantemente, toma primeiro plano. Permanece a voz de Eva, que conta sua temporada em África, e não a voz do narrador extradieгético, que conta uma *história* sobre Eva, que, por seu lado, conta uma *história* sobre o seu passado. A imagem do narrador extradieгético é diminuída pela atuante voz da narradora intradieгética. Eva é quem comanda a narrativa e,

por estar presente nela, enquanto heroína, pode ser denominada homodiegética autodiegética. Portanto, o relato de Eva é fundamentalmente uma narrativa autodiegética, em que a voz da protagonista-narradora predomina.

As funções assumidas pelos narradores vêm clarear os aspectos de voz mencionados. Em *Os gafanhotos*, a voz narrante não se permite alongar-se em comentários e impressões. Mesmo assim, em algumas passagens, sua função de regência vem à tona, marcando a organização interna do discurso, a sua seleção: “Mas nem todos tinham saúde ou idade para agüentarem a força da imaginação [...] O para-quedista lesionado, *por exemplo*, não podia manter-se em pé” (p.28); “a imaginação despertava a ternura. Ternura? Sim, e amor e excitação. Os noivos, *por exemplo*, sentiram que não estavam” (p.21). “E assim teria terminado a boda de Evita com o alferes Luis, mas como *há pouco se deu a entender*, o homem põe e Deus dispõe” (p. 34). As expressões grifadas identificam sua função de organizador da narrativa, que emerge na seleção dos exemplos, na referência ao próprio discurso. Além disso, merecem destaque as pequenas expressões irônicas do narrador, já assinaladas, que podem apontar para sua *função ideológica*. A ironia é, ali, uma forma peculiar de crítica que, cifrada, permite a denúncia, sem estender-se em discursos explicativos ou justificativos. Todavia, dela depende a leitura do sentido que toma *Os gafanhotos*. Caso se considere a ironia nas repetições e nos exageros, entende-se a crítica à maneira como as personagens encaram em África a ação do Império Colonial. Se não levadas em conta, a narrativa d’*Os gafanhotos* pode ser lida como veiculadora da verdade única do Império, que proporciona uma visão espetacular da guerra. Não se pode negar que o narrador de *Os gafanhotos* busca uma forma mais mimética de narrar, escamoteando o seu ato diegético. No entanto, este mesmo discurso deixa entrever seu outro lado, a seleção, a subjetividade.

Já na segunda parte de **A costa dos murmúrios**, a narradora utiliza-se de diversas funções, senão de todas, e fica difícil estipular qual apresenta maior acento ou peso. A função narrativa é inevitável. A referência ao texto narrativo por um discurso metalingüístico é constante, principalmente quando há paralelo com o primeiro relato: “As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d’*Os gafanhotos*, serão tão inúteis” (p.85); ou quando explica o sentido que suas próprias palavras assumem: “Para que você saiba – sempre que falar de guerra, estes dois sons, carregados de pedradas germânicas, têm vários sentidos” (p. 75). A orientação para o narratário, como se observa, é perceptível nos questionamentos e referências ao interlocutor dadas a partir do uso da segunda pessoa: “Ah, não se preocupe com o seu relato! Por mais que estime o jornalista e a sua figura cheia de filhos secretos, ele deve manter-se n’*Os gafanhotos* com a sobriedade que lhe conferiu” (p. 174). A relação afetiva, de testemunho, que a narradora estabelece com os fatos é reiterada a todo momento: “Recordo com precisão, sem qualquer tipo de esforço, até com uma enorme alegria” (p. 48). Ou ainda quando os acontecimentos despertam os sentidos da narradora, apresentando uma relação de envolvimento emotivo: “Que cheiro antigo, que cheiro a arte a envelhecer e a passar” (p.44). Por fim, há comentários que marcam um pensamento filosófico e estético: “uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo [...] e só fica enquanto não se dispersa no ar. Embora, ao contrário do que se pensa, não ignore a História. Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo que as cartas de jogar” (p.42).

A função ideológica da narradora caracteriza substancialmente o romance. No capítulo II, por exemplo, para, aproximadamente, cinco seqüências de acontecimentos, intercalados, apresentam-se cinco comentários: sobre o sentido da cicatriz no passado e no presente da narrativa – “A cicatriz foi uma bela

marca enquanto se lutou [...] e esteve por isso na base de grandes duelos [...]. Depois, a meio do século, caiu” (p.63); sobre a memória – “a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó” (p.73); sobre o sentido da guerra colonial – “o sentido da guerra colonial não é pois de ninguém é só nosso” (p.75); sobre a criança – “sei que são um estádio transitório. A criança não existe, é a sombra dum retrato”(p.76); sobre a tendência à imitação – “Pobres daqueles que, tendo vocação para imitarem alguém, nunca encontraram o modelo na vida.” (p.80). Esses comentários, de tão grande importância quantitativa e qualitativa na narrativa de Eva, marcam um discurso psicológico, estético, metafísico que abala o equilíbrio tradicional da forma romanesca. A narrativa é invadida pelo comentário. Tal maneira de narrar permite que Ângela Beatriz de Carvalho Faria assinale, na segunda parte de **A costa dos murmúrios**, a “vocação deambulatória do ensaio”³⁴. Não se pode esquecer, além disso, que as intervenções de Eva estão permeadas por uma veia irônica de mais fácil decifração que *Os gafanhotos*. Diz: “Prefere a harmonia? Eu também, é por isso que tanto estimo a paz que se respira na noite d’*Os gafanhotos*” (p.69), enquanto toda a sua narrativa propõe-se a desmascarar o clima pacífico e tranqüilo que impera no primeiro relato.

Portanto, as categorias de modo e voz guardam distinções importantes no que toca à forma de apresentação dos relatos. Enquanto o narrador de *Os gafanhotos* mantém-se, predominantemente, em terceira pessoa e um pouco mais distante dos fatos que conta, Eva Lopo assume a primeira pessoa do discurso, num processo de distanciamento e aproximação que revela, ao mesmo tempo, a avaliação, a reflexão sobre o vivido e, por vezes, a instantaneidade do seu ato. A narradora da segunda parte d’**A costa dos murmúrios** assume não só a função de contar os fatos, mas também a de testemunhá-los, filtrá-los pela memória de uma vivência, revê-los, comentá-los. A precisão no relato das ações

³⁴ FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Op. cit. nota 7, p. 151.

permanece, entretanto a voz da narradora ecoa constantemente e é o seu olhar que revela a *história*. Portanto, enquanto a primeira narrativa pretende-se mais mimética e menos diegética, a segunda é mais mimética em seu imediatismo e é mais diegética em sua mediação.

Todavia, mesmo em uma forma linear de contar, que se pretende mais mimética, escamoteando sua participação, o narrador de *Os gafanhotos* deixa vestígios do seu ato seletivo, do seu ponto de vista, assim como o fotógrafo, n' *Os gafanhotos*, que quer apanhar o beijo dos noivos “em todas as posições” e por isso “sobe em cadeiras”, “desce até o chão”, tentando oferecer uma imagem completa, uma do casal. Sua ironia, mais escondida que a de Eva, tem uma força expressiva maior, pois diz mais do que está expresso. O narrador de *Os gafanhotos*, ao mesmo tempo que usa o discurso irônico para negar a si mesmo, indica, de maneira sutil, sua subjetividade. Por seu lado, a narrativa de Eva assume a fragmentação, a subjetividade, a seleção. Suas intrusões permanentes dão ao romance a forma de uma reflexão crítica sobre o passado. A vivência da heroína está a serviço da narradora, não deixando saídas, no entanto, para o privilégio de uma sobre a outra.

Finalmente, o discurso narrativo de **A costa dos murmúrios** assume uma espécie de “derrapagem” em relação ao discurso narrativo tradicional, sem que isso impossibilite o relato. A bipartidação do tecido textual em duas narrativas; a situação de cissiparidade da narradora da segunda parte, engajada no tempo da narrativa e no tempo da *história*; o investimento no comentário e na ironia; a aposta na narrativa repetitiva; a eleição de uma duração e de um modo narrativo particular, ritmados estes pela subjetividade da voz narrante do segundo relato; a atitude multifuncional da narradora Eva são características que experimentam o código narrativo. Essas estratégias servem para realçar o olhar, a temporalidade,

a não-onipotência, a “ideologia” daquele que revela a *história*. Torna-se, portanto, mister analisar as implicações e as funções que assumem essas formas de narrar e rememorar.

3 RECONSTITUINDO O PASSADO

3.1 Mnemósine

“No fundo é o livro sobre uma memória. [...] São dois momentos da memória, de duas memórias diferentes [...] No fundo, tive a intenção de que esse confronto entre duas visões desse a impressão de que é impossível reconstituir a vida, de que é impossível reconstituir o comportamento da memória. E, sobretudo, de que a história é uma ciência falsa face à reconstituição do passado. O passado só se consegue reconstituir, na medida do possível, através das memórias”.
(Lídia Jorge, 1993)

A afirmação de Lídia Jorge, que abre o capítulo, chama a atenção para o fato de que **A costa dos murmúrios** tem como tema central a memória. A autora estabelece que a memória é um vestígio do passado, de trajetória irredutível, da qual a História depende. Assim, restam, no presente, somente os murmúrios do que foi, e a apreensão destes está subjugada a uma busca atual. Com esse propósito, estabelecem-se as narrativas de **A costa dos murmúrios**. Enquanto o primeiro relato esconde as estratégias de reminiscência, o segundo as explora explicitamente. Com isso, o primeiro cria um efeito de instantaneidade e o segundo de revisitação, em que a experiência da narradora toma o primeiro plano.

É clara, portanto, a pertinência de se refletir sobre a memória no intuito de desvendar as estratégias rememorativas encenadas no romance jorgiano. Para tanto, recorre-se a algumas fontes que abordaram o tema – Hesíodo, Platão, Aristóteles, Santo Agostinho –, o que pode oferecer a base para compreender abordagens modernas – Bergson, Proust, Benjamin – e facilitar o entendimento da relação literatura/ História no que se refere à construção da memória.

Na Grécia arcaica, impera a divinização da memória. Como conta Hesíodo³⁵, Mnemósine (Memória), irmã de Cronos (Tempo), gerou com Zeus, “o pai dos deuses e dos homens”, nove filhas de “pensamentos semelhantes”, entre elas Clio, Tália, Melpômene, Calíope, respectivamente, as musas da História, da Comédia, da Tragédia, da Épica, todas irmanadas em uma habilidade comum. Afirmam as Musas ao poeta: “Sabemos contar mentiras muito semelhantes às realidades, mas sabemos também quando o queremos, proclamar verdades”³⁶. Como bem assinalou José Américo Mota Pessanha, a primeira lição que as Musas ensinam é a de que “a fonte da verdade é a mesma fonte da falsidade. [...] a ambivalência é inerente à construção do discurso verdadeiro, tenso e frágil fio desenrolado entre verdade e falsidade”³⁷.

Para Hesíodo, a Memória possui um caráter sagrado, divino. As Musas, que dela nascem, permitem a perpetuação da tradição, revelando “o presente, o passado e o futuro com vozes em uníssono”³⁸, mas também favorecem, pelo esquecimento, a suspensão das aflições.

³⁵ HESÍODO. *Teogonia*. Niterói: EDUFF, 1986.

³⁶ Idem, p. 35.

³⁷ PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 34.

³⁸ HESÍODO. Op. cit. nota 35, p. 37.

Com o desenvolvimento da filosofia grega, em Platão³⁹ a memória ganha um aspecto metafísico, perdendo o seu caráter mítico. A alma imortal, divina, invariável, guarda o conhecimento das idéias eternas, do ser verdadeiro. Para alcançá-lo, é necessário lutar com outras versões, incompletas ou equivocadas – o não-ser⁴⁰. É função do homem conservar o saber eterno, com o qual nasceu, dispor dele e não mais perdê-lo. Assim, “recordar-se” é o mesmo que “instruir-se”, reaver um conhecimento, enquanto “esquecer” é abandonar determinado saber. A memória, portanto, funciona como guardiã da essência imutável, das idéias.

Contribuindo ainda mais para a laicização da memória, Aristóteles faz dela uma abordagem física, definindo-a como a faculdade de conservar o passado, cuja existência depende da noção de tempo. Para o filósofo, há sensação para o presente, esperança para o futuro e memória para o passado. A memória é a presença, no espírito, da imagem como cópia do objeto cuja imagem é; e a parte da alma a que pertence a memória é o mesmo princípio da sensibilidade pela qual percebemos a noção de tempo⁴¹. Distinta da memória, a reminiscência – o ato voluntário pelo qual a memória se manifesta – consiste em “recobrar o conhecimento ou a sensação que se teve antes”⁴². A reminiscência, assim, exige um esforço da inteligência na reconstituição dos fragmentos lembrados, depende da capacidade humana de querer e indagar.

A reflexão sobre o tempo ganha realce com Santo Agostinho, que faz um aprofundamento e uma adaptação cristã da teoria antiga sobre memória legada

³⁹ PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Fédon, p. 57-156.

⁴⁰ Como confirma José Américo Motta Pessanha ao escrever sobre as idéias defendidas por Platão. Op. cit. nota 37, p. 35.

⁴¹ ARISTÓTELES. *Tratado de la memoria y de la reminiscencia*. Buenos Aires: Anaconda, 1947, p. 98. A tradução é minha do espanhol “es la presencia en el espíritu de la imagen, como copia del objeto cuya imagen es; y la parte del alma a que pertenece la memoria, es el principio mismo de la sensibilidad por el cual percibimos la noción del tiempo”.

⁴² Idem, p. 100. A tradução é minha do espanhol: “recobrar el conocimiento o la sensación que se tuvo antes”.

por Platão e Aristóteles. Agostinho considera-a, então, como faculdade psicológica. No contexto do cristianismo medieval, em suas **Confissões**⁴³ (livros X e XI), retoma a temática da reminiscência, inscrevendo a memória em uma modalidade interior e privada da experiência do tempo.

