

A DESCONSTRUÇÃO DO DISCURSO IMPERIAL PORTUGUÊS EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS* DE LÍDIA JORGE

Paula Renata Lucas COLLARES¹

RESUMO: Propõe-se, nesse estudo analisar *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Em *A costa dos murmúrios*, o horror da guerra é visto pela esposa de um oficial português. Destaca-se, assim, no texto que se segue, a desconstrução da história oficial através do relato de uma voz feminina que conta a guerra.

Palavras-chave: Narrativa portuguesa; Lídia Jorge; *A costa dos murmúrios*.

ABSTRACT: This work tries to analyze *A costa dos murmúrios*, by Lídia Jorge. Both in *A costa dos murmúrios*, the war horrors are seen through the eyes of the wife of a Portuguese official. It stands out, in the text that follows, the desconstruction of the official history about the report of the female voice that tells war.

Keywords: Portuguese narrative; Lídia Jorge; *A costa dos murmúrios*.

Na década de sessenta, já é possível observar algumas mudanças na literatura portuguesa, principalmente com a publicação de *Delfim* (1968), de Cardoso Pires e *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira. *Delfim* e *Bolor* surgem em momento em que a ditadura salazarista passa por um enfraquecimento, considerando o afastamento de Salazar e o governo de Marcelo Caetano. A renovação iniciada por esses autores vai realmente se efetivar pós-25 de Abril de 1974 - momento oportuno para se repensar a Nação Portuguesa.

Álvaro Cardoso Gomes, em *A voz itinerante*, ao analisar a narrativa portuguesa contemporânea percebe uma bipolaridade que, por um lado, tem como temática a realidade, o contexto sociopolítico-econômico e, por outro, o próprio universo do romance, “os mecanismos da ficção” (1993, p.84). Em relação à forma que o romance português contemporâneo mantém com a realidade, Cardoso Gomes percebe outra espécie de bipolaridade. Enquanto há alguns romances que se colam “[...] ao real exterior, num fingimento de crônica de costumes ou do fazer histórico [...]” (1994, p.84), há aqueles que subvertem a história - o que seria o caso de Lídia Jorge.

Corroborando com Gomes, Ana Paula Arnaut, em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, descreve alguns procedimentos que se fazem presentes na ficção portuguesa das últimas décadas. Nessas narrativas há entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional, chamando cada vez mais a atenção para a ficcionalidade da obra e há também “[...] uma crescente exposição-dramatização do controle exercido por quem cria sobre quem relata” (2002:122), estabelecendo “[...] novas relações dialógicas em torno de conceitos como autor e narrador” (2002:122). O que mostra que o romance *A costa dos murmúrios* se insere em uma tradição e dialoga com a nova narrativa portuguesa.

¹ Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista Capes Parcial.

O romance de Lídia Jorge é inovador não só pela arquitetura textual, como veremos adiante, mas também por retratar a guerra colonial em África através do ponto de vista feminino. Margarida Calafete Ribeiro, em “África no feminino: As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial”, lembra que a guerra nas colônias foi um “terreno de afirmação dos ideais masculinos [...]” mas “o papel masculino dependia do papéis femininos no sistema da guerra que incluíam as situações de esposas, namoradas, irmãs e, principalmente de mães, simbolicamente ligadas à imagem de casa [...]” (2004, p.11). Para Ribeiro, “ver a guerra como uma actividade exclusivamente masculina é contar apenas uma parte da história” (2004, p.27). Lídia Jorge, em *A costa dos murmúrios*, ao trazer à tona a experiência feminina em África, quer problematizar os outros lados da história.

A costa dos murmúrios, publicado em 1988, apresenta uma estrutura bipartida. Primeiramente, temos uma espécie conto intitulado *Os Gafanhotos*, narrado por um narrador heterodiegético, apresenta início, meio e fim. Em *Os Gafanhotos* é narrado o matrimônio do alferes Luís Alex com Evita, estudante de História. O evento acontece no hotel Stella Maris, em Beira, Moçambique. Neste ambiente, os convidados, homens do exército português e suas respectivas esposas, se encontram em uma aparente tranquilidade.

