

**SOB O SIGNO DE MNEMÓSINE:  
MEMÓRIA E OLVIDO EM *A COSTA DOS  
MURMÚRIOS***

*Patrícia Vieira  
Harvard University*

*Esquecimento*

Mnemósine, mãe das musas, testemunha a interdependência entre arte e memória desde os tempos mais remotos. Com efeito, a produção artística, e particularmente a literatura oral, foram durante séculos a forma mais eficaz de transmitir o conhecimento de uma geração à seguinte e de manter viva a História dos povos (Gross, Wunberg). *A Costa dos Murmúrios* insere-se nesta tradição de negociação entre arte e memória. Sendo, no entanto, o produto de uma estética pós-moderna, embora com matizes que ainda a ligam a um projecto modernista (Cabral 269), a obra irá problematizar a memória, pondo em causa a sua validade e as possibilidades da sua representação. Não é tanto Mnemósine mas o seu contraponto, o esquecimento, que constitui o núcleo à volta do qual cristaliza o romance. O texto de Lídia Jorge ecoa, deste modo, o discurso contemporâneo sobre a crise da memória, que progressivamente se estendeu aos vários campos das humanidades.

A condenação do olvido moderno foi formulada inicialmente no período entre as duas Grandes Guerras por críticos como Walter Benjamin e Theodor Adorno, que associavam a reificação trazida pela cultura capitalista a uma perda da capacidade social de recordar. O desenvolvimento contemporâneo apenas exacerbou a crise de memória identificada por estes pensadores. A mediatização da sociedade, com a sua ênfase na cultura popular, na imagem e no imediato, transformou as estruturas da memória colectiva (Gross 122-5) reduzindo o escopo do que a colectividade considera “memorizável.”<sup>1</sup> O sentimento dominante de irrelevância do passado, que Jean-François Lyotard denomina de “desmemoriação” (303-4), concretiza-se no diagnóstico sumário

de Andreas Huyssen: “[...] our culture is terminally ill with amnesia” (1).

Em *Lieux de Mémoire* o historiador francês Pierre Nora anuncia a decadência da memória, entendida como recordação que constitui uma parte integrante da comunidade, e o advento da História, uma reflexão crítica sobre o passado, que a substitui. Na introdução a esta coleção de ensaios acerca de lugares e símbolos que condensam a memória cultural francesa, o autor proclama a sua intenção de colmatar a distância entre a memória vivida e a análise histórica, religando historiografia à vivência social. Esta nova prática da História irá, segundo Nora, tornar-se um substituto da imaginação, associada à memória, e assim assumir um papel tradicionalmente atribuído à literatura. Nora afirma que a literatura perdeu a sua função privilegiada de transmissão da memória, função esta que será agora retomada pela historiografia: “Memory has been promoted to the center of history: thus do we mourn the loss of literature” (20).

*A Costa dos Murmúrios* constitui uma reflexão sobre lembrança e esquecimento, abordando a questão do nevoeiro amnésico que envolve os acontecimentos mais trágicos da Guerra Colonial. Numa entrevista onde apresenta o romance, sintomaticamente intitulada “Este é um Livro sobre a Violência,” a própria escritora denuncia a relutância da sociedade portuguesa em encarar o seu passado (Pedrosa 9). A narrativa constitui assim uma denúncia da “desmemorização” contemporânea, apontada por Lyotard e Huyssen, entre outros, e ecoa igualmente a distinção de Pierre Nora entre memória e historiografia. Contudo, e em oposição à posição de Nora, no texto de Lídia Jorge cabe à memória e à literatura, mais do que à História institucionalizada, a tarefa de manter vivo o passado. O romance constitui um exemplo de como o argumento de Nora, segundo o qual a História substitui a literatura na transmissão de recordações sociais, deve ser encarado com cepticismo. Com efeito, em *A Costa dos Murmúrios* a autora parece pretender abolir as fronteiras entre ficção e História, libertando esta última do funcionalismo historiográfico e criando uma ficção histórica ou uma

### *Sob o Signo do Mnemósine*

história ficcional que seriam, neste contexto, sinónimos. A obra mostra que a literatura continua a estabelecer pontes entre passado e presente e a exercer um papel decisivo na construção da memória colectiva.

### *A Razão do Pêssego*

As duas narrativas que constituem *A Costa dos Murmúrios*, “Os Gafanhotos” e o longo comentário de Eva Lopo a este texto, exprimem uma interrogação acerca da melhor forma de representar o passado e, particularmente, de escrever sobre acontecimentos violentos como os da Guerra Colonial.<sup>2</sup> A estrutura bipartida da obra, que ilustra o que Maria Manuela Cabral denomina de “dúvida ontológica” (268), leva-nos a questionar a possibilidade de acesso a este passado e do seu conhecimento, já que as diferenças entre as duas partes do romance não se limitam a opções estéticas diversas mas englobam contradições no plano da acção, apresentando versões diferentes dos acontecimentos. *A Costa dos Murmúrios*, ao convidar à reflexão acerca da complexidade de escrever sobre o passado, identifica-se com a categoria de “metaficção historiográfica” cunhada por Linda Hutcheon (106). No entanto, a obra não cai num completo relativismo pós-moderno, apesar de em determinado momento se afirmar uma crise de valores, representada pela comparação feita pela narradora entre Einstein e os carrascos de Auschwitz. Se Eva Lopo conclui em determinado momento “sendo assim, tanto faz—tudo é idêntico a tudo” (141), esta descrença é ultrapassada, e no romance transparece a sua vontade de se aproximar dos factos reais. O conhecimento do passado é discutido (e discutível) mas existe uma tentativa de o transmitir da forma mais fiel possível, por mais problemático que este esforço seja. Este intuito delinea-se nas relações estabelecidas entre os dois textos.