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. (X, 8,12)⁴⁴

No palácio da memória, ao comando do narrador agostiniano, apresentam-se as imagens passadas. Algumas surgem imediatamente, outras são mais demoradas, muitas “irrompem aos turbilhões”, outras em série ordenada. Lá se conservam também todas as sensações, as cores, os sons, os cheiros, as “imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda” (X, 8, 13). Aí o narrador encontra a si mesmo, recorda as ações que praticou, seu tempo, seu lugar, e até os sentimentos que o dominavam ao praticá-las. É lá também que estão todos os conhecimentos que recorda, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem (X, 8, 13). Entretanto alerta:

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio. (Livro XI, 18, 23)⁴⁵.

Assim, a experiência do tempo necessita que se considere o “presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. [...] lembrança

⁴³ AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 259-340.

⁴⁴ Idem, p. 266.

presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (XI, 20, 26)⁴⁶. Portanto, o passado e o futuro constituem modalidades do presente: “em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam [as coisas futuras e passadas], não podem existir senão no presente” (XI, 18, 23)⁴⁷. Então o que existe no presente são os vestígios do passado. Recordar é ter uma imagem do que foi, impressão deixada pelos acontecimentos que permanece fixada no espírito.

Portanto, a distensão (*distentio*) caracteriza a existência temporal humana, dividida entre a ação da lembrança (do passado) e a ação da expectativa (do futuro) na intensidade de um presente que exige constante atenção (*attentio*), “tomada de consciência ativa desse incessante esticamento”⁴⁸.

Os estudos sobre a memória expandem-se no campo da filosofia, à beira do século XX, com Henri Bergson. Em **Matéria e memória**⁴⁹, o autor distingue dois tipos de memória humana. A primeira, sempre voltada para a ação, só retém do passado “os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado [...]. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”⁵⁰. A segunda “registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data”⁵¹.

⁴⁵ Idem, p. 326.

⁴⁶ Idem, p.238.

⁴⁷ Idem, 326.

⁴⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1997.

Dizer o tempo, p.77.

⁴⁹ BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁵⁰ Idem, p. 88.

⁵¹ Idem, ibidem.

Bergson define assim a memória-hábito, a da ação repetida, que exige esforço e atenção para ser adquirida e permanece, portanto, sob a dependência da vontade. Por trás dessa lembrança adquirida está a memória pura, espontânea, a da imaginação, capaz de revelar-se por clarões repentinos, “tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar”⁵². Essa lembrança pura, contínua, atua no sentido de conservar íntegro o passado, o qual condiciona o presente. Tal memória inútil, não pragmática, que “imagina e não repete”⁵³, guarda a duração do ser, por atar, no fundo da consciência, o presente ao passado.

Segundo Bergson, o passado

permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho⁵⁴.

Dessa maneira, ao se suspender a atenção para a utilidade do real, é possível ver além do material. Nota-se que já Santo Agostinho distinguia os atos de atenção (ao presente) e de distensão (ao passado). Para rememorar e, assim, conservar a experiência, é necessário, portanto, distanciar-se da ação.

Walter Benjamin, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*⁵⁵, destaca a obra de Bergson como uma reflexão sobre a tentativa de se apropriar da verdadeira experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada. A experiência, conforme retoma Benjamin da tese bergsoniana, forma-se por dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória.

⁵² Idem, p. 97.

⁵³ Idem, p. 89.

⁵⁴ Idem, p. 180.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. Op. cit. nota 16, p. 104-105.

Bergson afirma que a memória seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. Revelar este outro lado, os aspectos insuspeitados e inesperados do real, é a principal função do artista, o responsável majoritário pela vida contemplativa, em oposição à vida ativa.

Com efeito, foi Marcel Proust quem colocou à prova a teoria de Bergson na obra **Em busca do tempo perdido**. Proust transforma a *memória pura* em *memória involuntária*, acrescentando que esta não se sujeita ao intelecto, ficando por conta do acaso o reencontro com a experiência. A memória voluntária representa, nesse sentido, um esforço vão na reconstituição do passado – “Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis”⁵⁶ – e não conserva nada dele – “como então o que eu recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray”⁵⁷. Não basta o esforço, os mecanismos racionais da inteligência para reconstruir o que foi. Relacionada a isso, a noção de tempo proposta por Proust distancia-se da duração bergsoniana. Como afirma Jacy Alves de Seixas, “Proust falará de tempos diversos e múltiplos, colocando a descontinuidade em primeiríssimo plano, juntamente com o instante único que guarda latente a possibilidade da memória”⁵⁸.

Também influenciadas teoricamente por Bergson, as discussões legadas por Walter Benjamin são indispensáveis para entender, na atualidade, o funcionamento da memória. Os textos *Sobre alguns temas em Baudelaire*⁵⁹, *O*

⁵⁶ PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 48.

⁵⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁸ SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 39.

⁵⁹ Op.cit. nota 16.

*narrador*⁶⁰, *Sobre o conceito de história*⁶¹ alertam para a perda da tradição, da aura, da narração clássica, e conclamam a rememoração pela palavra, necessária para salvar o passado esquecido, perdido, recalcado ou negado.

Em *O narrador*, Walter Benjamin afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção”⁶², o ato de narrar entra em crise no momento em que as experiências perderam em muito o seu valor. A passagem pela Guerra foi um marco nesse sentido, pois ao seu final os indivíduos “voltaram mudos do campo de batalha”⁶³. O homem já não conhece o ato de contar *histórias*, de aconselhar, papel principal dos velhos, que transmitiam de geração a geração os conhecimentos compartilhados pelo grupo. “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”⁶⁴. Ao traço característico da narrativa épica, a transmissão oral, a idade moderna sobrepõe o romance, que não procede da tradição oral e nem a provoca. Assim o romance, fechado na forma do livro, tem como local de origem o “indivíduo isolado”⁶⁵, que não sabe transmitir conselhos de qualquer natureza e que leva, na descrição da vida humana, o “incomensurável a seus últimos limites”⁶⁶. Enquanto a memória épica, concretizada na invocação às musas, é dedicada a um herói, a uma viagem aventureira ou a uma luta, a memória do romancista consagra-se a muitos eventos esparsos.

Dessa maneira, Benjamin demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung*, a experiência propriamente dita, no mundo moderno, em detrimento da *Erlebnis*, a experiência vivida, limitada ao indivíduo solitário. O mundo moderno exige atenção constante, pois se caracteriza pela supremacia da informação que, nova

⁶⁰Op. cit. nota 15.

⁶¹Op. cit. nota 17.

⁶²BENJAMIN, Walter. Op. cit. nota 15, p. 197-198.

⁶³Idem, p. 198.

⁶⁴Idem, p.200-201.

⁶⁵Idem, p. 201.

e desconhecida, é perecível e momentânea, contrária ao exercício da memória. Voltado para a ação, o homem já não guarda as *histórias* e perde-se, assim, a capacidade de transmissão e de formação da experiência. Não se tem tempo para “chocar” os conhecimentos. Nota-se então, das constatações feitas por Benjamin, que a *vida ativa* – marcada pela necessidade da *sensação* (Aristóteles), *atenção* (Santo Agostinho), *ação* (Bergson) – intensificada pelo mundo industrializado moderno, diminui o espaço da memória, regido este pela *vida contemplativa*.

Relacionando a perda da experiência com o fim da arte de contar, o filósofo alemão sugere a idéia de que, para reconstruí-la, é necessária uma nova forma de narratividade. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin ressalta que os oito volumes da obra de Marcel Proust “dão idéia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade”⁶⁷. Narrar é um trabalho de construção que reconhece a impossibilidade da experiência tradicional e que se recusa a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual. O que Benjamin destaca na forma de narrar proustiana é a opção pela rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”⁶⁸. A narração não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente; pelo contrário, “integra-o a vida do narrador para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila”⁶⁹.

⁶⁶ Idem, *ibidem*.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. Op. cit. nota 16, p. 107.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo Brasiliense, 1994. A imagem de Proust. p. 37.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Op. cit. nota 16, p.107.

Sobre o conceito de história caracteriza a função do novo narrador (da história, das *histórias*, da História). Seu papel não é recolher apenas os grandes feitos, mas tudo aquilo que permanece de lado, sem significação. O narrador deve permanecer atento ao passado que dirige um apelo ao presente (tese 2): nada do que um dia aconteceu, os pequenos ou os grandes acontecimentos, pode ser considerado perdido para a história (tese 3). “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”⁷⁰ (tese 5). “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”⁷¹ (tese 6). O narrador deve considerar sua tarefa “escovar a história a contrapelo”⁷² (tese 7) e, virando as costas para o progresso, acordar os mortos, juntar os fragmentos do que passou (teses 9, 10) e explodir o *continuum* da história (tese 15). Do passado não se deve fazer uma imagem eterna, mas uma experiência única (tese 16). Na rememoração, o tempo pretérito não é vazio, nem homogêneo (apêndice 2).

Nota-se, por fim, a partir das discussões legadas por Benjamin, que contar a história, as *histórias*, a História não é comemorar (solenizar, festejar, celebrar) datas e heróis, fazendo uma narrativa épica da continuidade histórica. É, antes, rememorar a densidade e a diversidade do tempo pretérito, abrindo-se aos brancos, ao esquecido, para dizer, com incompletude, aquilo que não teve direito à lembrança. Relembrar o passado é reconhecer a incapacidade de sua reconstituição fiel e atentar para as suas ressurgências no presente. Assim, entende-se que a experiência estética de Proust seja dada como possibilidade de narração moderna. A memória *involuntária*, longe de repetir passiva e

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. Op cit. nota 17, p. 224.

⁷¹ Idem, ibidem.

⁷² Idem, p.225.

mecanicamente o que foi, supondo as lacunas e construindo-se com elas, resgata a dimensão afetiva e descontínua da ação humana.

Após a revisão teórica, é possível concluir que a Memória possibilita a narração dos acontecimentos históricos, revelando o passado, o presente e o futuro. Dá origem à História e à literatura, discursos lingüísticos que criam historicidade. Desde as primeiras fontes, a idéia de imagem definiu intrinsecamente a memória, alertando para o fato de que é impossível conservar o passado como ele realmente foi. Resta o presente do passado, permanecem os vestígios, os murmúrios do acontecido. Assim, o homem, atento às necessidades do presente, lança mão da recordação (do latim, *re-cordis* = de novo ao coração), para alimentar suas expectativas e esperanças no futuro. Ciente da transitoriedade, da dissolução e da degradação do ser, a subjetividade, a afetividade, a imaginação possibilitam a descoberta do que está além do útil, do que dura no tempo. Daí o profundo compromisso da narração com a História da consciência e das coisas. Desprendida da ação, a arte ficcional, pelo sonho, pode resgatar a “verdadeira memória”.

Roland Barthes, a partir de uma abordagem lingüística do discurso, indaga a legitimidade da oposição entre narrativa de ficção e narrativa histórica: aproxima os narradores de ambas as narrativas, destacando suas estratégias mútuas. Barthes declara que “o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura”⁷³. Assim, o discurso histórico é essencialmente “elaboração ideológica”, “imaginário”. Para Barthes, o paradoxo que pauta a pertinência do discurso histórico, em relação a outros, reside sobre a noção de fato: “o fato nunca tem mais do que uma existência lingüística [...] e, no entanto, tudo se passa como se essa existência

não fosse senão a ‘cópia’ pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o ‘real’”⁷⁴. Barthes indaga sobre o lugar do “real” na estrutura discursiva. Considera que, num primeiro momento, o referente é fundador, exterior e regulador do discurso; num segundo momento, é “o próprio significado que é rechaçado, confundido no referente”⁷⁵. O referente, então, entra em relação direta com o significante, acreditando-se na exclusão do significado. Constrói-se assim um *efeito de real*⁷⁶. No entanto, afirma o autor que o discurso histórico “não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*”⁷⁷. Apresenta-se, assim, no discurso historiográfico tradicional, um verossímil que provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, construindo uma ilusão referencial. Logo não se admite a opacidade da linguagem. A pretensa objetividade da História tem a intenção de apresentar um discurso formado de significantes que entrem em relação direta com o referente, transparecendo o que “realmente aconteceu”, o real em seu estado puro, livre de significado⁷⁸. No entanto, a despeito dessa intenção, no momento em que se julga denotar diretamente o real, nada mais se faz além de significá-lo. Como afirma Barthes, “a carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo”⁷⁹.

A obra de ficção, sem essa preocupação de expulsar o significado, ao mesmo tempo sem pretender dar a verdade, está em contato com ela pelo verossímil. Luiz Costa Lima, em **Vida e mimesis**⁸⁰, afirma que a arte ficcional, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não de conceitos, põe em

⁷³ BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. O discurso da história. p. 155.

⁷⁴ Idem, ibidem.

⁷⁵ Idem, ibidem.

⁷⁶ Idem, p. 156.

⁷⁷ Idem, ibidem.

⁷⁸ Roland Barthes traz uma nota explicativa para esse aspecto: “Ilusão claramente ilustrada pelo programa que Thiers designava ao historiador: ‘Ser simplesmente verdadeiro, ser o que são as próprias coisas, não ser nada mais do que elas, como elas, tanto quanto elas’”. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. O efeito do real, p. 164.

⁷⁹ Idem, ibidem.

⁸⁰ COSTA LIMA, Luiz. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

perspectiva a verdade, i.é., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica sem ser didática; ou de ensinar sem ensinar. Conforme o autor, “a ficção não *representa* a verdade, mas tem por ponto de partida o que criadores e receptores *têm* por verdade”⁸¹. Além disso, “a experiência do ficcional supõe a experimentação do que não se conhece, empreendida contudo com balizas do que o criador e o receptor tomam como verdadeiro”⁸². Assim, a mímese, que é semelhança e diferença, permite a participação do leitor no inconsciente de sua época. Portanto, pela diferença – pois a literatura integra, sobretudo, a imaginação, a fantasia, o sonho – a ficção pode desvendar o que não é perceptível no real – aos olhos do homem comum entregue à vida ativa – e, no entanto, está ali.

Em **A aguarrás do tempo**⁸³, na tentativa de delimitar as fronteiras entre o discurso ficcional e o histórico, retomando Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima define a ficção como “tudo aquilo a que se imponha o desnudamento de seu *como se*”⁸⁴, ou seja, a obra se dá a conhecer como ficcional. Assim, enquanto o discurso da História é sujeito ao protocolo da verdade, o *verossímil* do ficcionista visa a parecer verdadeiro. Conforme o teórico brasileiro, o discurso ficcional se põe à distância do que se tem por verdade e, assim, possibilita a crítica. “Na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento”⁸⁵.