Os noivos celebram a união com explícitas trocas de afeto: “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. Foi aí que o cortejo sofreu um estremecimento gáudio e furor [...]” (2004, p.7). Uma festa aparentemente feliz regada de muita comida onde todos se divertiam. Em vários momentos, o narrador onisciente descreve a cena do casamento enobrecendo aquela união na intenção de mitificá-la, ou seja, eternizando o momento como podemos perceber nos seguintes trechos: “Era majestoso” (2004, p.7); “[...] Aquele era um momento cheio de encanto” (2004, p.8); “Os noivos olhavam-se cheios de ternura” (2004, p.14); “Voltaram, e mal transpuseram a porta, tiveram o cuidado de descer as janelas para simularem, pelo dia afora, a continuação implacável da noite” (2004, p.21).

O primeiro relato é repleto de lacunas, não-ditos, percebe-se, em primeiro lugar, a tentativa de validar o discurso da História oficial, principalmente, mostrando a postura que Portugal tanto tentou incutir no restante da Europa ao afirmar que não havia uma guerra entre a metrópole e as colônias. Tal posicionamento fica evidente nas palavras do Comandante das Forças Armadas ressaltando que eles não estavam em uma guerra

Pena! Ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se falar da guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens - eles não tinham inventado a roda, nem a escrita...e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião...Era muito cedo para se falar do Império (2004, p.12).

Em *Os Gafanhotos*, esses homens, que abandonaram as suas casas para se aventurarem nas colônias em nome da Pátria, são considerados heróis - “Apresento-te um herói” (2004, p.11) - diz o alferes Luís quando apresenta a noiva para o major Força Leal. Eles estavam ali para “resolver a situação da colônia” (2004, p.24). O narrador traz outras vozes que validam o discurso autoritário e colonizador de Portugal. A África aparece como um lugar exótico:

“África é amarela, minha senhora” - disse o Comandante, apertando pelo carpo a mão de Evita. As pessoas têm de África ideias loucas. “As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável,

onde um leão come um preto [...]”. “África, como terá oportunidade de ver, é amarela [...]” (2004, p.9-10).

O primeiro relato mostra as contradições entre a colônia e a metrópole que são percebidas pela maneira que o narrador descreve o ambiente e as pessoas com riqueza de detalhes. A imagem de um criado negro chama a atenção: “um criado extraordinariamente negro vestido de farda completamente branca [...]”. O black “adora propalar a espécie porque sabe que é preciso fazer muitos e rápidos para ficar com uns quantos! O Black pensa assim [...]” (2004, p.25). Os convidados ainda estavam dançando e bebendo quando “começaram a ouvir correrias pela avenida e gritos do lado do Chiveve, o braço de mar” (2004, p.15). Entretanto, nada poderia macular aquela festa e eles seguem a dança. Quando amanhece eles notam que o braço do mar estava repleto de afogados. A primeira hipótese do grupo é que os negros tinham se matado à catanada. No pensamento colonizador era uma lástima não ter presenciado tal momento, pois “numa noite destas devíamos ter ficado acordados. Nunca mais vamos experimentar a emoção que poderíamos ter tido!” (2004, p.19). Para o major os negros haviam cometido um suicídio, o que seria um gesto nobre, suicidaram-se ao descobrirem “que nunca seriam autônomos e independentes” (2004, p.19). Há um desejo coletivo em prolongar esse momento, aliás “porque haviam sido tão céleres em recolher os corpos?” (2004, p.20). Os corpos deveriam ficar expostos “para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação” (2004, p.20).