O comentário de Eva Lopo a “Os Gafanhotos” começa por ser bastante positivo. A narrativa é qualificada de “relato encantador,” no qual “tudo é exacto e verdadeiro” (41). Com efeito, inicialmente a narradora defende que o autor de “Os

Gafanhotos” não deve insistir na realidade do seu relato: “se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira!” (42). Esta convicção é reiterada ao longo do texto, na medida em que se sublinha frequentemente a irrelevância do passado no presente: “Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça” (193). Esta posição de Eva Lopo parece reflectir a opinião da sociedade portuguesa, para a qual o passado colonial e os crimes cometidos durante os anos da guerra se encontram confortavelmente enterrados no olvido. A narradora resume da seguinte forma esta vontade de esquecimento: “Tem-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” (136).

No entanto, este apelo ao esquecimento não se coaduna com a prática da narrativa de Eva Lopo que contrapõe à sua primeira avaliação positiva de “Os Gafanhotos” a afirmação de que “o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso” (41). A partir deste ponto, Eva Lopo irá proceder a uma revisão de “Os Gafanhotos,” corrigindo as suas falhas e aconselhando o seu autor, que se define como o seu interlocutor implícito: “aconselho-o [...]” (42), “claro que era importante” (44), “explico-lhe [...]” (60), “para que você saiba [...]” (75), “escute [...]” (102), “fez muito bem [...]” (215), etc. A posição revisionista de Eva Lopo e o seu desejo de servir de testemunho dos acontecimentos reais é ainda transmitida por exclamações como “Mas porque mente?” (201) e mais peremptoriamente pela afirmação “Não, eu não invento” (215).<sup>3</sup> A segunda parte do romance será assim um esforço para desenterrar o que ficou imerso, para escavar a realidade e chegar enfim à inviolável “razão profunda do pêssego” (41).

A divisão estabelecida por Pierre Nora entre memória e História poderá ainda contribuir para a leitura da relação entre as duas narrativas que constituem *A Costa dos Murmúrios*:

Memory and history, far from being synonymous, are thus in many aspects opposed. Memory is life, always embodied in living societies and as such in permanent

### *Sob o Signo do Mnemósine*

evolution, subject to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of the distortions to which it is subject [...]. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is always a phenomenon of the present, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. (Nora 3)

Segundo Nora, a catalogação do passado, definida como História, difere fundamentalmente da sua vivência, identificada com a memória. Esta distância entre memória e História corresponde aproximadamente à diferenciação entre realidade e verdade, proposta pela narradora de *A Costa dos Murmúrios*:

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n'Os Gafanhotos só a verdade interessa. [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser—tem de ser porque senão explodiria—disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para lugar nenhum (85).

O texto “Os Gafanhotos” é identificado com a verdade logo no início do comentário de Eva Lopo (“[tudo no relato é] exacto e verdadeiro” [41]) e é frequentemente apelidado de “narrativa verdadeira” (249) ao longo do resto do romance. A verdade, que é aqui conotada negativamente, pode ser construída e manipulada e constitui a versão oficial e coerente dos acontecimentos, baseada na História:

Houve de facto uma ligeira diferença, mas nem uma nem outra visão deveriam atravancar uma narrativa onde tudo termina tão bem, tão oficialmente [...]. Tudo termina tão bem, tudo está tão escondido, tão enevoadado à luz ortóptera dos candeeiros! Tudo termina tão conforme as versões suaves que foram feitas! (252-3)

O contraponto desta narrativa “oficial” é o relato de Eva Lopo, que se inscreve claramente no signo da memória, dispersa e irrelevante como o próprio real. Descodifica-se, assim, o carácter fragmentado do discurso de Eva Lopo. Sendo o real desordenado, incoerente e baseado em acasos, como se exprime no romance através da metáfora da roleta russa, a melhor forma de o traduzir esteticamente não é um

texto linear mas uma narrativa quebrada, feita de pedaços, um “bondoso caos” (Santos 67) cuja conexão depende de associações subjectivas. A suavidade enevuada de “Os Gafanhotos” será substituída por uma nova versão, que expõe sem subterfúgios a violência e os crimes cometidos pelos portugueses em África.

*Biblioteca de Alexandria*

Como em Pierre Nora, encontramos em *A Costa dos Murmúrios* uma apologia da memória viva, que liga o passado ao presente e que se opõe à reconstrução estéril de determinado tipo de historiografia. A História é apelidada de “jogo” (42) por Eva Lopo e o arquivo histórico de factos é alvo de uma crítica severa ao longo de todo o romance. Um exemplo da reflexão levada a cabo no texto sobre a História encontra-se nas observações referentes ao Arquivo Militar. Eva Lopo convida maliciosamente o seu interlocutor a visitar esta instituição com o intuito de provar que as suas afirmações correspondem ao que realmente aconteceu:

Meta as mãos nos farelos da história, veja como ela empalidece implacavelmente nas caixas, como morre e murcha, e os seus intérpretes vão. Vão, sim, a caminho do fim do seu tempo, cada vez mais rápido, cada vez mais escuro, sem que nada importe—nem as grandezas nem os crimes. Muitos crimes cheios de dever, que é o que faz a grande história (216).

A História resume-se assim a uma sequência de crimes, perpetrados sob a capa do dever. Os arquivos da História constituem papéis estéreis, que caminham rapidamente para o esquecimento, e os intérpretes da História, como o capitão, significativamente cego, que profere a conferência “Portugal d’Aquém e d’Além Mar é Eterno,” esfumam-se no tempo. O interlocutor de Eva Lopo poderia igualmente incluir-se no conjunto dos que preservam a História. O comentário irónico da narradora, “é sempre gente simpática, a que guarda a História” (216), dirigir-se-ia deste modo também a este, que participou no esforço vão de reproduzir a História oficial em “Os Gafanhotos.”