Recapitulando, de forma geral, as assertivas teóricas, tanto o discurso histórico quanto o discurso literário podem fazer memória, um com o protocolo da verdade, outro com o de *parecer verdade*. O primeiro se alimenta dos restos e dos detritos do passado e sobre ele impõe uma significação; mesmo se

⁸¹ Idem, p. 306.

⁸² Idem, *ibidem*.

⁸³ COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

⁸⁴ Idem, p.111.

reconhecendo como um conhecimento lacunar, justifica-se enquanto comprovável. Por sua vez, o discurso literário faz memória, porque também se alimenta desses restos e vestígios do passado, todavia sem o intuito de verificação. Assumindo o verossímil, pelas imagens que cria, oferece a diferença e possibilita a polemização da verdade. O que se coloca em questão é o modo de fazer memória. A memória espontânea, a do sonho e da imaginação, característica da arte, pode servir também à História, se essa admitir os significados que engendram seu discurso para além do *efeito de real* (efeito flagrado por Barthes no discurso positivista historiográfico e na literatura realista⁸⁶).

Por seu lado, **A costa dos murmúrios** confronta duas maneiras de se fazer memória. Uma, mais objetiva, mais sintética, menos esclarecedora. Outra, mais subjetiva, dispersiva, porém mais esclarecedora. Ambos os relatos alimentam-se de acontecimentos históricos – colhidos da guerra colonial entre portugueses e moçambicanos no início da década de 70. Entretanto, nenhum se oferece como instância de verdade. Enquanto discurso literário, **A costa dos murmúrios** assume o *como se*, criando imagens para o passado, que constroem sentidos não estáveis. O texto de Lídia Jorge parece dizer que, pelo verossímil, a literatura cria versões para o real pretérito, explicitando ou não seu caráter de memória. Frisa-se também, com isso, que, ao inserir o semelhante histórico, a literatura cria a diferença, põe em perspectiva as verdades, criticando, polemizando.

⁸⁵ Idem, p.106.

⁸⁶ Op. cit. nota 78. p. 158-165.

3.2 Dois momentos de memória

“Eva Lopo sente duas coisas: por um lado, a transitoriedade de tudo; os pensamentos não se apanham e o sofrimento não se retém, a História não pode conter o sofrimento individual e não existe sofrimento senão individual. Por outro lado, ela tem a consciência de que, ao não recolherem a sua própria história, os portugueses colaboram com a vocação do correr de tudo que é acabar no desaparecimento”.
“O maior drama é este de sermos um projecto para sermos eternos e até a História dos homens nos negar”
 (Lídia Jorge, 1988).

Nas palavras de Lídia Jorge, observa-se a preocupação com o pequeno, o particular, o humano, e a acusação de que tais aspectos, muitas vezes, são negados pela História. Diante disso, a literatura faz memória do efêmero, para que a lição do sofrimento individual não seja esquecida.

Para observar as diferenças que regem o ato rememorativo nas narrativas de **A costa dos murmúrios**, pretende-se retomar as constatações já apresentadas sobre o discurso de ambos os relatos, realçando as posturas implicadas na reconstituição do passado.

Em *Os gafanhotos*, observa-se que a voz em terceira pessoa escamoteia o ato subjetivo do narrador; e o foco narrativo, que acompanha, como uma câmera fotográfica, os detalhes do acontecido, subtrai o afastamento temporal e cria uma imagem (mais) una e linear dos fatos. Esses aspectos permitem que a maior parte da crítica de **A costa dos murmúrios** silencie a única expressão no texto que atesta a atitude de rememoração do narrador – “Rodavam, rodavam os pares. *Foi há vinte anos*”⁸⁷, (p. 11) – e o definam como um relato feito no passado, próximo aos acontecimentos vividos. No entanto, a própria Eva Lopo

⁸⁷ Neste capítulo, os grifos, nas citações, são da autora deste trabalho.

confirma: “Para escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar” (p.41). Todavia, essa “viagem trabalhosa” da memória é aquietada na narrativa de abertura de **A costa dos murmúrios**.

Por seu lado, o relato de Eva explicita a reminiscência, a subjetividade, a parcialidade, constrói-se na fissura e na incompletude. A voz narrativa assume a função de testemunho, bem como o distanciamento temporal do acontecido e, da mesma maneira, a ligação afetiva com ele mantida. Busca, incessantemente, recuperar os vestígios do vivido, aceitando seu caráter perecível. A narrativa, assim, constitui-se dos restos de uma experiência que são ansiosamente revisitados.

A memória de Eva é acionada pelo estímulo externo quando se depara com o relato d’*Os gafanhotos* e dele recebe os cheiros e os sons do seu passado: “Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som. [...] Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos” (p. 41). Daí já se observa o caráter involuntário e afetivo que toma tal rememoração. A leitura d’*Os gafanhotos* por Eva permite a redescoberta de um tempo que se esvai, o despertar de sentimentos em relação ao vivido – falando de Evita, Eva declara: “Agora vejo-a por sua ação, atravessando o hall do *Stella Maris*, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela” (p. 44) – o que possibilita a narração do tempo pretérito. Assim, o passado são as imagens que, no presente, se fazem dele por aqueles que o viveram, a propósito de um objeto que desperta a reminiscência: “O *Stella*, que não é outra coisa mais do que esse breve fulgor que estoira de ano a ano, de biênio em biênio, a propósito dum cheiro ou duma carta, será enterrado, pouco a pouco, aos pedaços, à medida que a geração que o

viu suspire e acabe” (p. 209). Portanto, não é possível apresentar o passado exatamente como ele foi, senão imaginá-lo a partir dos restos que permanecem “gravados no espírito”.

Eva mostra-se consciente da impossibilidade de reconstituir, inteiramente, o que viveu: “convenhamos que me lembro imperfeitamente” (p.127). Por outro lado, essa mesma consciência possibilita que se chegue mais perto do “real”, ainda que este não pareça “verdadeiro”:

As curiosidades que lhe conto, essas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d’*Os gafanhotos*, serão [...] inúteis [...], a verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque se não explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, literalmente, para local nenhum” (p. 85).

Eva acusa, assim, a construção de uma verdade aparente, harmônica, bela n’*Os gafanhotos*, entretanto distante da “pequenina e desvairada vida” (p. 86). A maneira que ela recupera os fatos leva em consideração essa dispersão do real. O que conta não são as causas e os efeitos, mas “simultaneidades” (p.168). As cenas narradas obedecem a uma organização instável, em que as lacunas estão pressupostas, o passado surge em fragmentos justapostos pelo processo de memória: “A verdade é que me lembro em fragmentos” (p. 127). Nota-se uma seqüência da narrativa (p.180-181) em que Eva inicia resumindo os acontecimentos noticiados no jornal *Hiterland* – “nesse dia a primeira página falava de civilidades”. Logo, no parágrafo seguinte, imagina um trecho da *Coluna Involuntária* na boca de personagens d’ *Os gafanhotos*. Em seguida, fala sobre os seus encontros com o jornalista – “não, não eram encontros singulares os que tínhamos durante a ausência do noivo [...]. Ele queria que nos encontrássemos cada vez mais longe. Havia um café”. E, após, centra

novamente o foco no hotel, em que “um magote de gente de várias raças envolvia o portal”. Os aspectos narrados não são organizados cronologicamente, numa lógica causal explícita. Há sim características circunstanciais – “nesse dia”, “num café”, “no portal” – que definem cada ação como instantes únicos. Por outro lado, os aspectos lembrados são revividos em pormenores: “O traço mais nítido dessa noite que caía sem lua, nem estrelas, nem luminosidade, é o momento em que lhe indico onde mora Helena de Tróia. O jornalista deixou-me à porta da casa de Helena”(p. 127). A preocupação de Eva não está em datar, explicitar a cronologia, o tempo contínuo que liga os fatos numa relação de causa e efeito, e sim em marcar os significados que dialogam e duram em sua memória. O que permanece, portanto, é a *experiência da narradora*, o difícil trabalho de *compor* o passado.

Sobre a *história* do relato de abertura paira o tempo natural que organiza linearmente as ações: “Aliás, aquilo era domingo, o tempo era amplo como sempre compete ao domingo, poderiam regressar todos ao terraço” (p. 24); “o Sol tinha feito o seu giro e estava na posição em que de véspera o tinham encontrado, quando haviam subido ao terraço seguidos pelo cortejo” (p. 26); “Era domingo e a noite poderia ser eterna” (p. 31). O tempo, assim, é definido em relação ao movimento dos corpos celestes. É percebido, portanto, como contínuo, homogêneo. Além disso, o tempo verbal predominante no relato de abertura é o pretérito perfeito que, em seu aspecto definitivo, permite a delimitação cronológica.

Já o relato de Eva é coordenado pelo tempo interior e psíquico em estado de permanente distensão, de cruzamento de tempos. Considerando a capacidade da narrativa de se desdobrar entre *discurso* e *história*, Eva dispersa-se em diversos níveis temporais sobrepostos. Ao assumir dois “eus”, o eu que enuncia (Eva) e o eu que é enunciado (Evita), compromete-se com dois tempos, e

assume dois modos de locução, que encenam uma existência não plena, dilacerada numa não-coincidência consigo mesma. Observa-se uma seqüência em que Eva relembra uma cena passada de Helena, no intuito de entender seu comportamento:

Revejo Helena no areal, vestida com fato de caqui, os cabelos apanhados por um lenço. Revejo o areal ainda com bar de pau, o noivo ajoelhado diante das armas, as aves cor de fogo ainda não estão presentes mas é como se estivessem, e o capitão soltando assobios, e exigindo a Helena que reconheça a arma que não está dentro da serapilheira. Helena de Tróia tinha dito que faltava o revólver. Teria sido revólver que Helena tinha dito?

Fechou-se a última janela do *Stella Maris* e calou-se o último garoto choroso. Sim, sim, - disse Eva Lopo. Dirigi-me pela primeira vez à casa de Helena de Tróia sem que ela me chamasse. Na noite *d'Os gafanhotos*, Helena abriu a mala, retirou o revólver, entregou-o sinteticamente ao alferes, e tudo se passou no terraço, mas agora a sua curiosidade é igual à minha – para nada, tão igual e tardia quanto a minha (p. 202).

Eva identifica-se totalmente à ação passada como se a tivesse revivendo. A memória torna o acontecimento pretérito presente, o que se esclarece pelo uso de verbos no gerúndio: “revejo Helena no areal..., o capitão soltando assobio, e exigindo...”. Esse ambiente que é revisto guarda uma característica que o tempo posterior já destruiu – “*ainda* com bar de pau” (no presente de Eva, o bar de pau já não existe); e o presente de Eva sobrepõe ao lugar pretérito traços que ele ainda não tinha – “as aves cor de fogo *ainda* não estão presentes, [num tempo posterior estarão, pois] é como se estivessem”. A realização da ação no passado se confirma pela expressão “Helena tinha dito que faltava o revólver” que logo é colocada em suspeita pelo uso do futuro do pretérito “teria sido revólver?”. Nota-se, assim, que a imagem pretérita é recarregada pelos acontecimentos que se sucederam a ela, não se isola, não se fecha, não é definitiva.

Logo depois, a lembrança de Eva – um tempo no areal – é interrompida pelos acontecimentos presentes – o tempo no *Stella* –, narrados como ação passada: “Fechou-se a última janela do *Stella*”. Em seguida, entretanto, há um distanciamento daquele momento temporal para outro anterior, sobre o qual Eva reflete: “Na noite d’*Os gafanhotos*, Helena abriu a mala, retirou o revólver, entregou-o ao alferes”. Esse tempo considerado é “fictício”, pois faz parte da *história* contada n’*Os gafanhotos*, sendo que o relato de Eva, em seu desfecho, oferece outra versão para o acontecimento. Assim, enquanto a heroína narra suas aventuras orientada para o futuro, mesmo quando se lembra, Eva, adiantada em relação à progressão de Evita, joga com o passado, assumindo sobre ele uma curiosidade aparente: “mas agora a sua curiosidade é igual a minha”. Num momento posterior da narrativa, a narradora retoma essa idéia:

Sua curiosidade é igual à minha, só que você está longe, não pode passar-lhe a mão pela testa, nem beijar-lhe o cabelo. Eu pude. Evita pôde. Como sabe, eu fui Evita – um nome que parece frágil se associado à inocência. Evita contudo já tinha pêlo vermelho, sua barbicha de bode” (p. 204).

Percebe-se que Eva, ao dirigir-se ao seu interlocutor, o narratário intradieético, no presente, –“só que você está longe”– lisonjeia-se por estar próxima do seu passado, ela revivifica o que “Evita pôde”. Aqui é a consciência de que a percepção de quem viveu o que é narrado é diferente da visão de quem só escuta, sem ter vivido. Apenas quem viveu é capaz de re-sentir, recordar – trazer o passado de novo ao coração: “passar-lhe a mão pela testa”, “beijar-lhe”. Logo Eva está capacitada para assumir a reflexividade narrativa e oferecer significação à experiência da outra que foi, esclarecendo o caráter demoníaco de Evita – “Evita contudo já tinha pêlo vermelho, sua barbicha de bode”, em oposição à aparência angelical que até então assumira.

No momento em que é vivido por Evita, o passado não é inteligível:

Era um tempo intenso, o conhecimento cruzava-se tão velozmente sobre a cabeça, que não era possível registrar. Evita dizia – primeiro, segundo, terceiro, mas só enunciava a ordem dos conhecimentos, não conseguia deduzi-los, preencher as casas abertas pelos números (p. 246).