O capitão Forza Leal explica que os blacks “descobriram no porto um carregamento de vinte bidons de álcool metílico que iam a caminho duma tinturaria, e pensaram que era vinho branco, e descarregaram-nos ontem de tarde, e abriram os bidons, e beberam todos, e distribuíram pelos bairros de caniço [...]” (2004, p.22). A cena perde o encantamento, já que era impossível ser solidário com quem morre por estupidez. Tal ideia só poderia ter partido dos blacks. Para aquelas pessoas os acontecimentos da guerra apenas despertavam a curiosidade e o prazer pelo diferente. Mas, a “estupidez” dos negros mancha o encantamento da noite e “tudo pareceu distinto do que tinha sido imaginado, ficando de súbito aquela madrugada sem piedade e sem beleza, já que havia um caso de estupidez atrás. Esse molho acre, e sudoroso, a estupidez [...]” (2004, p.23). Através do discurso colocado em *Os Gafanhotos* apreende-se a ideologia colonizadora que observa o outro com desprezo e descaso, mostrando a importância da imagem d’ África na construção do imaginário português. Sabe-se que a relação de Portugal com as suas colônias foi uma relação de poder, de dominação que ocasionou muitas mortes e sofrimento.

Os Gafanhotos é narrado vinte anos após os acontecimentos e o narrador pretende ser fiel aos fatos narrado-os da forma mais mimética possível. Apesar da distância temporal, ele é capaz de recordar e dar conta de todos os eventos. Entretanto, as pequenas lacunas, que serão preenchidas no segundo relato, já evidenciam ali uma desconstrução da História oficial. Primeiramente, *Os Gafanhotos* começa com a epígrafe de Álvaro Sabino - uma metáfora da chuva de gafanhotos. Esse trecho aparece na segunda parte do livro em que Evita lê para o noivo uma matéria publicada na Coluna Involuntária que trata da libertação d’África. Essa estratégia mostra que os textos se iluminam. Mas, é na leitura do segundo relato que percebemos as lacunas d’ *Os Gafanhotos*, modificando a sua primeira leitura.

Os Gafanhotos termina com a morte no alferes Luís com um tiro na testa. Contudo não se sabe muito a respeito da causa da morte e como de fato ocorreu. A morte do noivo é explicada por um “excesso de harmonia, felicidade e beleza” que

“provoca o suicídio mais do que qualquer estado” (2004, p.40). A segunda parte do romance, dividida em nove capítulos, inicia com a voz de Eva Lopo também afastada vinte anos dos acontecimentos no hotel Stella Maris. Neste momento, Eva Lopo, que outrora era Evita: “Nesse tempo, Evita era eu” (2002, p.49), revive/recupera os acontecimentos do passado desconstruindo o discurso da história e mostrando, mais claramente que o narrador de *Os Gafanhotos*, a fragmentação da identidade nacional portuguesa. A mudança do nome Evita/Eva Lopo marca um afastamento da personagem em relação aos acontecimentos. Mostra também a complexa identidade da personagem entre o passado e o presente.

Dessa forma, o romance *A costa dos murmúrios* ganha em significação e pode ser lido como uma metaficção historiográfica² ao discutir o processo de construção da própria ficção e revisão da História oficial e seus mitos fundadores. Nesse romance, em especial, ao invés de pensarmos em História é melhor pensarmos em memória, mas uma memória fragmentada, oscilante já que Eva desarticula o conceito maniqueísta de verdade histórica e aponta para as diferentes possibilidades de se contar a mesma História. É possível afirmar que a identidade da personagem Evita/Eva se constitui através das lembranças desse tempo e, mesmo não adotando mais o nome de Evita, ela não pode e não consegue ignorar os acontecimentos do passado.

A narração não pode oferecer a certeza dos fatos, ela abre espaço para a subjetividade das experiências vividas. É o que faz Eva ao recuperar os acontecimentos do casamento e da guerra colonial mostrando a sua visão dos fatos. Eva ao ler *Os Gafanhotos* afirma que aquele relato é encantador. Ali

tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e som - disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso (2004, p.41).