### *Sob o Signo do Mnemósine*

A crítica à História no romance converge nas referências à Biblioteca de Alexandria, símbolo de um conhecimento que se opõe à vida:

Aflige imenso o esforço que se faz para atingir umas centenas de quilómetros de papel onde se julga deixar selado o conhecimento. Papiro, pedra, papel, sinais, bibliotecas. Lembro a de Alexandria. Ah, Biblioteca de Alexandria, como eu te estimo tanta vez incendiada!— disse Eva Lopo. O conhecimento subtil dos teus papiros amarelos, queimados, transformados em caracóis de fumo, escreveu ao longo dos séculos quilómetros e quilómetros de desconhecimento. A vida passa ao lado, vai correndo a caminho do reino obscuro das areias e das pedras. (130-1)

Toda a informação que se encontra armazenada na Biblioteca não tem qualquer influência sobre a realidade, que decorre ao lado, num caminho paralelo. Os locais de arquivo de memória cultural, tais como as bibliotecas, os museus ou os monumentos, têm sido frequentemente relacionados com a crise de memória atribuída à cultura ocidental. Com efeito, tem-se verificado um interesse crescente nestes “lugares de memória,” cujo número foi aumentando nas últimas décadas. Enquanto que alguns críticos, como Huyssen, vêem neste desenvolvimento um sinal de contestação cultural contra o esquecimento (9), outros, como Pierre Nora, consideram que a popularidade destes repositórios da memória constitui em si mesma um sinal da desintegração do passado como valor. As colectividades arquivam o passado em locais determinados porque este não faz parte do quotidiano. Os locais onde o passado é mantido formam o que Michel Foucault denomina de “heterotopia,” um espaço e tempo completamente à parte da vida quotidiana, e que constitui o seu Outro (Foucault 26). A Biblioteca de Alexandria, bem como o Arquivo Militar, constituiriam assim no romance o “Outro” de Foucault, que preserva lembranças sem qualquer relevância para o presente; um local fora do espaço e do tempo onde se arquivam um passado indesejável.

É de notar que as duas passagens dedicadas à Biblioteca de Alexandria se encontram interligadas com o destino das fotografias dos massacres onde participa o noivo, mostradas

por Helena a Evita, já que a primeira referência precede e a segunda resulta de uma reflexão sobre este assunto. Estas fotografias representam um ponto de viragem no romance, ao confirmarem as impressões de Evita em relação à mudança operada em Luís Alex após a sua chegada a Moçambique. Roland Barthes considera a fotografia como parte da História, na medida em que ali se congela um determinado acontecimento ou pormenor deste acontecimento (Barthes 30). A fotografia torna-se, deste modo, um documento, que Evita sente a necessidade de completar com a memória real, para o que recorre às lembranças do Góis. O conjunto de fotografias surge no romance como uma Biblioteca de Alexandria metafórica, na qual se preservam documentos do passado. Tanto as fotografias como a Biblioteca real tiveram o mesmo fim, a destruição pelo fogo, que Eva Lopo comenta da seguinte forma: “O noivo esgaravata com um pau as cinzas que restam dos pacotes. A biblioteca de Alexandria da nossa imaginação fica limitada a uma escala tão diminuta que mete dó e apetece dormir ou morrer” (254). Queimados os arquivos, resta à memória, traduzida pelo relato de Eva Lopo, reconstituir o passado.

Em *A Costa dos Murmúrios* a memória constitui-se como a melhor forma de relacionar o passado com o presente. A subjectividade inerente à narrativa de Eva Lopo, que relata os acontecimentos na primeira pessoa e imbuídos das suas reflexões individuais, parece ser a opção mais viável para se lidar com os traumas da guerra. Centrando-se num determinado indivíduo e baseando-se na memória de eventos ocorridos há mais de duas décadas, o relato fragmentado que forma a parte mais extensa do romance certamente não constitui uma representação da totalidade do real. A própria Eva Lopo admite que não teve conhecimento directo de vários acontecimentos: “Não, directamente apenas conheci algumas roupas sujas—disse depois Eva Lopo. E para quê conhecer directamente? Querer desconhecer não é uma cobardia, é apenas colaborar com a realidade mais ampla e mais profunda que é o desconhecimento” (130). A falta de conhecimento derivada das limitações individuais não é, no entanto, considerada uma imperfeição e opõe-se ao conheci-

### *Sob o Signo do Mnemósine*

mento arquivístico e estéril da História. A dialéctica entre conhecer e desconhecer, entre memória e esquecimento, é assim assumida no romance como uma forma de relação positiva entre passado e presente, oposta à amnésia colectiva da sociedade portuguesa. Neste sentido *A Costa dos Murmúrios* subscreve a afirmação de Andreas Huyssen de que a amnésia da sociedade contemporânea não faz parte da tradicional dialéctica entre lembrança e esquecimento, os dois lados da memória, mas que constitui o seu “outro”: “It [amnesia] will have sealed the very forgetting of memory itself: nothing to remember, nothing to forget” (9). É contra esta amnésia da História oficial que o romance afirma as recordações pessoais de Eva Lopo, vivas apesar (ou por causa) das suas omissões e esquecimentos e identifica a literatura como a forma mais eficaz de preservar esta memória. A narrativa apologiza assim, de certa forma, uma inversão da visão da História defendida por Pierre Nora. Não é a historiografia que substituirá a memória mas sim a literatura que irá abarcar tanto a história como a memória sob a sua alçada.