A personagem caracteriza-se pela *atenção* constante ao real, no entanto, é só o *distanciamento* de Eva que pode dar significado ao que a outra percebeu e sentiu: “Eu conhecia o significado desse cheiro. Mas à distância conheço-o melhor” (p. 250). Nota-se que a sensação – do cheiro – parece prolongar-se até o presente, permitindo a reflexão sobre a ação passada. Assim também funcionam os anúncios narrativos de Eva que, adiantados, apontam para a subjetividade da narradora. Em sua impaciência narrativa, Eva realça, antecipadamente, os acontecimentos importantes em sua trajetória. Quando, por exemplo, anuncia que o noivo atira em macondes amedrontados, deixa notar a sua perturbação pessoal e intensifica o sentido do conflito que Evita viveu.

As passagens destacadas exemplificam, portanto, a complexidade que toma a lembrança encenada na segunda parte de **A costa dos murmúrios**. Eva assume tanto o *mundo comentado*⁸⁸, que se caracteriza pela tensão e o engajamento e que tem no tempo presente o seu apoio, quanto o *mundo contado*, que se qualifica pelo desprendimento e se constrói pelo uso dos verbos no pretérito. Ao comentar o passado, Eva o estende até o presente. Corta o real vivido, para nele inserir tempo. Desse modo, entende-se por que a temporalidade psicológica que perpassa a narrativa de Eva não estaciona na pausa, como também não acelera o discurso em demasia, uma vez que o mais importante não é dar ao passado a aparência “da verdade”, mas revelar as impressões, ainda que fragmentadas, que permanecem vivas na memória da narradora. Já o narrador de *Os gafanhotos* assume, predominantemente, uma atitude de estranhamento em

⁸⁸ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1995. Tomo II. p. 118-120.

relação ao pretérito vivido; o acontecimento que narra permanece isolado como único e fechado. Cada ação tem sua data – o passeio dos noivos pela costa se deu na tardinha de sábado, a chuva de gafanhotos na noite de domingo – e é narrada em um ritmo regular. Intenta-se com isso dar uma idéia de repetição do passado.

Por seu lado, Eva inclui os acontecimentos pretéritos na tensão tridimensional do tempo. Observa-se uma passagem em que inscreve sobre o passado de Evita as expectativas de futuro que, como narradora, já conhece:

Ainda vão demorar cinco anos [...] para que uns fujam pelas traseiras, os outros corram de madrugada para o aeroporto repleto. [...] Ainda estamos a algumas posturas – do momento em que, já desalojado o *Stella*, barcos de grande e pequeno calado venham de outras zonas do Globo [...] Ainda estamos longe do momento em que os barcos dos portos ficarão parados por falta de peças [...] Mas vem a caminho esse momento intenso, e há quem o sinta, deitado do lado dum noivo (p. 244).

Ao relembrar o passado, Eva não suspende o que se seguiu – “fugas”, “desalojamento do hotel”, “barcos parados” – não se desprende de sua experiência presente. O acontecimento pretérito serve como uma forma de anúncio da crise posterior, não é melhor, não é belo, não conforta. Assim, também a passagem do tempo não é símbolo de progresso, mas de decadência. Eva conta o limiar de um tempo: o fim do seu casamento, o limite da união colonial.

A costa dos murmúrios incorpora a transitoriedade, dimensionando a condição temporal e mortal do homem e das coisas. O uso intensivo de advérbios como “ainda” (como apresenta o excerto anteriormente destacado) e “já”, por exemplo, sinaliza a passagem do tempo devorador: o que *é já* não é o que *fora*, o que *é ainda*, logo não *será*. Dessa maneira, a linguagem da obra dá

forma à tensão temporal humana: o agora é um saudoso vestígio e uma expectativa do fim – “a mesa já começava a perder a frescura inicial” (p. 12), “todas as coisas cortadas e perfeitas que ainda ali se encontravam” (p. 13), “como a nossa compreensão ainda era perfeita” (p. 46), “Ainda não estão tocadas pelo conhecimento que o demônio dá” (p. 76), “Ainda não tinha se esquecido tudo do tempo das equações, ainda se lembrava do meu apego pelas planícies” (p. 78), “Ninguém os esperava, eles agora já sabiam, já tinham ido, já tinham voltado” (p. 259), “elas já julgam saber, já julgam julgar” (p. 259), etc. Nesses exemplos, o uso do advérbio “já” intensifica a idéia de rapidez, antecipação, brevidade, transformação e o uso de “ainda”, do mesmo modo que marca algo que resta, sinaliza também a mudança, a corrosão.

N’*Os gafanhotos*, as personagens encenam, no entanto, uma vontade de retardar o tempo, de alongá-lo, de eternizá-lo: “Ainda era muito cedo para se fechar a tarde” (p. 13), “aquilo era domingo, o tempo era amplo”, (p. 24); “a noite poderia ser eterna” (p. 31). À mudança, à degradação do ambiente, Evita responde que “a memória não tinha fim, e que enquanto fosse viva haveria de ver a mesa intacta, ocupando o terraço” (p. 26), sinalizando, por outro lado, a própria finitude – “enquanto fosse viva”. A tentativa de retardamento do tempo esmorece no ritmo acelerado em que as ações acontecem no terraço; o desfecho de *Os gafanhotos*, que narra a morte do noivo, e a sentença do narrador – “FIM” – desenganam qualquer esperança de plenitude e eternidade.

Já no segundo relato, o que aflige a narradora é, justamente, a consciência da transitoriedade das coisas – “Que cheiro antigo, que cheiro a arte a envelhecer e a passar!” (p 45); da fugacidade da vida humana – “A esta hora, já cresceram, já copularam, já deram filhos inocentes e já participaram há muito do conhecimento que o demônio vermelho e retorcido dá” (p. 76); da finitude do ser – “Os lenços cada vez mais pequenos acenando diante de ninguém e de nada,

lembravam-me a partida de todas as vidas deprendendo-se do seu último cais, sem hipótese de regresso, a caminho do absurdo do fim” (p. 75). Ciente, sobretudo, da degradação da memória – “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” (p. 42), Eva luta contra o esquecimento – “Vejo sombras [...] evite todas as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo dos anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra” (p.136). Nesse exemplo, sobretudo, a narradora combate o silenciamento político: a interdição do dizer⁸⁹.

Nota-se, como afirma Eni Orlandi⁹⁰, que o discurso censurado afeta, imediatamente, a identidade do sujeito. Assim, o esquecimento é observado pela narradora Eva como uma forma de perda da identidade. Sobre o comportamento do noivo, Eva declara:

Então se nos fôssemos esquecendo do que desejamos descobrir, e depois de como nos chamávamos, e a seguir de que país éramos, como iríamos combinar as horas de sair, ou o momento de fazer compras? [...] Claro que tudo isso andava ligado por uma ténue linha que de repente se poderia quebrar e, que apesar de ser tão ténue, ainda permitia uma pequena correspondência de modo a não boiarmos à face da terra como lama, até boiarmos de facto como lama (p. 47).

A narrativa de Eva se propõe a traçar essa “linha ténue”, criar correspondências entre os tempos e as ações. Pelas analepses que cria, Eva Lopo possibilita o resgate do passado de Luís; ouve, igualmente, as lembranças do alferes sobre o dia em que seu capitão adquiriu a cicatriz; narra o relato pretérito de Helena sobre o momento em que perdeu o amante. O passado alimenta a construção das outras personagens. Eva permite que elas rememorem, colocando

⁸⁹ ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. Campinas: Ed. Unicamp, 2002. Silêncio, sujeito, História: significando nas margens, p. 76.

em correspondência diferentes momentos, que guardam sinais de seus caracteres. Nota-se a passagem em que Evita relembra e resume as ações passadas de Helena para entender o comportamento da outra: “Recapitulo tudo – descapotável e ventania, pássaros cor de fogo [...] as fotografias preparadas para arder, e encontro tudo em harmonia, a formar feitiço e alinhamento, como o direito duma capacha. Tudo tem uma ligação com tudo, e o que não tem não é relevante” (p. 201). A memória serve para alinhar, ligar tempos, entender as ações presentes: é portadora de sentidos. A fala de Eva – “e o que não tem não é relevante” – ironiza o discurso da História que seleciona, subjuga, esquece sentidos. A narradora, pelo contrário, resgata o aparentemente irrelevante para o discurso oficial, a fim de conservar essa “tênue linha” que pode salvá-la da incompreensão, da “desidentificação”: “A si, a mim, que fomos onde fomos, basta-nos uma correspondência pequenina, modesta, que ilumine apenas um pouco da nossa treva” (p. 43).

A imaginação e a sensibilidade são formas de tecer o passado que imprimem sobre ele os anseios, as expectativas, a vontade da narradora: “Você poderia não fechar apenas o terraço, em sinal de luto pelo noivo, mas antes abrir o *Stella Maris* à ruína, a partir das janelas atingidas pelos ultras. [...] Deixe a ruína pegar com a deslumbrante noite dos gafanhotos verdes” (p.193). A corrosão do hotel pelo tempo é inevitável, daí a necessidade de resgatar os sinais humanos que o marcaram, para que a dor ali vivida também não se apague. Por isso, Eva imagina que, dos restos do local, ressurgam as vozes, os cheiros das pessoas que lá habitaram: “Se algum pedaço de balcão desmantelado estiver a chamar bandido, é Elisa Ladeira” (p. 109); “na lavanderia [...] é forçoso que haja ainda um cheiro a ferro de engomar” (p. 111). Os ruídos, os murmúrios, os restos possuem para Eva uma significação afetiva que dá sentido ao resgate do passado.

⁹⁰ Idem, p. 78.

Além disso, voltada para o autor d'*Os gafanhotos*, sugere a ele outras versões para os fatos pretéritos, já as criando e descrevendo. Fantasia, por exemplo, a mulher do soldado Góis no alto do terraço – “Ela receia a mensagem dos cometas, e mesmo de vestido cor-de-rosa a arrastar pelo chão, não consegue deixar de dizer – ‘Meu amor, se um dia nos culpam?’” (p. 156). Dessa maneira, multiplicam-se as construções do passado, que guardam, por outro lado, diferentes impressões e críticas.

A narradora da segunda parte de **A costa dos murmúrios** considera que todos os acontecimentos, pequenos ou grandes, merecem atenção, por isso dá maior relevo aos pormenores cotidianos, deixando em segundo plano a narração da guerrilha, sem que isso diminua a importância do fato. Para Eva, “as guerras, os heroísmos de guerras [...] têm pois a ver com coisas simples como seja a barriga dum homem a passar num hall [...], o zigoma descaído, a caminho duma reunião estratégica, ou o pio dum pássaro que um dia na memória alguém matou” (p. 60). Também, para ela, “os músculos invisíveis podem ter um desempenho especial na organização dos fatos históricos” (p. 189). A sua memória deixa vir à tona as várias guerras cotidianas, episódios como o da mulher do tenente Zuri que com o esfíncter rasgado; a criança morta por falta de depósito para a conta da clínica; a repressão a Helena por parte de seu marido; a mudança no comportamento de Luís; ausentes no relato de abertura. A narrativa não se aproxima, exatamente, dos conflitos coloniais. Eva apresenta os massacres a partir de uma memória visual construída sobre uma seleção de fotografias. Dá, sim, maior atenção ao pessoal, ao cotidiano, ao até banal, porém investidos de um significado intenso: o “sentido do sofrimento” (p.251) – que *Os gafanhotos* submerge.

Os comentários da narradora Eva Lopo iluminam/ direcionam sua própria postura frente ao real que relata:

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 [...] Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. 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. Idéias de grandeza. A si, a mim, que fomos, onde fomos, estivemos onde estivemos, basta-nos uma correspondência pequenina, modesta, que ilumine apenas um pouco da nossa treva” (p. 42).

A linguagem, como se depreende do comentário da narradora, já não é mais âncora para o mundo, não é amostra, não é reflexo, não é espelho dele. A tradição, retomada e transformada de geração em geração, declina com o esvaziamento da verdade. Torna-se impossível assimilar por palavras, por verossimilhança, a vivência da guerra. É nesse sentido que o relato de Eva Lopo não busca o reconforto na edificação de uma beleza ilusória, suave, harmônica. Traça, sim, uma narração nas “ruínas” da narrativa tradicional, para não esquecer os restos, os detritos do sofrimento intransmissível, porém, inapagável daqueles que “viveram” a guerra. O relato lembra que o conflito colonial não deixa marcas apenas nos soldados que lutam e, disso, a trajetória de Helena e Evita é exemplo. Por outro lado, a culpa humana não pertence tão só aos que participaram das batalhas, mas também aos que se calaram sobre elas.

Ao fim, a memória de Eva também se desgastará. Aos poucos, suas lembranças vão se apagando: “O fim se aproxima devagar, como um pezinho de seda [...] A biblioteca da Alexandria da nossa imaginação fica limitada a uma escala tão diminuta que mete dó e apetece dormir ou morrer” (p. 254). A narradora despede-se do passado: “É a última vez que os oiço falar ou quase a

última. Começo a despedir-me de suas falas” (p. 256). A memória, no relato de Eva, tem fim: “Não me lembro de mais nada” (p. 258); “A pouco a pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem os sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento” (p. 259). Daí a necessidade do testemunho, da escrita, para salvar do esquecimento o passado.

Portanto, n’*Os gafanhotos*, o narrador parece resgatar os detalhes, escamotear a subjetividade, apoiar-se no tempo como contínuo e externo, construindo uma aparente objetividade. Todavia, mesmo esse discurso sinaliza escolhas, deixa perceber uma “elaboração ideológica” nas ironias que cria, um “imaginário” na linguagem que cifra. Por seu lado, a memória de Eva Lopo irrompe fragmentária, conduzida pela lembrança dos acasos cotidianos testemunhados. Acasos que marcam sua vida pessoal, mas que se ligam aos acontecimentos históricos da guerra colonial. A narração de Eva Lopo coloca em evidência uma representação de memória enquanto impossibilidade de reconstituição fiel do passado, enquanto incapacidade de reconstruir fatos unos e tempos lineares.