Como recuperar o cheiro e o som? Isso não dependeria da experiência de cada um? Evidencia-se que o romance pretende dar uma versão da guerra a partir dos sentidos de uma mulher que foi para Moçambique casar com o alferes Luís Alex. Eva Lopo pede ao narrador de *Os Gafanhotos* para não se preocupar “com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupa-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? [...]” (2004, p.42-43). As figuras representadas não estão erradas, aliás, “a correspondência é perfeita” (2004, p.43). Nas palavras de Eva, o hotel Stella Maris aparece como um hotel decadente simbolizando a decadência do império português. Também sabemos que o jornalista jamais pisou o terraço do hotel, mas pode muito bem ter “ter imaginado o terraço” (2004, p.44). Eva responde algumas perguntas que são feitas por um interlocutor implícito, mais especificamente o narrador do primeiro relato. Eva é deslocada para o tempo passado e é como se estivesse revivendo os momentos, principalmente pela utilização do presente do indicativo: “Vejo os últimos pássaros espantados desaparecem, diminuírem pouco a pouco [...]” (2004,

²Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo*, se detém, preponderantemente, no estudo da ficção, ou melhor, da metaficção historiográfica que, segundo a autora, melhor caracteriza a pós-modernidade. Para Hutcheon, o pós-modernismo, longe de todas as sobredefinições, contesta qualquer recuperação modernista e saudosista do passado à luz do presente (1991, p.39), o que não significa que ele não tenha uma relação com o presente (1991, p.60).

p.55). Isso acontece também porque “todas as pessoas, mesmo as mais serenas, mesmo as que se comportam na vida como vinhas, guardam na memória o momento de um terremoto de que contam pormenores como se tivesse acontecido ontem, ao atravessarem a rua [...]” (2004, p.226). Os momentos vividos em Moçambique e no hotel Stella Maris representam “o momento de um terremoto” que sobrevive na e pela memória.

Eva conta como começou a se relacionar com Helena de Tróia que aqui, diferente do relato anterior, tem voz e importância na diegese. Helena no primeiro relato era apenas uma abstração e Eva considerava que “ela poderia ser o corpo que servisse de abstração, em simultâneo, da Beleza, da Inocência e do Medo, e assim tudo ficaria explicado” (2004, p.97). Mas, Helena era muito mais “que qualquer mito e qualquer abstração” (2004, p.100). Helena sabe que essa guerra exigirá cinquenta baixas do lado português e teme pela sorte dos homens envolvidos. Diz Eva: “Helena de Tróia não deveria ter língua, deveria ser muda, nunca deveria falar” (2004, p.130) como acontece em *Os Gafanhotos* em que ela nunca fala. É através de Helena que Evita conheceu o outro lado do noivo quando as duas olham as fotografias que registram alguns momentos da opressão contra os africanos. Evita vê aldeias em chamas, negros esfarrapados, mulheres grávidas, etc., mas, sobretudo, vê uma fotografia do noivo agitando um pau com a cabeça de um negro.

É necessário que *Os Gafanhotos* permaneça com a imagem nítida do noivo e do capitão sem sombras “Por favor, evite todas as sombras. Têm-se feito um esforço enorme ao longo destes 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” (2004, p.148). Evita procura Góis, um ex-combatente, e descobre que Luís fez o hino da tropa. Para Góis “uma guerra deve envolver homens, mulheres e crianças, e velhos, e coxos e doentes e tudo. Esta história de só uns fazerem para os outros sobreviverem com cara de anjo beato, para acusarem precisamente os que fazem a guerra [...]” (2004, p.167). Depois das descobertas, Evita conhece um novo Luís, agora Luís Galex, ela confessa que havia se apaixonado “por um rapaz inquieto à procura de uma harmonia matemática, e hoje estou esperando um homem que degola gente e a espeta num pau” (2004, p.182).