### *O Massacre das Aves*

Em *A Costa dos Murmúrios* a subjectividade da memória constitui-se como a forma mais produtiva de relacionamento com o passado. As recordações de Eva Lopo, pessoais e selectivas, transmitem uma imagem de África que diverge consideravelmente da construída pelas versões oficiais da História e mantidas pela generalidade da sociedade portuguesa.<sup>4</sup> Logo em “Os Gafanhotos” a África lusófona é apresentada por um dos militares com traços paradisíacos:

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

O relato de Eva Lopo constituir-se-á como uma desconstrução desta imagem de África, formulada sobre o signo da visão (Kaufman 45). Com efeito, a narradora afirma frequentemente “vejo” cenas “vivíssimas” (48, 51, 54) e descreve-se a si própria “como um olho intenso, observando, nada mais que um olho.... Evita seria para mim um olho ou um olhar” (43). Esta ênfase na visão salienta o facto de alguns episódios, pela sua violência, terem ficado registados na memória como quadros isolados, que resistem à sua integração numa narrativa e que se tornam passíveis de serem transmitidos apenas como cenas dispersas. Eva Lopo afirma mesmo: “Não é descritível a força que certas imagens contêm” (217-8). Deste modo, o desrespeito dos colonizadores pelo continente colonizado, expresso já na passagem acima citada, será abordado recorrendo-se para isso a uma série de cenas, que se destacam do conjunto do relato.

Os actos de violência colonial começam, como podemos constatar no trecho acima reproduzido, por uma agressão à natureza, transmitida pelo desejo do militar de construir arranha-céus junto à costa. Contudo, a cena mais representativa da destruição da paisagem africana ocorre com o extermínio de um grupo de flamingos que se encontrava a dormir junto ao mar. O prazer da violência gratuita do noivo e de Forza Leal, disparando rajadas de espingarda contra o bando, contrasta com a passividade das aves, que não se movem do local (54-5). Evita, que não julgava Luís Alex capaz de tal acto, exprime o seu choque da seguinte forma: “O noivo ria com uma fala desconhecida, tão desconhecida que se tornava imperioso espreitar-lhe a voz” (54). Este episódio dos flamingos é passível de ser interpretado como uma metáfora da situação na África portuguesa, onde não só as aves mas também os africanos estavam a ser atacados. Eva Lopo denomina o conjunto de aves de “colónia de pássaros” (52), ecoando a situação na outra colónia que era Moçambique.<sup>5</sup> A destruição do bando pelos dois militares, Forza Leal e Luís Alex, repercute os massacres, desta vez de pessoas, dos quais Evita tomará conhecimento posteriormente. No final da obra faz-se nova referência aos flamingos, que passam voando rente às águas, o que pode ser

### *Sob o Signo do Mnemósine*

interpretado como um sinal de liberdade numa antecipação da futura autonomia das colónias.

Na citação acima apresentada, afirma-se que África tem “tudo do século dezanove à excepção da libertação dos escravos” (12). A situação dos habitantes negros da África colonizada retratada no romance assemelha-se, de facto, à de uma semi-escravatura. Os negros são indiscriminadamente apelidados de “black,” e vistos pelos militares como um grupo homogéneo, cuja obrigação é servir os portugueses. Uma das marcas mais evidentes da desumanização da população negra é talvez a atribuição de nomes de vinhos aos mainatos (122). Curiosamente, o mainato que substitui o “Mateus Rosé” opta pela nome de “Seven-up” numa possível alusão irónica à progressiva influência Norte-Americana nas colónias (Moutinho 487).

Para além das humilhações, a violência sofrida pelos habitantes negros de Moçambique traduz-se pelos crimes que vão sendo mencionados ao longo do relato de Eva Lopo. Temos, por um lado, o envenenamento por álcool metílico, colocado em garrafas que deveriam conter whisky. Apesar de, no romance, não ficar completamente esclarecida a origem desta tragédia, o relato da narradora insinua que o general mencionado em “Os Gafanhotos” poderia estar relacionado com estes acontecimentos, numa tentativa de reduzir a natalidade nas colónias (103-4). O envolvimento de membros das autoridades portuguesas é ainda sugerido pelo silêncio dos meios de comunicação social locais acerca do assunto (62).

As acções documentadas nas fotografias, guardadas para servir de testemunho do comportamento heróico de Forza Leal no caso de uma independência branca, constituem, no entanto, a maior agressão contra a população civil negra da colónia. As referências aos massacres levados a cabo pelos “limpezas,” e nos quais os soldados portugueses participam, formam uma denúncia da impunidade com que estes e outros crimes de guerra foram cometidos e do esquecimento em que caíram. A tentativa de desculpabilização destas acções é mesmo tematizada no romance, na sequência da conversa de

Evita com Góis, e da recusa da sua mulher em ouvir narrar as atrocidades cometidas pelos soldados:

Meu amor, se um dia nos culpam? [...] Tu não és culpada, eu não sou culpado, nenhum dos nosso camaradas é culpado. Este terraço está completamente inocente! Culpados foram os padres, os polícias, a tua mãe, o meu pai, os nossos professores da escola primária com aqueles mapas! Culpados, minha querida, é o Comandante da Região Aérea, o Comandante da Unidade, o nosso General, o Presidente da República, o Presidente do Conselho! (157)

Estas palavras devem ser interpretadas de forma irónica. Com efeito, o Góis é culpado, bem como, de forma mais evidente, o são Luís Alex, o tenente Forza Leal e as autoridades portuguesas. Contudo, esta passagem assinala igualmente o facto de que, em última análise, a culpa reside em todos os membros da sociedade portuguesa por terem pactuado com a violência cometida em solo africano. A própria Eva Lopo poderia ter exposto publicamente os crimes de que tomou conhecimento, como o jornalista lhe lembra, perguntando “porque não denuncia?” (167). As suas memórias de África acusam assim a desculpabilização individual levada a cabo por Góis, símbolo de muitos outros portugueses, que está na base do manto de esquecimento com que foram cobertas as mais negras acções do passado colonial. A narrativa de Eva Lopo pode assim ser interpretada, como propõe Maria Manuela Cabral, como um processo de anamnese catártica, não só da personagem principal mas de toda uma sociedade, que se vê deste modo confrontada com os seus fantasmas (Cabral 382). A narrativa constrói ainda um núcleo de resistência contra mitos de coabitação pacífica e igualitária entre colonizadores e colonizados, tão caros à nostálgica evocação portuguesa do império. Os projectos de integração, miscigenação e civilização que acompanharam o colonialismo (Cabral 279-80) encontram-se aqui desmistificados num saldo de humilhação, agressão e crime.