A segunda narrativa de **A costa dos murmúrios** encena um testemunho afetivo do passado, ligado ao vai-e-vem temporal, à sobreposição de impressões, aos comentários distanciados que dão à narrativa uma forma de ziguezague. N’*Os gafanhotos*, um narrador também rememora, imagina, porém esconde, silencia as suas marcas. Já o relato de Eva é dado enquanto experiência de uma narradora que clareia os seus rastros rememorativos, ao assumir as funções de *regência* e *testemunho*. Longe de ser uma narrativa que busca afastar a subjetividade, o relato de Eva intensifica a intromissão diegética, o que não implica que o passado perca a sua identidade, pelo contrário, ele ganha em sentido, profundidade, iluminado pelas impressões humanas daqueles que

viveram e testemunharam. Assim, a narração do passado esclarece o seu processo, não negando o afastamento temporal e a conseqüente corrosão do vivido. Eva corta o real para intensificá-lo, criticá-lo e, pelo testemunho dos pequenos atos, envoltos em sofrimentos individuais, pode revelar uma outra perspectiva da História. É assim que **A costa dos murmúrios** “ficciona formas de historicidade”⁹¹.

Nesse sentido, pode-se caracterizar **A costa dos murmúrios** como uma escrita, politicamente, compromissada. Os comentários de Lídia Jorge, usados como epígrafes neste capítulo, dão indícios de tal postura. A função ideológica assumida pela narradora Eva Lopo sinaliza um engajamento filosófico que se liga às teorias benjaminianas. No romance, Lídia Jorge parece experimentar tal pensamento. Na abertura de seu relato, Eva Lopo afirma: “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”. A repetição intensiva do vocábulo “correspondência” pela narradora lembra o que Benjamin exalta na escrita proustiana: “É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’”⁹². O que o relato de Eva tece são associações entre os pequenos e os grandes acontecimentos, entrecruzamentos de tempos, rejeitando elos causais definitivos de uma História contínua, assim como propõe Benjamin⁹³, num momento em que as formas tradicionais da narrativa desapareceram. A falência do modelo liga-se, em Benjamin, às conseqüências da Primeira Guerra Mundial. É também de uma guerra que Lídia Jorge fala em **A costa dos murmúrios**, ressaltando seus efeitos na memória fragmentada de Eva e na desestruturação de sua identidade, pois o trauma rompe, separa. Daí Benjamin ressaltar a necessária atuação de um narrador que apanhe o que foi

⁹¹ LEPECKI, Maria Lúcia. *Le roman portugais contemporain*. Apud GOMES, Álvaro Cardoso. Op. cit. nota 4, p. 84.

⁹² BENJAMIN, W. Op. cit. nota 58. p. 45.

⁹³ BENJAMIN, W. Op. cit. nota 17. p. 222-232.

deixado de lado pelo discurso oficial, que recolha os cacos, os pequenos feitos e as personagens anônimas: tal é a atuação da narradora Eva. Por fim, o que o romance encena é uma “imagem do passado que perpassa veloz”⁹⁴. Acumula “incansavelmente ruína sobre ruína”⁹⁵, para fixar “uma experiência única”⁹⁶. Por seu lado, *Os gafanhotos* parece ser a extensão da metáfora que Benjamin constrói em sua sétima tese: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”⁹⁷.

⁹⁴ Idem, p. 224.

⁹⁵ Idem, p. 226.

⁹⁶ Idem, p. 231.

⁹⁷ Idem, p. 225.

4 A METÁFORA ILUMINA A DESIGNAÇÃO HISTÓRICA

“A vida humana articula-se no plano do histórico, que é o plano do apreensível. A ficção introduz a transfiguração e nas suas várias formas – o conto, a novela ou o romance – é sempre a forma mais forte para contrapor ao destino oficial da História, que acaba sempre por negar o homem”.
(Lídia Jorge, 2002)

“A metáfora abana, a metáfora luz”.
(Eva Lopo, p. 189)

O comentário de Lídia Jorge, destacado em epígrafe, fornece uma explicação para a relação que a literatura tem com o “plano histórico”. Sobre o passado apreensível, a literatura superpõe a transfiguração, o distanciamento crítico, – a diferença –, no intuito de resgatar sentidos humanos, muitas vezes desprezados pelo discurso historiográfico. **A costa dos murmúrios** busca apreender o significado profundo de um tempo que passa. Esse significado é potencializado pela ação da metáfora. Como observa Álvaro Cardoso Gomes,

Se jornais e revistas – formas não ficcionais de abordar a realidade – se contentam com a fixação do efêmero e a conseqüente diluição da notícia dentro do dinamismo da história, o romance, que aspira a uma transcendência, a uma atemporalidade, deve se servir de outros mecanismos, que não a objetividade factual, para não sucumbir ao desenrolar do tempo. A saída reside numa atuação fundamentalmente crítica perante os fatos, que resulta dum distanciamento irônico [...] e duma projeção do imaginário sobre o real,

de modo a operar um corte na realidade, para melhor desvendá-la ou mesmo para melhor transformá-la.⁹⁸

Enquanto a informação é perecível e momentânea, o discurso ficcional pode “criar tempo” sobre os acontecimentos a partir da projeção de imagens sobre ele, imagens que alargam o seu sentido, intensificam os seus efeitos, e, assim, permanecem, formando memória. O mundo literário é, por excelência, o mundo da imaginação. Conforme René Wellek e Austin Warren, a figuração ou tropologia – “o discurso oblíquo, que fala por metonímias e metáforas, parcialmente comparando mundos”⁹⁹ é uma das marcas características da literatura. Constroem-se ou contemplam-se as imagens poéticas para se compreender melhor e viver sentimentalmente com maior intensidade, afirma ainda Tudor Vianu¹⁰⁰.

Também Ezra Pound definiu a imagem como “aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional num instante temporal”, uma “unificação de idéias díspares”¹⁰¹. A imagem, pela analogia e comparação, justapõe mundos que se iluminam mutuamente. A metáfora guarda a dupla visão, a representação sensorial, reveladora do imperceptível, e a projeção animista¹⁰². Portanto serve à instabilidade semântica, enfatizada por Luiz Costa Lima como característica do discurso ficcional¹⁰³. A literatura exige uma participação ativa do leitor, que não a simples decodificação, no estabelecimento de seu sentido. “Como a mimesis, a metáfora é um processo que, partindo do estabelecimento de uma semelhança, termina em produzir uma diferença”.¹⁰⁴ Além disso, como afirma Vianu, para

⁹⁸ GOMES, Álvaro Cardoso, op. cit. nota 4, p. 84

⁹⁹ WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, [s.d.]. p. 230.

¹⁰⁰ VIANU, Tudor. **Los problemas de la metáfora**. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967. p. 55.

¹⁰¹ POUND, Ezra. *Pavanes and divisions*, New York, 1918. Apud WELLEK, René; WARREN, Austin. Op. cit. nota 99, p. 231.

¹⁰² WELLEK, René; WARREN, Austin, Op. cit. nota 99, p. 244.

¹⁰³ COSTA LIMA, Luiz. Op. cit. nota 83, p. 99.

¹⁰⁴ Idem, p. 181.

que se produza uma metáfora, é necessário que exista consciência de uma diferença entre o termo expresso e o subentendido.

As metáforas e as comparações, do ponto de vista gramatical, “ocupam sempre o lugar de alguns adjetivos ou advérbios”¹⁰⁵. A comparação é a forma elementar da imaginação visual que precede a metáfora¹⁰⁶. Já esta última é uma comparação abreviada ou subentendida¹⁰⁷. O processo intelectual da metáfora e da comparação é semelhante, diferenciando-se pela forma exterior e os valores estéticos aderidos a elas. Na metáfora, desaparecem as palavras que conciliam os termos – “como”, “semelhante a”, “totalmente como”, etc. Já a metáfora poética, conforme Vianu, possui uma identidade mais ampla, mais total, entre os objetos da comparação subentendida. Contém em si um exagero que agrada, que fala fortemente à fantasia do leitor. Nota Vianu que a metáfora poética é uma estrutura semântica ilimitada, composta de dois planos, um expresso e manifesto, outro latente e profundo, como no sonho. Assim, a interpretação de uma metáfora não conclui em nenhum momento, não se pode esgotar jamais, pois sua profundidade é difusa e ilimitada. Entretanto, enquanto o sonho tem um papel tranqüilizante, a metáfora poética possui um efeito inquietante, pois libera no leitor um estremeamento e o conduz a uma potência superior de vida¹⁰⁸.

Portanto, as figuras de semelhança, como a comparação e a metáfora, servem para “banhar o objeto numa nova atmosfera”¹⁰⁹, colocando em *interação* e em *interpenetração*¹¹⁰ diferentes contextos semânticos. **A costa dos murmúrios** constrói imagens sobre os acontecimentos históricos que encena,

¹⁰⁵ VIANU, Tudor. Op. cit. nota 100. p. 30.

¹⁰⁶ GOURMONT, R. de. *Le problème du style*. Apud VIANU, Tudor. Op. cit. nota 100, p. 32.

¹⁰⁷ Idem, p. 28.

¹⁰⁸ Idem, p. 54-55.

¹⁰⁹ WELLEK, René; WARREN, Austin. Op. cit. nota 99, p. 242.

¹¹⁰ Termos destacados por Todorov e Ducrot em **Dicionário das ciências da linguagem** (1982), Wellek e Warren em **Teoria da Literatura** (s.d.) e Costa Lima em **A aguarrás do tempo** (1989) como característicos da

colocando em diálogo diferentes esferas de significado, transfigurando, alargando, intensificando sentidos. As ações dos soldados portugueses, no contexto do romance, recuperadas nas fotografias reveladas por Helena, suscitam, em *Evita*, a imagem de caranguejos imersos em um lodo de detritos. Os massacres das populações negras são comparados por Eva a uma escultura de fezes. A construção do *Stella Maris* traz latente a figura do Império Colonial, mesmo que este elemento permaneça não clarificado, como uma imagem expansiva, pois cada um dos termos – *Stella* ou Império – abre largo horizonte à imaginação e modifica fortemente o outro: “é na metáfora expansiva que mais abundantemente ocorrem a interação e a interpenetração”¹¹¹. Como a imagem do Império metaforizada no *Stella*, outras duas percorrem todo o romance: gafanhotos e formigas, que figuram, respectivamente, portugueses e africanos. As relações são aqui observadas com intuito de compreender a forma especial de “olhar deformador”, que recai sobre os objetos e possibilita a proliferação de significados, o aprofundamento da compreensão sobre o devir histórico.

4.1 O Império: Estrela do Mar

Ao visitar Helena, *Evita* tem contato com as atrocidades da guerra. Um negro ejacula ao ser enforcado “O Jaime diz que nunca mais acontece – agora vão amarrar sempre as calças de quem for enforcado, para se pouparem a cenas dessas” (p. 133), afirma Helena. Um soldado está “com a cabeça dum negro espetada num pau” (*ibidem*). Apresentam-se “incêndios, aldeias em chamas” (*ibidem*). A narradora depara-se com eventos sangrentos: “viam-se vários corpos sem cabeça” (*ibidem*). Admira-se com as ações, demasiadamente brutais e violentas dos oficiais portugueses: “um cemitério esparso de pessoas negras [...]

crítica moderna sobre *figura* que contrariam a idéia de *desvio* ou *substituição* presente nos estudos tradicionais de retórica.

¹¹¹ WELLEK, René; WARREN, Austin. Op. cit. nota 99, p. 251.

amarradas pela boca e apunhaladas” (p. 135). Após tais revelações, Evita aproxima-se de um paredão donde se via:

o mar repleto de caranguejos pardos. Alguns deles eram tão ousados que se aproximavam do paredão e mostravam nitidamente os dois pontos negros dos olhos. [...] Eles aproximavam-se da lura e colocavam as forcas dianteiras de fora. [...] Evita não sabia porque razão os caranguejos lhe lembravam soldados. Não havia ligação nenhuma entre os bichos decápodos e os soldados de quatro membros, e no entanto não conseguia deixar de ver nos animais que faziam aquele jogo com os calhaus, miniaturas dos soldados. [...] Porque não haveria de gostar de ver caranguejos pardos, atarracados, viverem com a barriga e a cabeça agarrada ao lodo? Mas quem poderia desmentir a grandiosidade daquele lodo imenso cheio de detritos e de roscas, e de tacões de sapatos? (p. 138)

Nota-se que Evita estabelece uma relação de semelhança explícita entre os caranguejos do lodo e os soldados. Para construir esse vínculo, a personagem não perde a consciência das diferenças entre os dois elementos comparativos: enquanto os caranguejos são decápodos, os soldados possuem quatro membros. Todavia, sobressaem as características que os aproximam, realçadas por Evita. A cor negra dos olhos, a saliência das pinças, as manchas escuras que cobrem os corpos dos caranguejos, enterrados no lodo, a alimentarem-se de detritos orgânicos, apresentam um comportamento sombrio, baixo e sinistro. A negrura do olhar e as forcas dianteiras sinalizam um lado perverso, nefando, que afronta. A imersão no lodo acrescenta o caráter de sujeira e degradação. Pela comparação, as ações bárbaras dos soldados são contagiadas pelo mesmo conteúdo semântico, relação que aponta para o comportamento desumano, moralmente deteriorado, por conseguinte, repulsivo dos soldados. Observa-se que Evita põe em *interação* os diferentes contextos: a personagem visualiza, no lodo de caranguejos, o reflexo do comportamento dos soldados, ao mesmo tempo em que nota, nas ações dos soldados, sinais característicos dos animais. Ambos os eixos comparativos iluminam-se mutuamente, aproximando-se – é como se o campo do humano se tornasse “mais animal”, e o do animal “mais

humano”, sinalizando, por outro lado, o caráter perverso e irracional que move a guerra em África. Poder-se-ia resumir a relação comparativa assim:

<i>soldados</i>	:	<i>guerrilha</i>
	:	:
<i>caranguejos</i>	:	<i>lodo</i>
	↓	

Sujeira, degradação, desumanidade.

Além disso, Eva põe em paralelo três situações que realçam o sentido do massacre em Wiriamu, Juwau e Mucumbura, nomeados por ela no romance:

Então o jornalista contou-lhe ter sentido os esfínteres do ânus amolecerem, e ter percebido que a sua volta um cheiro de fezes se evolava [...] Dentro de poucos anos, exactamente três [...] será este o cheiro que se desprenderá de Wiriamu, Juwau, Mucumbura, será esse o cheiro que se desprenderá dos abatidos, dos queimados, dos que ficaram a arder ainda vivos, aqueles que hoje têm a escassa memória numa escultura de vidro espetada na terra, como um pau, com meia dúzia de ossos lá metidos para exemplo. Erro do escultor! A escultura deveria ser um amplo caldeirão de fezes evoluando-se permanentemente, não como símbolo, mas como matéria real do nosso mais amplo e subtil sofrimento [...] também Cristo sentiu que os esfínteres do seu corpo se delassavam e saía, pelo seu ânus carnal, a matéria que define o nosso medo (p. 250- 251).