Luís Alex, já não desejava ter mais nenhuma ligação com a matemática, seu desejo era alcançar a distinção através da guerra. Por isso, idealiza tanto o capitão Forza Leal e a sua cicatriz. Eva retoma um diálogo com o noivo em que ele diz ter “intuição para este tipo de combate” e pergunta “tu não te importas que eu tivesse uma cicatriz como a do meu capitão?” (2004, p.62). Mesmo o noivo não tendo presenciado o momento em que o capitão ganhou a cicatriz, ele “sabia de tudo, como, por onde e por que razão. O noivo parecia ter viajado com o capitão, ter sido a roupa, o bafo ou o pensamento do próprio capitão [...]” (2004, p.69). Eva confessa que seria um erro se esse diálogo aparecesse em *Os Gafanhotos*, “não teria sido nem deslumbrante nem verdadeiro, ainda que real. O alferes ter-se-ia tornado, por imitação, numa figura de inspiração cômica, o que nunca foi [...]” (2004, p.62). Pelas palavras de Eva real e verdadeiro se opõem.

Em *Os Gafanhotos*, a morte dos negros envenenados por álcool metílico aparece em “um desaparecer suave, para quem imagina que a água invade os tecidos como uma esponja a bebe, e depois a escorre, sem alarde nem dor [...]” (2004, p.95). No segundo relato, até mesmo os corpos na costa não aparecem da mesma forma como fora retratado no primeiro relato. Em *Gafanhotos* “seria uma bela morte”, mas “na realidade, os que vieram por mar, apareceram inchados e batidos pelas águas até delirem os membros [...]” (2004, p.65). Eva recupera um passeio realizado por ela, o noivo, o

capitão Forza Leal e Helena. Os quatro estavam a olhar para fora da Marisqueira e “sem dúvida que nenhum de nós via o mesmo vento a bater” (2004, p.76). Mostrando que daquele momento cada um tinha uma percepção diferente.

Eva lembra que naquele tempo não se falava em guerra, mas em contra-subversão e através dela ficamos sabendo dos vários sentidos da guerra tanto a guerra pela libertação das colônias quanto às pequenas guerras pessoais vivenciadas pelas mulheres enquanto esperavam os maridos. Mais uma vez Eva trata da desarticulação entre o real e o verdadeiro. Em *Os Gafanhotos* “a verdade não é o real”, mas só a “verdade interessa”. Vamos lembrar que anteriormente Eva havia dito que colocar o alferes ajoelhado no terraço não seria “verdadeiro, ainda que real”.

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes com a faca na boca e o sangue a abrir e a alastrar como uma estranha flor, no alto do terraço onde as figuras dançaram com um frenesi tão autêntico. Lembra-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares enlaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d’*Os Gafanhotos*, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes, irrequieto pelo quarto afora. A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto a real pode ser - tem de ser porque senão explodiria - disperso e irrelevante, escorregando, como se sabe, literalmente para local nenhum [...] (2004, p.91).

Alguns personagens que surgem no segundo relato não apareceram em *Os Gafanhotos* como o telefonista Bernardo. Diz-nos Eva que se o narrador tivesse conhecido o telefonista “ele impediria a linearidade da sua invenção” (2004, p.92). Evita, ao tentar descobrir a causa das mortes dos negros na costa, acaba se relacionado com o jornalista Álvaro Sabino. Em *Os Gafanhotos*, o jornalista era “figura sem peso, e no entanto é uma figura manhosa [...]” (2004, p.161). No segundo momento, ele é uma figura importante, já que “é um desencadeador daquela última noite” (2004, p.137), ele tem um entendimento da guerra e sabe que não pode arriscar tudo: “Fique a saber que todas as quintas-feiras eu arrisco tudo pela verdade [...]. Se todos os dias eu arrisco, há certos dias em que não tenho mais nada para arriscar[...]” (2004, p.135-6). É preciso dosar a liberdade: “Sou livre de dizer o que quero no jornal, mas é preciso saber escrever sem denunciar nem iludir [...] (2004, p.137)”. Eva confessa lembrar apenas de fragmentos dessa conversa com o jornalista “A verdade é que me lembro de fragmentos. E para quê mais? *Os Gafanhotos* nem identificam o jornalista, nem lhe dão uma voz pessoal [...]” (2004, p.137). O jornalista deve continuar da mesma forma que aparece n’*Os Gafanhotos* - “Deixe-o ficar incógnito e indecifrável tal como foi na vida” (2004, p.190).