O hotel *Stella Maris*, convertido em messe de oficiais e em local de alojamento das suas famílias, forma talvez o mais

### *Sob o Signo do Mnemósine*

poderoso símbolo do império colonial português em *A Costa dos Murmúrios*. Eva Lopo apelida-o de “hotel decadente” (44) e imagina-o, no seu relato, no seu estado actual, meio destruído, com teias de aranha e pássaros no tecto (107-8).<sup>6</sup> Esta descrição termina com a reflexão: “O que mais hei-de dizer sobre uma ruína? Acrescentar talvez que é impossível suster uma ruína só com a vontade” (108). Tal como a deterioração do *Stella Maris* não pode ser impedida pela vontade, de igual forma o declínio do império colonial, já em ruínas durante a guerra, não pôde ser travado pelas convicções de uma elite.

### *África Colonizada*

Em contraponto com as imagens de África concebidas pelos militares portugueses encontram-se no romance representações de Moçambique que têm origem em membros da população negra da colónia. Um exemplo desta outra face de África, filtrada pelas recordações de Eva Lopo, é constituído pelo telefonista do hotel *Stella Maris*. Com o seu nome português, João Bernardo simboliza o processo de colonização:

João Bernardo ao telefone era uma mistura de vários símbolos e não se conseguia olhá-lo de longe [...] sem reparar como nele vinham confluír as vontades indomáveis dos Príncipes de Avis, com sua mãe severa [...] empurrando os barcos até ao último ponto da esfericidade da terra. Lá, no último porto, fora encontrado o Bernardo. O Bernardo podia representar sozinho a conquista que, a partir desse impulso uníssono duma só família, tinha sido perpetrada através da História [...] (86).

Descendente de uma família de homens destemidos, Bernardo contava incansavelmente aos habitantes do *Stella Maris* a história do seu tio, caçador de leopardos, que tinha sido mandado matar pelo feiticeiro da sua tribo. O telefonista parece representar um símbolo da força de resistência à colonização, na medida em que demonstra a possibilidade de manter vivas as histórias e as memórias do seu povo. Eva Lopo aponta neste sentido, ao comentar sobre Bernardo: “O

telefonista conseguia precisamente fixar os números para onde ligava, à segunda vez que ligava, e espantava o hall com essa inteligência rememorativa. Era a prova de que África podia guardar memória de si mesma se quisesse e dispusesse” (87). Contudo, ao contrário dos seus antepassados, Bernardo estava condenado a atender telefones num hotel português e a entreter os colonizadores com o espectáculo das suas histórias. A sua capacidade mnemónica é posta ao serviço dos portugueses e as narrativas sobre a sua história familiar correspondem a uma visão europeia do que são os negros que traduz um estereótipo branco do primitivismo africano. Esta personagem parece aqui significar a subjugação da vitalidade do continente africano e das suas tradições aos colonizadores, e a sua morte por álcool metílico constitui um sinal da destruição do país.

Em *A Costa dos Murmúrios* o jornalista surge como uma outra versão das consequências da colonização portuguesa. Filho de um médico, provavelmente português, e de uma lavadeira negra, Álvaro Sabino faz parte de uma elite intelectual letrada. Eva Lopo resume a sua impressão do jornalista da seguinte forma: “ele não é um homem novo, nem um homem branco, nem um homem estúpido” (125). A astúcia do jornalista, expressa desde logo no seu nome (Saraiva 47), permite-lhe criar a sua forma de resistência aos colonizadores, tendo o cuidado de nunca pôr em causa a sua segurança pessoal.

Álvaro Sabino declara a Evita que tenciona denunciar o crime de envenenamento da população negra por álcool metílico, para o qual esta lhe chama a atenção, afirmando que no artigo semanal “Coluna Involuntária” arrisca “tudo pela verdade” (125). No entanto, os seus textos no *Hinterland* nunca contêm qualquer referência directa a estes acontecimentos e a “Coluna Involuntária,” composta numa linguagem metafórica e associativa, não pretende representar a realidade de uma forma literal. O jornalista está consciente do carácter ambíguo da sua escrita, afirmando “Sou livre de dizer o que quero no jornal, mas é preciso saber escrever sem denunciar nem iludir. Difícil pombinha...” (127), já que “nos regimes como este, mesmo caindo aos bocados, não se

### *Sob o Signo do Mnemósine*

escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se” (147). Álvaro Sabino consegue assim na sua escrita um equilíbrio entre os seus ideais de resistência à colonização, expressos de forma cifrada nos seus textos jornalísticos, e a cautela necessária para sobreviver na sociedade colonial: “este é um momento de disfarce—os momentos que precedem o fim são de disfarce do fim” (145).