Ao cheiro das fezes do jornalista, manifestação do receio da morte no jogo de roleta-russa, Eva relaciona “um amplo caldeirão de fezes”, para representar o medo e o sofrimento dos massacrados de Wiriamu, Juwau e Mucumbura e, na mesma situação, põe Cristo ao morrer. Em todos os contextos paira a morte, acompanhada de uma resposta orgânica. Ao rebaixar o sagrado, colocando Cristo em situação humanamente inferior, Eva subverte também qualquer

imagem grandiosa que possa ser apresentada para os massacres da guerra colonial. O cheiro que exala das excreções, liberadas pelos corpos ao morrer, é fétido, pútrido. Por outro lado, Cristo simboliza o sacrifício do inocente, caráter que, então, se soma às vítimas da guerrilha. Além disso, os sentimentos de medo e sofrimento do jornalista frente à possibilidade da morte estendem-se à situação de Cristo, como também passam a sinalizar o contexto dos massacres. Sobre estes, são realçados dois aspectos: o “caldeirão de fezes” evoca, em intensidade, o medo e o sofrimento daqueles que morreram inocentemente; ao mesmo tempo retira qualquer traço de dignidade que a morte possa guardar para torná-la infame, denunciando, por outro lado, um crime bárbaro. O sentido que liga todos os elementos comparativos é o sofrimento humano, que tem um efeito orgânico: fezes; assim também o massacre resulta de uma ação humana degradada. Levando-se em consideração que o elemento mediador – fezes – é o que dá materialidade ao sofrimento e ao horror que perpassa todas as situações, pode-se, então, resumir a relação comparativa em:

<i>povo massacrado</i>	≍	<i>Cristo</i>	:	sacrifício do inocente, em estado de humana degradação
<i>povo massacrado</i>	≍	<i>jornalista</i>	:	em situação de medo e sofrimento intenso
<i>Cristo</i>	≍	<i>jornalista</i>	:	em estado humano de sofrimento intenso

A figuração do hotel *Stella Maris* aponta, metaforicamente, para a imagem do Império. O hotel é, em **A costa dos murmúrios**, um espaço de fortaleza que desaba aos poucos, levando com ele a imagem do Império Colonial. Há, primeiramente, uma relação explícita entre os dois contextos: o hotel é o espaço privilegiado dos soldados portugueses que lutam em Moçambique pelos objetivos da política salazarista. As imagens criadas para o local, no entanto, guardam sentidos latentes que estendem esse significado,

denunciando, por outro lado, a maneira como as personagens portuguesas lidam com o espaço do Império.

O nome *Stella Maris* fornece significados subentendidos. Do latim, *stella, ae* – estrela; *mare, maris* – mar: estrela do mar. Esta forma latina evoca, pela similaridade sonora, uma outra expressão usual em latim, *Stella Martis* – planeta Marte. Na origem, *Mars, martis* – Marte, deus da guerra. A denominação de *Estrela do Mar* confirma a posição do hotel, localizado à beira-mar. Além disso, lembra a brilhante expansão colonial construída a partir da exploração marítima: Portugal, historicamente, definiu-se como a “estrela do mar”, também como “guia” de suas colônias. Por outro lado, guarda, em latência, o significado da guerra. Marte, na Antigüidade, personifica a Desgraça. Acompanhado pelo Pavor (Deimos), pelo Medo (Fobos) e pela Discórdia (Eris)¹¹², encarna a força brutal das batalhas. Assim, a expressão *Stella Maris* se contamina, por semelhança fônica, de outros significados que apresentam o hotel como o espaço do Império Colonial e de seus agentes, aqueles que fazem uma guerra sangrenta, devastadora, cruel. Com efeito, a ligação de semelhança entre os dois elementos comparativos está garantida pelo nome do hotel “*Stella Maris*”. Tal título denomina o lugar escolhido pelo Império para instalar-se em África, tal nome reivindica a superioridade portuguesa na expansão colonial. A comparação subentendida, no entanto, não pode ser delimitada com precisão, ainda que se construam elos semânticos entre os contextos:

HOTEL	STELLA MARIS	IMPÉRIO
Localização à beira-mar	<i>Estrela do mar</i>	Superioridade na exploração marítima
Lugar de concentração dos agentes portugueses da guerrilha	<i>Marte</i>	Guerrilha sangrenta e devastadora

¹¹² STEUDING, Hermann. **Mitologia griega y romana**. Barcelona: Labor, [s.d.], p. 100.

A ligação metafórica adensa-se quando se analisam os espaços escolhidos pelos narradores para centralizarem suas ações, aspecto que deixa implícita a escolha de um ponto de vista. N’*Os gafanhotos*, a eleição do terraço do hotel configura uma determinada impressão: “Já não estavam junto de nenhum altar, mas no terraço do *Stella Maris*” (p. 9). Este é um lugar descoberto, amplo, elevado, por onde penetra, com liberdade, a luz do sol. Por encontrar-se em cima, liga-se ao céu, e representa, metaforicamente, um lugar de superioridade, infinitude. O campo semântico de elevação, plenitude, grandeza é alimentado, no relato de abertura, pelo uso repetido de vocábulos como “terraço” (21 vezes), “de cima” (10 vezes), “subir” (7 vezes), “Sol” (4 vezes); “astros” (3 vezes), “céu” (2 vezes), “tempo amplo”, “eterno”, etc. A repetição intensiva constrói eco semântico e possibilita a atenção para o papel sugestivo das expressões. Simbolicamente, o céu é o espaço do poder, da sacralidade, da transcendência divina que se liga à soberania: céu/soberano – império/rei¹¹³. Da mesma maneira, a esplanada do hotel é o espaço dos oficiais do Império português, do poder e da soberania européia em África. “No terraço, obviamente, não havia janelas, apenas *pilares* sobre os quais se estendia uma *cobertura suave* mas suficientemente *protetora* para se poder receber um cortejo daquela *importância e quantidade*” (p.9). Nota-se que o terraço está sustentado por pilares, que se tornam o suporte da vida elevada, que oferecem uma “cobertura suave” e “protetora” para um cortejo que se mostra também majestoso.

A escolha do terraço, portanto, realça o caráter de magnificência e grandeza de que se reveste o Império, confirmado nos discursos dos oficiais que ali festejam. Comentando a morte dos negros pela ingestão de metanol, o major afirma: “Suicidaram-se colectivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes. Nunca, nunca, até o fim da Terra”. (p.20). Essa fala apresenta o estado de dependência colonial moçambicano como

¹¹³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

perene, eterno. O Império Colonial, por seu lado, se reveste de um poder supremo e inabalável. A imagem do cortejo a dançar no terraço deixa implícitas, por fim, idéias de superioridade, de nobreza imperial:

TERRAÇO DO STELLA MARIS		CORTEJO DO IMPÉRIO
Lugar amplo, elevado	: :	Superioridade portuguesa
Proximidade dos astros, do Sol e do Céu		Soberania eterna e inabalável

No entanto, n’*Os gafanhotos*, a imagem de uma mesa que se transforma aos poucos sugere o desmoronamento desses ideais de grandeza e perenidade. A mesa inicia enfeitada de cores e formas majestosas: “As lagostas vermelhas e abertas ao meio estavam dispostas conforme um numeroso cardume. As papaias amarelas estavam cortadas em feitiço de coroa de rei e coroavam a toalha inteira” (p. 10). Aos poucos, as iguarias nela oferecidas despedaçam-se, desmancham-se: “pedaços do enorme bolo enfeitado em forma de chuva andavam agora espremidos nas mãos das crianças. Esfarelados pelo chão” (p. 27). O bolo surge com o aspecto de um “coliseu romano em ruína” (ibidem), a mesa desnuda-se. O processo por que passam os objetos cria a expectativa de que um estado de coisas está em vias de transfiguração, de desabamento. Determinadas expressões como “coroa de rei” e “coliseu romano” ativam a imaginação, tornando presentes determinados sentidos históricos e incitando ligações semânticas. A transformação do espaço traz latente o desmoronamento da imagem do Império que, de um tempo majestoso – “coroa de rei” –, desaba aos poucos. O que permanece é a figura do coliseu romano, da crueldade, dos espetáculos de morte deste Império, em ruína. Como se observa,

MESA**IMPÉRIO**

Iguarias em feitio de <i>coroa de rei</i>	: :	Ostentação de majestade e supremacia
Bolo como <i>coliseu romano</i> em ruína		Desmantelamento dos sinais de soberania e poder

Diferente d’*Os gafanhotos*, em que o espaço de cima é privilegiado, no relato de Eva, é o hall do hotel que concentra grande parte das ações, sendo o terraço descartado: “Reparo também que no seu relato o terraço tem muito mais importância que o hall, o que me espanta” (p.44), “Não esqueci, porém, como o *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall. Era aí, no hall...” (ibidem). A narradora prefere o nível inferior do *Stella Maris*, perto da costa, junto ao chão, apresentando os acontecimentos de baixo. Aí se estabelece uma relação espacial, opositiva que marca toda a estrutura de **A costa dos murmúrios**:

<i>Os Gafanhotos:</i>	Terraço	Espaço elevado	Céu/ Sol	Eternidade
		X		
<i>Relato de Eva:</i>	Hall	Espaço inferior	Terra	Vida temporal

O segundo pólo, assumido por Eva, marca o seu ponto de vista sobre os fatos. Ela assume, então, o espaço de baixo, o hall, por onde tem acesso à rotina dos ocupantes do hotel; a proximidade da costa, do mar, por onde transita para desvendar os fatos e revelar o estado de intrínseca fragilidade de Portugal em África, a instabilidade e o fracasso dos ideais do Império. É necessário lembrar que a narradora liga-se ao demônio vermelho, que, em oposição a Deus, é uma força subterrânea. O vermelho do diabo, se escuro, simboliza uma força fêmea, noturna que alerta, incita à vigilância e, no limite, inquieta¹¹⁴.

¹¹⁴ CHEVALIER, Jean; GUERBRANT, Alain. Op. cit. nota 113.

Já na abertura do seu relato, comentando a escolha do espaço pelo narrador d’*Os gafanhotos*, a narradora Eva Lopo afirma: “presumo que facilmente tenha imaginado o terraço até por ser, de todo o hotel, o sítio mais perto dos cometas. Sim, lembrando-me do terraço, acho que todas as noites passava pelo céu a cabeleira dum cometa.” (p.44). Subvertendo a construção do terraço n’*Os gafanhotos*, que se situava próximo dos “astros”, ela o posiciona, repetidamente, perto dos “cometas”. Os cometas riscam o céu, deslumbrantes com sua luz; no entanto desaparecem. Entre diversos povos, o cometa assume a significação de mau presságio, é um anunciador de catástrofes. Logo, Eva inverte a impressão sobre o espaço representado no primeiro relato. Sua escolha subentende um estado de queda, de morte.

O hotel, aos olhos de Eva, é vítima do tempo. O seu corpo físico não consegue afastar os sinais da decadência. A narradora traça o perfil do *Stella Maris*, descrevendo a sua importância e a sua beleza desde a década de cinquenta, quando era o lugar onde se hospedavam os viajantes que vinham à África negociar, “num tempo colonial doirado”. “A rebelião do Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia” (p.45), o que confirma a decadência de um espaço e de um tempo. No relato de Eva, a íntima ligação entre o *Stella* e o Império se ilumina. A beleza do local deturpa-se como consequência dos conflitos coloniais. A decadência do hotel estende-se à decadência do Império, que deixa suas marcas naquele. No presente da narrativa, 20 anos depois do acontecido, a expectativa da narradora aventa a ruína do *Stella*:

É possível que o *Stella Maris* hoje já tenha uma racha que lhe abra de meio a meio a frontaria [...]. Talvez os fios eléctricos pendam das paredes como as teias, e se entrelacem com as raízes que entretanto cresçam do dia para noite, e andem e penetrem, pontiagudas, como

focinhos de animais. [...]. Na banheira donde os noivos tiravam as mulheres nuas a escorrerem água, talvez exista uma mancha de ferrugem do feitio dum braço. Talvez o hall sustente dificilmente só um pedaço de friso. Talvez tenha caído tudo com a última tempestade de areia. A capitulação da eletricidade tenha agigantado as noites sobre o terraço derrubado. O toldo amarelo há muito se tenha feito às tiras, e tenha ido enterrar-se na salsugem da maré. Em redor das paredes existam pequenos montes de vidro que luzam como agulhas quando o sol esquina. Talvez, de noite, as portas das janelas batam. [...] O que mais hei-de dizer sobre uma ruína? (p.109).