Eva está tentando elucidar “[...] os pequenos músculos que existem atrás do curso da História” (2004, p.198). Olha os fatos com distanciamento “Só que nesse momento ainda nenhuma parte dessa teiazinha entrou da teia da História. Mas entrará [...]” (2004, p.202). Evita quando esteve no hotel Stella Maris, já mostrava ser uma mulher diferente das outras, pois transita fora do hotel, não aceita o pedido do noivo para ficar a sua espera, questiona os crimes cometidos pelo regime. Vinte anos após, agora Eva, aquela que comeu o fruto proibido, é capaz de olhar para os fatos com mais clareza, entretanto desde sempre “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 [...]” (2004, p.225).

A estrutura bipartida do romance, obedecendo a formas diferentes de narrar, mostra também a relação entre uma memória individual (Eva Lopo) e a memória coletiva representada pelos outros discursos que são transpostos para a narração. As duas partes apontem para versões diferentes dos acontecimentos, mas sem buscar uma versão verídica e sim que corresponda com a guerra colonial, entretanto, cabe ressaltar que é uma versão cheia de murmúrios. Mais uma vez reafirmamos que *A Costa dos Murmúrios* pode ser lido como um romance que extrapola os limites da relação entre a História e a ficção, constituindo-se um excelente exemplo de metaficção historiográfica.

Hutcheon, ao analisar com mais afinco a pós-modernidade, percebeu que a arte pós-moderna é, “[...] ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico [...]” (1991, p.12). Hutcheon define o pós-moderno como fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e político. E a metaficção é a ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística.

Entretanto, muitos autores e a própria Linda Huntcheon consideram que o termo pós-moderno seria limitante para definir as narrativas metaficcionais (HUTCHEON, 1991, p.13). Isto porque a metaficcionalidade não aporta apenas as narrativas pós-modernas, já que constitui uma longa tradição no romance. A diferença é que, na pós-modernidade, paralelo a essa contradição entre o histórico e o auto-reflexivo, há, com grande destaque, a presença constante e repetitiva da ironia - “Talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje [...]”; é preciso retomar o que já foi dito, e isso “[...] só pode ser reconsiderado de forma irônica” (1991, p.62).

Na metaficção historiográfica, a História deixa de ser um processo retilíneo, abre-se espaço para a busca de uma história desmistificada e dessacralizada. No passado, a História já foi diversas vezes utilizada como um modelo de representação realista, todavia “[...] a ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem” (1991, p.34). As narrativas metaficcionais questionam a autonomia do sujeito autoral através da “auto-reflexão”, manifestando não mais a ideia de literatura como produto, mas como processo em que o leitor é participante ativo.

A metaficção historiográfica põe em xeque “qualquer sólida garantia de sentido” (1991, p.81) e parte da assertiva que a ficção não consegue refletir a realidade, nem a reproduz, ela não tem nenhuma “pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...]” (1991, p.64). Para a metaficção historiográfica, o passado não é negado, mas é questionado, só podemos conhecê-lo por meio de seus restos textualizados, por meio de documentos, relatos, evidências, instituições, práticas sociais, etc. A pós-modernidade defende “[...] que a ‘realidade’ social, histórica, existencial do passado é uma realidade *discursiva* [...]” (1991, p.45). Há, nos discursos pós-modernos, uma “inserção e subversão das noções de objetividade e a transparência linguística que negam o ‘sujeito enunciator’” (1991, p.105).