Num dos primeiros encontros com Evita, Álvaro Sabino afirma que “o mais importante acontece uterinamente. É aí que as coisas se decidem” (125). Esta opinião rege, de facto, as atitudes do jornalista. Ana Paula Ferreira refere que, consciente da inutilidade da sua escrita como forma de protesto, Álvaro Sabino encara a reprodução sexual como uma forma de resistência política, seguindo o seu próprio conselho de “deixar falar o corpo” (143): “This is why he ceaselessly attempts to intervene in his country’s history—following his fathers’s model—by making babies to his two natural wives, one white and the other black” (275). O discurso machista do jornalista, segundo o qual a relação sexual implica domínio da mulher pelo homem, leva-o mesmo a encarar o seu envolvimento com Evita como um acto de resistência aos colonizadores, uma conquista de África sobre a Europa, como escreve na “Coluna Involuntária”:

Vimos, à luz das esmeraldas voadoras o desenho de África sacudir-se de sob a Europa que decúbito 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 (248).

No entanto, a resistência de Álvaro Sabino não engana a narradora que afirma conhecer o “bicho do seu medo” (229). De facto, o jornalista apresenta-se como um sobrevivente dentro do sistema colonial do qual faz parte e, quando se trata de fazer face ao noivo e de assumir a sua relação com Evita, opta pela saída mais fácil:

Nunca chamou mortos aos mortos, nunca chamou veneno ao metanol, nunca chamou crime aos assassínios, mesmo aos gafanhotos Álvaro Sabino tinha

### *Patrícia Vieira*

chamado esmeraldas voadoras, e se até ao nosso coito ele havia chamado Europa decúbito sobre África, obviamente que ao desafio deveria ter chamado passagem de avião (257).

Com a sua fuga, Álvaro Sabino proclama a inutilidade de fazer face aos militares, representados pelo noivo e por Forza Leal.

As recordações de João Bernardo e Álvaro Sabino são apresentadas de forma ambígua em *A Costa dos Murmúrios*. Por um lado, testemunham a existência de uma memória de África diferente da dos portugueses e constituem formas de resistência contra a violência colonial. Por outro lado, ambas as personagens se encontram fortemente ligadas à cultura europeia e não podem assim ser vistas como representantes do povo africano. O seu esforço de resistência acaba por ser absorvido pela sociedade na qual se integram e por morrer nas teias do colonialismo.

#### *Visões da Guerra no Feminino*

No seu relato, Eva Lopo assume uma atitude crítica em relação ao colonialismo, colocando-se claramente ao lado dos colonizados (Kaufman 42). Esta posição reflecte-se no seu desejo de denunciar os crimes de envenenamento e, mais tarde, nas relações que estabelece com o jornalista gordo e com Álvaro Sabino. A revisão do mito do colonialismo levada a cabo pela narradora encontra-se no romance associada à denúncia de um outro tipo de violência, nomeadamente a da agressão contra as mulheres. Como salienta Maria Manuela Cabral, o romance aproxima “essas duas formas de violência que são o colonialismo e o sexismo” (268) estabelecendo paralelos entre ambas.

O retrato esboçado por Eva Lopo das relações entre os oficiais e as suas esposas assemelha-se às suas observações relativas à forma como os portugueses encaravam os mainatos. Como acontece com os mainatos, a maioria das mulheres não é conhecida pelo seu nome próprio mas sim pelo nome ou título dos seus maridos: temos “a mulher do tenente Zurique” (168), a “mulher do major” (116), a

### *Sob o Signo do Mnemósine*

“mulher do capitão” (216), etc. A inferiorização das mulheres encontra-se ainda patente no relacionamento entre Helena e Forza Leal, utilizando mesmo este último por vezes o assobio para se lhe dirigir (50). Os militares do *Stella Maris* recorrem igualmente à violência, desta vez física, no contacto com as suas mulheres, sendo esta situação tão frequente que se tornou algo banal: “É uma mulher que está gritando, agora mais nitidamente. [...] É só bofete e chapada, talvez um soco de punho fechado como num *ring*, coisa sem importância” (244). Finalmente, a posição subalterna das mulheres é claramente expressa nos comentários relativos ao sexo do bebé do tenente Zurique:

Se fosse mulher, aliás, teria de pagar multa em whisky por ser mulher. Se fosse homem, seria ele, o tenente Zurique quem receberia um bónus em whisky. Não se podia, em parte nenhuma do mundo, exigir a militares que tivessem mentalidade de sufragistas (169).

Em *A Costa dos Murmúrios* retrata-se a divisão entre esfera pública, da qual fazem parte os homens, e domínio privado, onde se inserem as mulheres. As esposas dos oficiais encontram-se assim associadas ao hotel *Stella Maris*, onde ficam enquanto os maridos não regressam da guerra, e Helena permanece igualmente confinada à sua casa durante o tempo de combate. Forza Leal leva a separação entre público e privado ainda mais longe ao afirmar que o lugar da mulher é não só em casa mas, mais especificamente, na cama: “mães, filhas, sobrinhas, mulheres legítimas e ilegítimas, onde devem ficar, quando um homem sai, é obviamente na cama. Esse é o sítio delas” (254). A maternidade, associada à maioria das mulheres do *Stella Maris*, contribui ainda para relegar as esposas dos militares para o domínio do privado. As mulheres da época parecem, no entanto, aceitar com naturalidade o seu papel subalterno, como se depreende do retrato que Eva Lopo esboça das suas ex-colegas na universidade: “O que diriam as damas?—Ora, queremos casar, Senhor Doutor, ter os nossos filhos, as nossas casas, esperar que os nossos maridos voltem da guerra colonial, Senhor Doutor!” (195).<sup>7</sup>

Na sua narrativa, Eva Lopo procede a uma reavaliação do significado de público e privado, esbatendo as fronteiras entre os dois conceitos e demonstrando que todos os acontecimentos se encontram interligados. Um romance de guerra que se desenrola nos bastidores desta guerra, *A Costa dos Murmúrios* mostra que factos e personagens aparentemente marginais podem vir a desempenhar um papel crucial na História.<sup>8</sup> Este facto torna-se aparente no episódio do parto da mulher do tenente Zurique, que desviará as atenções dos habitantes do *Stella Maris* da morte do pianista branco por álcool metílico e do subsequente levantamento dos portugueses ultraconservadores residentes em Moçambique. Este evento constitui um exemplo em como “os músculos invisíveis podem ter um desempenho especial na organização dos factos históricos” (189) e em como as mulheres podem também influenciar o palco da guerra.