Eva, então, torna o hotel sujeito às vicissitudes das mutações, às vicissitudes do tempo. A noite triunfa sobre o dia; as rachaduras e o esfacelamento dos vidros trazem a desintegração da imagem de fortaleza do lugar; as teias e a ferrugem sobrepõem ao novo o velho; o apagamento das cores sinaliza a decadência. A ruína desmorona a perfeição, a morte corrói a vida. A imagem do *Stella Maris* – do espaço característico do Império – em ruína, em queda, traz em si a idéia do fim de um tempo: o da relação colonial entre Europa e África. É o desmoronamento dos ideais imperialistas que desabam com o hotel. A soberania, o poder, a força da autoridade desintegram-se, deixando espaço somente para os fantasmas de um tempo que findou. Assim, a figuração do *Stella Maris* no romance fornece um caráter concreto, sensorial que estabelece uma sugestiva particularidade do processo histórico em decadência:

HOTEL	STELLA MARIS	IMPÉRIO
Abandono do hotel pelos agentes da guerrilha	<i>Marte</i>	Derrocada portuguesa na guerra
Envelhecimento, fealdade, ruína	<i>Estrela do mar</i>	Queda, soterramento da ideologia salazarista

4.2 Os Homens: O Verde e o Negro

Duas outras imagens servem para realçar a relação opositiva espacial, ligando ao espaço de cima a figura do invasor, e ao espaço de baixo, a do

invadido. Ao lugar superior, o céu, une-se a imagem dos gafanhotos. Ao inferior, a terra, vinculam-se as formigas. Cada uma das espécies de insetos pode representar, metaforicamente, portugueses e africanos. A relação metafórica está garantida, em princípio, pela cor dos animais. Assim como os gafanhotos, os soldados portugueses são *verdes*: “uma fila interminável de soldados verdes, que partiam em direção ao Norte” (p. 74); “Viam-se os braços dos soldados verdes acenando” (p. 75); “um suspiro verde como as asas dos gafanhotos girava agora pelo terraço” (p. 33). A formiga, *preta*, lembra o “mundo negro” (p. 123) do africano. Além disso, os gafanhotos, em bando, migram, vindos de fora, invadem e destroem plantas no lugar em que pousam. A formiga, presa ao chão, em sociedade, carrega, obra e ceifa. Nota-se que, simbolicamente, os primeiros lembram o suplício, a calamidade, os tormentos, enquanto os segundos, a atividade industriosa, a vida organizada em grupo, a previdência¹¹⁵. As duas figuras representam, portanto, o invasor e o nativo, o que assola e o que conserva: deixam implícita a imagem do português que vem do exterior e do negro nativo que trabalha para preservar sua terra.

BANDO DE GAFANHOTOS

Pragas vorazes que migram e destroem plantas

Verde

PORTUGUESES

Invasores históricos que assolam o espaço alheio, impondo a calamidade

X

SOCIEDADE DAS FORMIGAS

Animais subterrâneos que trabalham em grupo

Preto

MOÇAMBICANOS

Povo nativo trabalhador e previdente

A referência aos gafanhotos é retomada em extensão na narrativa. Já o título do relato de abertura torna protagonistas os animais verdes, sendo que seus personagens principais são os portugueses. A ligação metafórica está, portanto, estabelecida. No relato de Eva, os gafanhotos estão figurados como pragas vorazes, “tão devastadores que cobriam as terras”, “deixando alguns campos tão

¹¹⁵ CHEVALIER, Jean. GHERBRANT, Alain. Op. cit. nota 113.

secos e queimados como se lhes tivessem posto fogo” (p.247). A figuração dos animais torna presente a imagem bíblica da praga, da multiplicação devastadora, sustentada nos livros do **Êxodo** (10, 14) ao **Apocalipse** (9, 3), em que se representam “as invasões históricas ou os tormentos de origem demoníaca”¹¹⁶. O caráter destrutivo dos gafanhotos, assim, pode também se estender às ações dos soldados que queimam aldeias, deixando “um cemitério esparso de pessoas negras” (p.135), impondo a desordem e o suplício da guerra.

Já a alusão à figura da formiga aparece apenas no relato de Eva, em curtos excertos, em meio a seqüências narrativas maiores que, no entanto, pela repetição, intensificam a relação entre a espécie de animais e o negro. “O capitão evocou as noites do mato, a luta contra *as formigas*” (p. 71); “E aqui o noivo, e ali o noivo, e ao virar de cada página, cansado a rir, com as orelhas espetadas, a enterrar latas ou a fugir das *formigas*” (p. 135). “Há fotografias prosaicas com soldados comendo deitados [...]. Numa outra estão fugindo e abandonando os bornais e as espingardas. Helena explica que se tratou dum ataque de *formiga*” (p. 132). Observa-se que, em todas as situações discursivas exemplificadas, pode haver a substituição do termo “formigas” pelo elemento “moçambicanos”: “fugir dos moçambicanos”. Tal situação deixa implícito o contra-ataque dos nativos.

A idéia da reversão nos resultados da guerrilha se confirma ainda mais quando, pela última vez no texto, após o retorno dos soldados verdes e da chuva de gafanhotos, Eva evoca a figura dos animais: “Voltei, pisando centenas, milhares de gafanhotos caídos. As formigas levavam-nos e comiam-nos. Os gafanhotos arrastados pelas forças das formigas [...]. Havia pelas ruas um mar de formigas puxando gafanhotos” (p. 219). O que se ressalta, sobretudo, nessa

¹¹⁶ Idem.

passagem, é a inversão dos papéis: os gafanhotos *caídos* são “comidos” pelas formigas. Nota-se a ambigüidade da expressão “levavam-nos e comiam-nos”: *levavam eles e comiam eles*, o que pode, por uma transposição interpretativa, confundir-se com *nós, os brancos*. Realça-se, assim, a identificação de Eva, portuguesa, aos gafanhotos derrotados. Fica pressuposta, enfim, a libertação da colônia moçambicana. A relação de poder, então, inverte-se:

FORMIGAS (moçambicanos)	X	GAFANHOTOS (portugueses)
Agentes do contra-ataque	X	Derrotados e subjugados
Libertos	X	Expulsos

Além disso, o espaço de cima guarda a visão branca *estereotipada*¹¹⁷ do negro. Os soldados portugueses reduzem o outro através de vocábulos como “raças servis”, “selvagens” que “não inventaram a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica” (p.13). Os agentes do Império, pelo seu “claro” e *distante* olhar, simplificam a identidade do africano, negando o jogo da diferença. Ao estereotipar o *black* (como o denomina o romance), o europeu impõe toda a sua hegemonia, superioridade, nobreza, “civilização”, revelando, assim, o seu próprio *narcisismo*¹¹⁸. Por outro lado, o espaço de baixo flagra a *opacidade* do negro, que é olhado por Eva como *estranho*. Conforme Abdala Júnior¹¹⁹, retomando o conceito de Édouard Glissant, consentir a opacidade seria uma maneira de aceitar a densidade do outro, do diferente. O negro, sob o olhar de Eva, permanece na sombra: “os mainatos estavam estendidos à sombra do descapotável” (p. 91), “pareces-me uma sombra” (p.119); na ofuscação, “a

¹¹⁷ Conforme conceito de SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 40. Segundo o autor, a noção estereotipada do outro é revestida por expressões como “raças servis”, “povos subordinados”, “dependência”, etc.

¹¹⁸ Forma de identificação do eu que faz parte da visão estereotipada do outro, segundo BHABHA, Homi. A questão do outro. Diferença, discriminação e discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 198.

¹¹⁹ ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Senac, 2002.

mainata estava do *lado de lá* da porta, esperando, via-se a *silhueta embaciada* pelo vidro” (p. 119). Os mainatos não surgem transparentes: sua identidade, ao olhar da estrangeira, é espessa, densa, obscura. Quando Eva observa o outro como “figura”, “silhueta” (p.120) opaca, reconhece que o poder/ saber do “eu” não dá conta de compreendê-lo, atravessá-lo, o que sugere, por outro lado, o reconhecimento de sua própria fragilidade identitária.

Portanto, o espaço guarda, em sua construção, duas imagens diferentes sobre os acontecimentos vividos em Moçambique e, assim, favorece o questionamento da identidade portuguesa. *Os gafanhotos* aponta, em situação extrema, a imagem irrealista que os lusitanos mantêm de si mesmos, sugerindo um comportamento de indiferença, distanciamento da culpa e opção pelo esquecimento. Visualizar uma chuva de gafanhotos – com o significado profundo, ainda que difuso, que este fato pode guardar – em “extremo sossego” – constrói os portugueses como cegos para a ação negativa e destrutiva que exercem na Colônia.

Dessa maneira, a segunda narrativa, ao privilegiar o espaço inferior, tenta construir uma versão “real” sobre a presença portuguesa em África, não escondendo a situação do ser histórico português em estado de intrínseca fragilidade. Retomando informações externas à obra, foram quinhentos anos de exploração marítima, em que os homens de Portugal se viram como “heróis do mar, nobre povo, nação valente”, cuja lembrança constitui “o núcleo da imagem de Portugal que interiormente nos definiu”, conforme afirma Eduardo Lourenço¹²⁰. Entretanto, o fim do Império, consequência de treze anos de guerra colonial, foi recebido por um estado de inconsciência coletiva:

¹²⁰ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000. p. 36.

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse Império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. Contudo, nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma, nem outra coisa tiveram lugar¹²¹.

Por outro lado, o silêncio sobre os atos de cegueira colonialista cometidos em África pode ser um sinal do trauma que o conflito gerou no português, como pensa Walter Benjamin sobre as vítimas da Primeira Guerra Mundial que, segundo ele, voltaram de lá “mudas”. Sobre o comportamento pós-guerra em Portugal esclarece Lúcia Jorge: em **A costa dos murmúrios**,

disse às pessoas: “você estão caladas, mas as pessoas querem estar caladas sobre isso”. Esse é um fenômeno de todas as guerras. Quando chega o momento de exorcizar alguma coisa, não se quer, porque magoa. E, realmente em nossa guerra aconteceram coisas horríveis, detestáveis, péssimas. E esse momento histórico, com um significado mais amplo do que a guerra, era uma imensa mentira política e criou um fundo mentiroso e falso no país. E quando se toca nisso, as pessoas reagem pois não se querem ver no espelho¹²².

Assim, o romance de Lúcia Jorge tem como objetivo dar voz ao que está silenciado e, pela contraposição dos espaços, sugerir duas formas do ser português pensar sua ação em África:

Céu	:	visão + fantasiosa	X	Terra	:	Visão - fantasiosa
Alto	:	visão + fabulosa	X	Baixo	:	visão - fabulosa
Distante	:	visão + redutiva	X	Próximo	:	visão - redutiva

Nesse sentido, **A costa dos murmúrios**, principalmente em sua segunda parte, deixa vir à tona o trauma da guerra para, pela imagem literária, possibilitar um exame de consciência nacional e reajustar o ser “real” português à sua visão “ideal” de si.

¹²¹ Idem, p. 42.

¹²² JORGE, Lúcia, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes. Op. cit, nota 4, p. 157.

Com efeito, o romance investe sobre as questões históricas que encena imagens metafóricas que ativam a imaginação, permitindo o alargamento semântico. A construção dos resultados do massacre como uma escultura de fezes, por exemplo, estimula a extensão de sensações e impressões sobre o fato, ainda que deixe em aberto o seu sentido. Retomando informações históricas, conforme retoma Paulo de Medeiros das memórias de João Paulo Guerra sobre a guerra colonial,

o governo português desmentiu, no dia seguinte ao da publicação, os factos relatados por *The Times*, afirmando desconhecer qualquer acontecimento, na data e no local dos alegados massacres, que pudesse dar origem às acusações, ou chegando mesmo a insinuar que não existiria em Moçambique qualquer localidade designada Wiriamu¹²³.

Além de insistir em nomear tais massacres ficcionalmente, o romance realça seu caráter sujo, baixo, degradado e revela o sofrimento, o terror, a dor das vítimas.

Assim, a figura potencializa o *como se*, estatuto do ficcional. A literatura, longe de tentar oferecer a integridade do referente, recria-o, deforma-o e assim prolonga a sua carga semântica. **A costa dos murmúrios** distancia-se de uma linguagem unívoca que, simplesmente, noticia a ação dos colonizadores em África. Ao contrário, pluraliza as versões e, pela imagem, potencializa um “complexo intelectual e emocional” sobre os acontecimentos, que revela o imperceptível e tem um efeito, no mínimo, inquietante. Por exemplo, a chuva verde de gafanhotos deflagra, na figura dos portugueses, significados a princípio ausentes. Facilita a dupla visão, a percepção sensorial que eleva a fantasia e resgata a intensidade do sentimento humano sobre o fato.

¹²³ GUERRA, João Paulo. *Memórias das guerras coloniais*. Apud MEDEIROS, Paulo de. Op. cit, nota 3, p. 70.

Por estimular a imaginação, permitir a extensão da fantasia, intensificar os sentimentos, as imagens literárias recuperam a sensação do passado vivido e podem permanecer por mais tempo. O impacto sensorial e particular de uma chuva de gafanhotos, de uma escultura de fezes, de um lodo de caranguejos, de formigas a comerem gafanhotos, de um *Stella* a arruinar-se deflagra a crítica sobre o processo histórico e tem força ativa para criar memória. A literatura serve, portanto, a essa memória que “conserva” e, ao mesmo tempo, “reproduz”, transgride, subverte e, pela diferença, coloca em perspectiva “a verdade”.

CONCLUSÃO

*“Se alguma deontologia preside à escrita é exactamente essa,
não ceder a essa coisa acarinhante do fim feliz.
Os escritores devem ser filhos e pais do seu tempo”.*
(Lídia Jorge, 2002)

A **costa dos murmúrios** experimenta a *história* intensificando o seu modo de repetição/ inversão semântica e experimenta o *discurso narrativo* por um processo de *derrapagem* em relação ao modelo tradicional. Com isso, afirma que é possível contar *histórias*, ainda que se extinga a versão absoluta: a verdade única do narrador. Dessa maneira, a literatura faz memória dos sentidos humanos e pode possibilitar o alargamento dos significados da *História*.

A contraposição dos relatos serve ao aprofundamento e à profusão dos sentidos. Quando se observa o relato de Eva, vêm à tona os aspectos silenciados n’*Os gafanhotos*; quando se lê o primeiro relato, ressalta a visão funesta, sombria do segundo. A primeira narrativa parece reduzir a trama a uma festa nupcial, e tudo o mais aparenta ser visto pela atmosfera festiva. A guerra é distanciada pelas personagens; o envenenamento dos negros, submergido; a chuva de gafanhotos, aplaudida. Assim, instaura-se um clima de silenciamento da violência. No entanto, a praga, as ações bárbaras, ainda que reduzidas, estão ali para desestabilizar a alegria, a beleza, a união do cortejo e lembrar a culpa.