Ao questionar a forma como podemos conhecer o passado, não se está questionando se ele realmente existiu, mas como podemos conhecê-lo hoje? E o que podemos conhecer desse passado? (1991, p.125). A metaficção historiográfica aponta para a problemática relação entre a História e a narrativização, entre a História e a ficcionalização. Ao contestar os métodos naturais de conhecimento do passado (os documentos históricos e a própria história) como conhecedores da verdade, ela afirma “que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à

verdade [...]” (1991, p.127). A metaficção historiográfica nos mostra que por mais que os acontecimentos tenham “[...] ocorrido num passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e posicionamento do narrativo [...]” (1991, p.131). A relação entre a História e a literatura ganha novos contornos.

A metaficção historiográfica se define como discurso, o seu mundo é o da ficção, mas “[...] apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é a sua constituição no discurso e como discurso [...]” (1991, p.184). *A costa dos murmúrios*, assim como o relato histórico, é mais um entre os discursos sobre a guerra colonial. E se pensarmos na constituição da identidade portuguesa repleta de uma identidade mítica, como nos diz Eduardo Lourenço, “razão da sua estranheza e do seu mistério” (1999, p.11), o romance, ao desconstruir o poder do império português mostrando as suas fraquezas e seus anti-heróis, não só retrata a guerra, mas rediscute o conceito de nação.

Em *A costa dos murmúrios*, a recuperação do passado passa pelo crivo da memória, das subjetividades de quem tenta recuperá-lo, do contexto e do momento em que ele está sendo reavaliado. A intenção não é validar os acontecimentos do passado, mas abrir mais possibilidades de significação. Entender a articulação dessas teorias dentro do contexto português ganha uma importância muito mais forte. Isso porque Portugal, mais do que qualquer outra nação, criou uma série de discursos para elevar as suas singularidades. Neste momento, Portugal enfrenta três situações diferentes: deixou de ser um grande império; já não tem um regime ditatorial e passa por momento de globalização. Pode-se dizer que o país está em um momento de incertezas, momento oportuno para se revisitar e revisar todo o arquétipo de nação - os mitos, a História, a literatura, etc. Eduardo Lourenço (1988, p.10) afirma que Portugal por ter outrora sido país tão centrado, com uma identidade tão forte, atualmente sofre de uma hiperidentidade problemática. Para tentar entender o imaginário português, Lourenço busca aporte na ficção, pois, já que não podemos descortinar a verdade de uma cultura, ela melhor representa a nação lusófona ao articular o imaginário, o ficcional e o histórico. Lourenço não exclui a possibilidade de existência de um imaginário lusófono, mas ele não pode ser criado por decisão política e sim a partir do imaginário coletivo. Por isso as narrativas sobre esse tempo são importantes, pois como nos disse Eva Lopo

Se ninguém mais voltar a mostrar-me uma narrativa sobre esse tempo, se nunca mais evocar esta lembrança à luz duma lâmpada ocasional como a sua, o *Stella* inteiro iluminado à beira do Índico, que foi de vidro, areia e cal, acabará aqui. O seu pequeno fulgor, que eu penso existir ainda dentro da cabeça de cem, duzentas pessoas vivas [...] acabará à medida que as pessoas se forem deitando nas marquesas e os médicos forem dizendo, com seus terríveis assentos de morte, condenado. E assim o *Stella* [...] será enterrado pouco a pouco, aos pedaços, à medida que a geração que o viu suspire e acabe (2004, p.230-231).

Como nos diz Eva Lopo “meta as mãos nos farelos da história, veja como ela empalidece implacavelmente nas caixas, como morre e murcha, e os seus intérpretes vão” (2004, p.137). Os registros da História “empalidecem” e contam apenas uma parcela dos fatos, por isso os outros discursos tornam-se tão importantes.

Referências:

- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedima, 2002.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo. “Tempo português”. In:_____. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.9-15.
- _____. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

RECEBIDO EM 29-9-2012
APROVADO EM 27-11-2012