O facto de a narradora se encontrar numa posição de relatar os eventos passados na Beira de uma perspectiva original deve-se à singularidade de Evita dentro do quadro das mulheres do *Stella Maris*. Eva Lopo mostra que as mulheres não constituíam um grupo homogéneo e que a sua função não se resumia a esperar pelos soldados. O “cueiro de cinismo” (101) com que afirma ter sido posta no mundo permitir-lhe-á filtrar e criticar o sistema que a rodeia. Ao contrário das outras esposas, a narradora não desejava a maternidade (169) e recusa-se a permanecer no seu quarto ou no *Stella Maris* durante a ausência de Luís Alex (83). A sua independência levá-la-á à descoberta dos vários crimes cometidos sob a capa do imperialismo e à sua relação com o jornalista, e permitir-lhe-á construir uma visão extremamente crítica do mundo colonial. Evita, tal como a Eva bíblica, é, deste modo, uma transgressora, que, com o seu riso no início de “Os Gafanhotos” e no fim do segundo relato, troça do sistema em que se insere (Ferreira 271). As suas memórias, ecos do seu riso irónico, quebram a unidade da História, cujos estilhaços, fragmentos iluminados pelo seu relato, incluem não só soldados mas crimes, mainatos, mulheres e crianças e esfínteres rotos, que formam o puzzle do real.

*Conclusão*

A distinção entre os conceitos de História e ficção é um desenvolvimento da Modernidade, como afirma o historiador Hayden White: “Prior to the French Revolution, historiography was conventionally regarded as a literary art. More specifically, it was regarded as a branch of rhetoric and its ‘fictive’ nature was generally recognized” (123). *A Costa dos Murmúrios* remete o leitor para um tempo em que a História se encontrava unida à ficção e consistia num contar de histórias, transmitidas através da memória. À amnésia da sociedade portuguesa reflectida, segundo Eva Lopo, na historiografia contemporânea, o romance opõe a vitalidade de recordações subjectivas, que resgatam narrativas como as dos colonizados e das mulheres. Eva Lopo, ex-estudante universitária de História, sabe que o tempo não é linear: “Que existe um conceito de tempo relativo, conforme as esferas, os planetas, as estrelas, as galáxias, as diferentes coroas do universo. Tempos diferentes que relativizam todos os tempos” (196). Através da ficção, torna-se possível exprimir a relatividade do tempo, a sua fragmentação e as relações entre o que é canonicamente considerado História e as histórias de cada um.

A literatura, sob o signo da recordação, surge assim no romance como uma forma de salvaguardar a memória colectiva, na tradição das epopeias e da literatura religiosa. Tal como acontece nestas obras, em *A Costa dos Murmúrios* o que está em causa não é tanto a “verdade” ou a “verosimilhança” que é uma “ilusão dos sentidos” mas a “correspondência” (42). O texto assume a sua ficcionalidade, apresentando-se não como verdadeiro mas como correspondendo aos eventos reais, sendo esta correspondência superior à verosimilhança, já que “basta-nos uma correspondência pequenina, modesta, que ilumine apenas um pouco da nossa treva” (43). A ficção surge, deste modo, como a melhor forma de representação do real. Lídia Jorge opta por apresentar em *A Costa dos Murmúrios* uma visão alternativa da Guerra Colonial, construída a partir de eventos considerados marginais pela História e mediada pela memória. Cabe à

literatura resgatar os murmúrios do passado, antes do seu completo apagamento.

Notas:

1. A formação da memória é um processo cultural, que depende das crenças, valores e estruturas da sociedade na qual um indivíduo se insere. O que se recorda e como se recorda é, deste modo, determinado culturalmente. David Gross distingue três grandes paradigmas que influenciaram a forma como se foi armazenando a memória na sociedade ocidental: o paradigma religioso, que esteve em vigor até finais da Idade Média; o político, que coincidiu com a formação de poderosos estados-nação; e o dos *mass-media*, que se foi progressivamente afirmando ao longo do século XX. O paradigma dos *mass-media* tende a dar preferência a memórias relacionadas com a cultura popular, relativas a um passado recente e associadas a imagens (Gross 116-126).

2. O debate acerca da representação do passado encontra-se ligado à questão da relação entre memória e literatura, como afirma Andreas Huyssen: “Memory and representation, then, figure as key concerns at this fin-de-siècle when the twilight settles around the memories of this century and their carriers [...]. It does not require much theoretical sophistication to see that all representation—whether in language, narrative, image or recorded sound—is based on memory” (2).

3. A afirmação de Eva Lopo “Não. Eu não invento” (215) é particularmente irónica na medida em que se insere numa obra de ficção. Se *A Costa dos Murmúrios*, como todos os romances, apresenta uma componente de invenção, a narradora afirma com esta expressão a realidade dos crimes que denuncia, e a necessidade de estes não serem esquecidos.

4. Em “Os Gafanhotos,” o Comandante da Região Aérea expõe da seguinte forma a opinião dos portugueses sobre África: “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, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto. Mas é falso, minha senhora, África, como terá oportunidade de ver, é amarela. Amarela-clara, da cor do whisky” (12).