Já o posicionamento “demoníaco” da narradora Eva Lopo dá voz ao tempo “que faz sofrer as pessoas”. O que ressalta, em seu enredo, é o clima lutuoso, pesado, escuro; o lado baixo, degradado, feio dos fatos; o desencontro, a desventura, a infelicidade das personagens. O relato de Eva apresenta, então, a dissolução do Ideal: transformam-se e morrem os sonhos de Luís, que fazia cálculos abstratos numa mesa da *Ideal* em Lisboa; enfraquecem e tombam as aspirações do Império e da nação. Desmorona-se o clima de festa que aplaude as bodas de Evita e do noivo e, implicitamente, festeja a união imperial. Fica o enfraquecimento de Luís, o dismantelamento do casamento e do vínculo colonial. Além disso, nota-se que, na segunda narrativa de **A costa dos murmúrios**, a participação de Helena e Evita desmente a inocência e o medo com que, geralmente, é caracterizada a essência feminina. Eva põe em cena a participação das mulheres na guerra e denuncia a responsabilidade portuguesa. Helena revela as atrocidades do conflito. É a visão da mulher, enfim, que tece o relato, distanciando-se da narrativa tradicional de guerra: nada de feitos heróicos, nada de honra, nada de glória. Pintam-se, sim, os “acidentes reais”, a “cruza” das “realidades vivas” (p. 90).

Além disso, em **A costa dos murmúrios**, pela contraposição de dois discursos narrativos, e, especialmente, pelo posicionamento reflexivo assumido pela narradora Eva Lopo, o próprio ato de contar a *história* e rememorar assume primeiro plano. O ato de lembrar/ narrar *aparece* no texto, chama a atenção para si, apresentando seu caráter frágil e relativo, ainda que muito necessário. A atuação dos narradores aqui vem ao encontro das perspectivas do romance português contemporâneo analisadas por Ritzel Remédios¹²⁴. Segundo a autora, as narrativas portuguesas evoluem (da década de 40 a 70) do maior afastamento do narrador ao menor distanciamento frente ao mundo contado; de uma postura mais monológica a uma mais dialógica; da soberania à fragmentação e à

conseqüente desmitificação da narrativa. Conforme Remédios, tal caminho dialoga com o enfraquecimento do discurso autoritário da ditadura, em Portugal. Com a Revolução dos Cravos, a voz narrante liberta-se ainda mais. Daí que, em **A costa dos murmúrios**, o passado surja escorregadio, aberto, cambiante, todavia recheado de sentidos, de impressões que o revelam por diferentes ângulos, de imagens que o potencializam, permitindo a escolha, o alargamento de enfoques, a profusão de leituras.

A guerra colonial recebe, então, diversas versões, que implicam diferentes posicionamentos. Enquanto o narrador de *Os gafanhotos* resume, esconde, cifra sua subjetividade, Eva testemunha o vivido, engajada afetivamente nele, ainda que permita visualizar o afastamento temporal e existencial que a separa de sua personagem. Nesse sentido, a divisão Evita/ Eva torna-se um recurso esclarecedor. Daí que apareça, na segunda narrativa, a constante atuação do mimético – realçado pela orientação da *história* a partir do ponto de vista da personagem Evita, que atentamente observa os detalhes do vivido – e, ao mesmo tempo, do diegético – imposto pelo permanente comando narrativo de Eva, que revive, reflete, imagina o passado.

A sensibilidade e a afetividade são as maneiras, no segundo relato, que possibilitam à narradora reconstruir o fio da memória. Pelos acasos da recordação, dá sentido aos ruídos, aos cheiros, aos restos do passado, para que estes não se apaguem. Os fatos vividos por Evita são recordados, re-sentidos, reavaliados, numa quase fusão entre sujeito que revê e objeto que é revisto, envolvendo pretérito, presente e futuro e, com isso, sugerindo que o passado, de alguma maneira, não passou.

¹²⁴ REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: UFSM, 1986.

Sobretudo, as narrativas de **A costa dos murmúrios** sabem-se falhas na reconstituição da inteireza da vida, ainda que o relato de abertura pareça pretender criar uma aparência contrária. Com efeito, o romance encena o distanciamento da verdade única. A guerrilha em África, por exemplo, é apresentada por fotografias, as quais já subentendem a seleção de um retratista; destas, só algumas são escolhidas por Helena para mostrar à amiga; por fim, é a memória fluida de Eva que as retoma. Portanto, a pintura dos fatos depende do recorte e das intenções dos sujeitos que com eles tiveram contato e permanece, aqui, três vezes distante do referente.

Assim, **A costa dos murmúrios**, longe de querer fornecer a integridade do *referente*, aposta, sim, no *significado*, que pode ser potencializado pela subjetividade, a afetividade, a imaginação daqueles que olham, vivem, narram os acontecimentos. Talvez esta seja uma das diferenças entre o romance contemporâneo que problematiza a sociedade portuguesa pós-74 e o romance histórico tradicional ou um certo tipo de romance realista. Enquanto os últimos pretendiam construir uma pintura “mais exata” do referente, “daquilo que se passou realmente”, oferecendo um *efeito de real* e resistindo ao sentido, o primeiro sabe-se falho nesse intento, e investe, sobretudo, no imaginário, na polissemia. Tal aspecto parece ter sido sinalizado por Maria Lúcia Lepecki¹²⁵, ao falar do romance contemporâneo português como perpassado pelas marcas do Surrealismo, dentre as quais o diálogo entre imaginário e real; a tendência ao insólito, ao maravilhoso; a noção de contradição; a ausência de valores absolutos, características estas que se estendem à escrita de Lídia Jorge.

Além disso, tornou-se impossível abarcar a totalidade do real que está atravessado por mudanças constantes, multifacetado em diferentes versões que

¹²⁵ LEPECKI, Maria Lúcia. O surrealismo em Portugal. In: VII Encontro Nacional de professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 1979, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: [s.ed.], 1979. p. 31-38.

se anunciam aos quatro ventos. Escrever torna-se, assim, uma tentativa de fixar sentidos possíveis nesse amálgama de impressões auditivas e visuais que proliferam e se apagam logo, e possibilitar a construção da memória. A escrita, para Platão, era o cadáver da memória, pois, diferente do caráter alado da palavra oral, limitava e dificultava o conhecimento mnemônico. O *aedo* era então o guardião e o porta-voz de uma verdade coletiva, ao redor da qual a *polis* se reunia. Hoje, quando a narrativa tradicional se esfacelou, levando com ela a experiência transmitida de geração em geração, a escrita torna-se uma “tábua de salvação” na busca de sentidos para o real: “desde sempre escrevo para procurar um sentido. [...] O importante é que a linguagem sirva para chamar um sentido e que seja deslumbrantemente belo, opondo-se ao não-sentido que encontramos”¹²⁶.

Por fim, permanece a escrita que favorece a construção da memória como a utopia do texto. O romance apresenta o testemunho, resgata os murmúrios para que a lição do vivido não se apague pois, como afirma Eva, “as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento” (p. 259). Contra a efemeridade do processo histórico, a escrita literária erige uma linguagem figurada que explora o real em sua profundidade e dele faz brotar os significados da ação humana para que estes não passem.

A literatura jorgiana serve então ao propósito de “dissuasora em relação ao perigo, à tragédia”¹²⁷ de esquecer o sofrimento das vítimas da guerra colonial. Em Portugal, as lembranças indesejáveis do conflito parecem ter sido silenciadas, o falar sobre as ações em África, interdito. Nesse contexto, **A costa dos murmúrios** serve ao propósito de, como quer Eduardo Lourenço,

¹²⁶ Função da literatura estabelecida por JORGE, Lídia. Op. cit. nota 24.

¹²⁷ Idem, *ibidem*.

“repensar Portugal”, “pôr a nu as raízes de um comportamento coletivo” que levou a uma “guerra absurda, politicamente anacrônica e eticamente contrária à mitologia mesma do [...] colonialismo ‘exemplar’, com o seu famoso humanismo cristão a servir-lhe de referência e de caução”¹²⁸. Para isso, contribui a linguagem metafórica do romance que subverte as ações heróicas em atos perversos, contrapondo-se, também nesse aspecto, aos relatos tradicionais de guerra. A linguagem épica de Homero compara, em abundância, os heróis a animais, principalmente a leões e lobos, com a finalidade de exaltar a valentia, o vigor físico, a vontade guerreira, e dar às personagens um caráter sobre-humano. No relato de Eva, pelo contrário, a comparação, explícita ou implícita, entre o mundo humano e o animal, rebaixa os soldados, dando às suas ações um caráter degradado e perverso. Se, na épica tradicional, a força animal elevava o humano a uma esfera divina, em **A costa dos murmúrios** o divino se esfacela nas ações brutais e degradadas do humano que o rebaixam ao mundo selvagem dos animais.

O romance instaura, assim, o questionamento de uma identidade forjada e exaltada pelos descobrimentos marítimos e pela aventura colonial, pois Netuno e Marte já não obedecem ao “peito ilustre lusitano”, como cantava Camões. A oposição das duas *histórias*, a diferente maneira de contá-las, os espaços metafóricos contrapostos colocam em perspectiva a História de Portugal. Recobrando a sensação do vivido, **A costa dos murmúrios** faz memória do sofrimento, da angústia, da dor, da culpa, real e humana de um tempo e de um espaço.

¹²⁸ LOURENÇO, Eduardo. Op. cit. nota 120, p. 11.

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Senac, 2002.
- ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. São Paulo: Pontes, 1995.
- AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova cultural, 1973.
- ARISTÓTELES. **Tratado de la memoria y de la reminiscencia**. Trad. de Patricio de Azcarate. Buenos Aires: Anaconda, 1947.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARRETO, Eneida Menna. Reflexões sobre a história e o romance histórico em **Videiras de cristal**. In: CARVALHAL, Tânia Franco (coord.). **Culturas, contextos e discursos**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 145-154.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- _____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- _____. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi K. A questão do outro. Diferença, discriminação e discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Trad. Ana Maria Duarte. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.177-203.
- BIRMINGHAM, David. **História de Portugal: uma perspectiva mundial**. Lisboa: Terramar, 1998.
- BOSI, Ecléa. Bergson ou a conservação do passado. In: _____. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.43-74.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- CAMÕES, Luiz de. **Os lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A Queiroz, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GUERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.
- COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzevetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. Trad. Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- _____. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lúcia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D (orgs). **Linguagem, identidade e memória social**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- FERREIRA, Ana Paula. Reinventando a história: ficções de mulheres e a Revolução de Abril. **Letras de hoje**. Porto Alegre, n.1., 1967.
- _____. O gênero em questão. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (org.). **O despertar de Eva: Gênero e identidade na ficção de língua portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- FERREIRA, Lúcia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). **Linguagem, identidade e memória social**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In: _____. **Sete Aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1997. p. 69-79.

_____. O início da história e as lágrimas de Tucídides. In: _____. **Sete Aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1997. p. 16-37.

_____. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 85-94.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, 1976.

_____. Verossímil e motivação. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Seleção de ensaios da revista *Communications*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 7-34.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Ana Lucia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. 2. ed. Niterói: EDUFF, 1986.

HOMERO. **A ilíada**. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

HUME, David. Da identidade pessoal. In: _____. **Tratado da natureza humana**. Trad. Déborah Danowski. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 263-295.

JORDÃO, Ana Paula. “A **costa dos murmúrios**: uma ambigüidade inesperada”. **Portuguese literary and cultural studies**, Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring, p. 49-59, 1999.

JORGE, Lídia. **O dia dos prodígios**. Lisboa: Dom Quixote, 1980. (1ª ed. 1980)

_____. **O cais das merendas**. Lisboa: Dom Quixote, 1995. (1ª ed. 1982)

_____. **Notícia da cidade silvestre**. 10. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994. (1ª ed. 1984)

_____. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Dom Quixote, 1988. (1ª ed. 1988)

_____. **O vale da Paixão**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999. (1ª ed. 1998)

_____. O tempo e a mudança. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Lisboa, 29 out., 2002. p. 5-8. Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L’ironie comme trope. **Poétique**. Paris, n. 41, fev. p. 108-127, 1980.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia**. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOEHLER, H. **Dicionário escolar latino-português**. São Paulo: Globo, [s.d.].

LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos. **Portugal: o cais à procura da costa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa),

Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

LEPECKI, Maria Lúcia. O surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário. In: VII Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 1979, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: [s.ed.], 1979.

LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2000.

MACEDO, Helder. As telas da Memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. (orgs.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. p. 37-44.

MEDEIROS, Paulo de. Memória infinita. **Portuguese literary and cultural studies**, Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring, p. 61-67, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

OWEN, Hilary. Back to Nietzsche: the making of an intellectual/woman Lídia Jorge's **A costa dos murmúrios**. **Portuguese literary and cultural studies**. Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring, p. 79-98, 1999.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

PLATÃO. Fédon. In: _____. **Diálogos**. Trad. Jorge Paleikat. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 57-126.

_____. Mênon. In: _____. **Diálogos**. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]. p.69-112.

_____. Fedro. In: _____. **Diálogos**. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]. p. 197-269.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 11. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

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

RIBEIRO, Antônio Souza. Culturas, contextos, discursos: o campo literário português na transição democrática. In: CARVALHAL, Tânia Franco (coord.). **Cultura, contextos e discursos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1995. Tomo II.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Battman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Pedro Brum (org.). Literatura portuguesa e pós-colonialismo: produção, recepção e cultura. **Letras**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras. v.1, n. 23, jul.-dez. 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Ed., [s.d.].

SCHMIDT, Simone Pereira. Seria o amor o fim do cerco? Relações de gêneros em tempos pós. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (org.). **O despertar de Eva**. Gênero e identidade na ficção de língua portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 37-58.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **As razões do imaginário**. Salvador: Ed. FCJA, 1998.

STEUDING, Hermann. **Mitología griega y romana**. Trad. J. Camón Aznar. Barcelona: Labor, [s.d.].

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

TUTIKIAN, Jane. A montagem literária do discurso nacionalista em Lídia Jorge e Orlanda Amarílis. In: PONGE, Robert (org.). **Organon**. Aspectos do surrealismo. Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 8, n. 22, p. 26-281, 1994.

_____. **Inquietos olhares**. A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

_____. (org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [s.d.].

VECCHI, Roberto. “Barbárie e representação: o silêncio da testemunha”. In: PASAVENTO, Sandra J. (org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, [s.d.].

VIANU, Tudor. **Los problemas de la metáfora**. Trad. De Manuel Serrano Pérez. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1967.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário ilustrado da mitologia**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].