A aproximação da cor de África à do whisky constitui, por um lado, um prenúncio dos crimes por envenenamento, que consistiam em substituir whisky por álcool metílico com o intuito de enganar a população local. A África imaginada pela maioria das pessoas e esboçada pelo comandante ecoa, por outro lado, as descrições do continente em romances sobre o colonialismo, cujo expoente será talvez *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. As pessoas que têm de África “ideias loucas” (12) correspondem à classe média portuguesa, que nunca visitou o continente. Os pais de Evita, descritos no romance, parecem fazer parte desta classe média: “Os meus pais sempre foram funcionários públicos, mas têm fogão eléctrico, um carro, uma casinha de madeira na praia, restaurante uma vez por mês, missa uma vez por semana. Sempre conheci tudo medido e controlado,

## *Sob o Signo do Mnemósine*

feliz, saudável, retratos, postais de férias, boas-festas, televisão de grande écran” (167). A violência em África a que Evita é exposta contrasta assim com a segurança e normalidade em que tinha vivido até então.

5. Uma metáfora semelhante, apontada por Arnaldo Saraiva, é a da praga de gafanhotos, cuja cor verde lembra as fardas dos soldados portugueses (46). Tal como os gafanhotos, os militares constituem uma praga mas acabam, no final, por ser destruídos.

6. Numa passagem com ecos proustianos, a narradora reitera a decadência do *Stella Maris*, afirmando que o hotel existe agora apenas na memória dos que o conheceram, evocado por um cheiro ou uma carta (209).

7. A submissão das mulheres do *Stella Maris* é admiravelmente representada na passagem sobre a lavandaria, onde estas se reuniam para passar o ferro de engomar nos cabelos: “Estendidas sobre as tábuas, com o papel vegetal sobre as madeixas, o ferro deslizando sobre o papel, até fumar. Quietas, de mãos pousadas, agarradas à tábua, com o pescoço estendido. Tinham a pose das ovelhas nos sacrifícios antigos, a tábua era um frágil altar” (111).

8. A interpenetração dos domínios público e privado é frequentemente referida pela narradora ao longo do texto. Assim, a cicatriz de Forza Leal assume um papel relevante no desenvolvimento dos eventos, bem como a barriga de um general: “As guerras, os heroísmos das guerras, as grandes horas de silêncio trágico, os dedos rápidos diante dos estrondos das metralhadoras têm pois a ver com coisas simples como seja a barriga de um homem a passar num hall, com o cinto colocado no derradeiro furo, o zigoma descaído, a caminho de uma reunião de estratégia, ou o pio dum pássaro que um dia, perdido na memória alguém matou—disse Eva Lopo” (60).

### Bibliografia:

Almeida, Onésimo Teotónio. “A Questão da Identidade Nacional na Escrita Portuguesa Contemporânea.” *Hispania*. 74 (1991): 492-500.

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. Nova Iorque: Hill and Wang, 1981.

Brittnacher, Hans Richard. “Erregte Lektüre—der Skandal der phantastischen Literatur.” *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 44 (1994): 87-94.

Busnel, Francois. “Lídia Jorge ou le Chant de la Mémoire.” *Magazine Litteraire*. 385 (2000): 60-61.

Cabral, Maria Manuela Lacerda. “A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge—Inquietação Pós-Moderna.” *Línguas e Literaturas*. 14 (1997): 265-287.

*Patrícia Vieira*

Ferreira, Ana Paula. "Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*: History and the Postmodern She-Wolf." *Revista Hispanica Moderna*. 45 (1992): 268-278.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*. 16 (1986): 22-27.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1988.

Gross, David. *Lost Time. On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

Huysen, Andreas. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1995.

Jorge, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

Kaufman, Helena. "Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*." *Luso-Brazilian Review*. 29 (1992): 41-49.

Lyotard, Jean-François. *Des Dispositifs Pulsionnels*. Paris: Christian Bourgeois, 1980.

Marques, Jose, Dario Paez e Alexandra F. Serra. "Social Sharing, Emotional Climate, and the Transgenerational Transmission of Memories: the Portuguese Colonial War." In: James W. Pennebaker, James, Dario Paez e Bernard Rimé, eds. *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 1997: 253-275.

Moutinho, Isabel. "A Collapsing Empire: Cultural Decay and Personal Transformation in the Recent Work of Portuguese Women Novelists." *Romance Languages Annual*. 5 (1994): 484-490.

Nora, Pierre. "General Introduction: Between Memory and History." *Realms of Memory. The Construction of the French Past*. Ed. Pierre Nora. Nova Iorque: Columbia UP, 1996. 1-20.

Pedrosa, Inês. "Este é um Livro sobre a Violência." *Ler* 1 (1988): 9-13.

Pennebaker, James e Becky Banasik. "On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social

*Sob o Signo do Mnemósine*

Psychology.” In: James W. Pennebaker, James, Dario Paez e Bernard Rimé, eds. *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 1997: 3-19.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. “Bondoso Caos. *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge.” *Colóquio-Letras*. 107 (1989): 64-67.

Sapega, Ellen. “Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional.” *Luso-Brazilian Review*. 32 (1995): 31-40.

---. “No Longer Alone and Proud: Notes on the Rediscovery of the Nation in Contemporary Portuguese Fiction.” *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*. Ed. e intr. Helena Kaufman e Anna Klobucka. Lewisburg: Bucknell UP, 1997. 168-86.

Saraiva, Arnaldo. “Os Duplos do Real e os Duplos Romanescos (*A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge).” *Arquivos do Centro Cultural Português*. Separata. 29 (1991): 39-48.

Sousa, Ronald W. “The Critique of History in Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*, or Helen of Beira Meets Luís of Troy.” *Cincinnati Romance Review*. 16 (1997): 135-143.

White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins UP, 1985.

Wunberg, Gotthart. “Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: Ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung.” *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Ed. Aleida Assmann. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. 83-100.

Young, James E. *At Memory’s Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Literature*. New Haven e Londres: Yale UP, 2000.

---. *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 1988.