

*"Na terra tanta guerra, tanto engano":
"A Costa dos Murmúrios"
e as ruínas do império português*

Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista, Araraquara, Brasil

Resumo: O objetivo desta análise do romance de Lídia Jorge é verificar quais estratégias de elaboração ficcional são mobilizadas na construção de uma narrativa que propõe uma reflexão sobre as "verdades" da guerra colonial e do conflituoso processo de descolonização que põs definitivamente em questão o mito do imperialismo lusíada.

Palavras-chave: romance português contemporâneo; relações entre ficção e história; narrativa e imaginário; guerra colonial; Lídia Jorge.

Abstract: The purpose of this article is to verify which fictional strategies are used to elaborate a narrative that suggests a reflection about the "truth" of colonial conflicts which definitely put into question the myth of Portuguese imperialism.

Keywords: contemporary Portuguese novel; relations between history and fiction; narrative and imaginary; colonial war; Lídia Jorge.

Gilbert Durand (2000, p. 108) afirma que um dos traços fundamentais do imaginário português se centra na idéia do “santo combate”, o que é também confirmado por Eduardo Lourenço ao considerar que “durante séculos Portugal foi uma nação cruzada e não é qualquer coisa que se possa ter sido impunemente” (1999, p. 107). A guerra não deixa de estar ligada, assim, ao ideário que alimentou a cavalaria. Em Portugal, a imagética cavaleiresca, um dos lugares-comuns do imaginário medieval, adquire uma carga privilegiada de recorrências e de significação, aliada que é da construção do sentido de povo eleito e, desse modo, “ajuda a compreender – ou a explicar – que, partindo de uma vocação cavaleiresca comum a toda a Cristandade, o português tenha ultrapassado os limites da reconquista continental, constituindo um imaginário receptivo à aventura marítima e à Conquista do Mundo” (DURAND, 2000, p. 86). Se este imaginário permeou toda a construção do ‘ser português’ ao longo dos séculos, dando a Portugal a universalidade que se contrapunha a seu papel “insignificante e marginalizado no contexto europeu”¹ (LOURENÇO, 1999, p. 128), este ‘ser’ sofre duro golpe no século XX, com o fim da ditadura salazarista e a independência das colônias portuguesas na África. Se nascera ‘em luta’, a nação cruzada vê, finalmente, depois de oito séculos, chegar ao fim o império e a crença na missão messiânica, salvífica, de Portugal “como destino”, na já consagrada expressão de Eduardo Lourenço.

Que imagem sustentará a partir de então, no ‘espelho’ da consciência nacional, um país que, “até 1974, [...] existe na convicção de que o seu lugar no mundo lhe é assegurado, dada a sua subalternidade no contexto europeu, pela renovação da presença na África e pela hipótese de construir lá novos Brasis” (LOURENÇO, 1999, p. 132)? Que destino projetará Portugal como futuro, já que, “até 1974 [...], a ‘nossa’ África tornou-se o horizonte incontornável do nosso destino como destino predestinadamente colonizador. E oniricamente imperial” (LOURENÇO, 1999, p. 129)? O “puro império de sonho” precisa agora olhar-se de outra maneira. E a imagem que se deixa ver aproxima-se um bom tanto daquela do país extenuado – o *gaste pays* de que fala Durand (2000, p. 127)-, imagem contra a qual sempre combateram os ‘cavaleiros’ de tantos séculos passados, movidos pela tentativa de “articular os combates impostos pela sobrevivência e pela dignidade temporais com o ‘Grande Combate’ – contra a morte ou a desfiguração da Alma [...], contra o afundamento nas coisas utilitárias e nos compromissos

1 “De súbito, nós que já não tínhamos nem verdadeiro império nem imaginário imperial desde os princípios do século XIX, com a natural independência do Brasil, acordamos para o império africano até então desprezado, e aí buscamos uma imagem de nós mesmos que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem européia.” (LOURENÇO, 1999, p. 129)

cotidianos.”

O grande problema é que, no cenário que se apresenta aos novos cavaleiros do século XX, o santo combate está banalizado, ‘familiarizado’. O sofrimento e a morte se tornaram elementos do cotidiano; a política exercida em sociedade é, via de regra, uma guerra continuada por outros meios: com uma camuflagem de paz vivenciamos uma guerra privada, em que cada um luta pretensamente por ‘seus’ direitos, já que o indivíduo raramente se coloca na posição de um sujeito universal. Além disso, como afirma Jameson (2007, p. 203), “há lugares no mundo em que as grandes crises, normalmente diferenciadas da vida privada na qualidade de convulsões e catástrofes episódicas que se dão uma só vez no tempo de uma vida, tornaram-se uma realidade cotidiana”. Isto tudo parece destruir não só a possibilidade, ainda que artificialmente construída e sustentada, de uma pretensa identidade nacional, mantida pela crença num conjunto sólido de valores que não deixa de estar manifesto também em seus mitos nacionais, como mina todo o ‘fundamento épico’ de uma sua possível representação, seja no âmbito da historiografia, seja no âmbito da literatura de ficção. E como estas guerras ainda estão, de nós, pouco distanciadas no tempo, sofrem com a resistência a se ‘colocar o dedo’ em feridas ainda mal cicatrizadas e que, no entanto, correm o risco de desmancharem-se no ar mesmo antes de adquirirem o sólido contorno de uma análise crítica e de uma necessária revisão histórica.

É o que parecem confirmar os argumentos a seguir transcritos - o primeiro, de Lídia Jorge, autora do romance aqui analisado, *A costa dos murmúrios*, a respeito justamente do título do livro, que remete a uma fala já quase evanescente antes mesmo de constituir-se, nos termos referidos no parágrafo anterior:

[...] a certa altura da narrativa, passa-se uma coisa: Eva reflete e vê que a princípio as pessoas vivem e falam. Depois, fica a memória das palavras. Mas, com o passar do tempo, o que se sofreu ou que se viveu em alegria vai ficando só como murmúrios e como sopros e, num determinado momento, desaparece mesmo. E de fato é uma costa donde vêm não já vozes vivas, mas murmúrios, e, portanto, se esqueceu tudo. Há uma cena, no final, em que eles queimam tudo, aquele *top secret* deles. Foi o que aconteceu, acho que foi isso mesmo que se fez. [...] Esse é um fenómeno 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. 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 espelho. E o que me parece é que tudo está à beira de ser já o sopro, de já

“A Costa dos Murmúrios”
e as ruínas
do império
português

155

não haver mais nada. (JORGE apud GOMES, 1993, p. 157).

O segundo argumento, de Eduardo Lourenço (1999, p. 140), confirma a necessidade de se registrar ainda a ‘versão da história’ desses acontecimentos de fundamental importância para o modo como hoje se pode pensar Portugal e seu ‘destino imperial’²:

Durante treze anos da guerra colonial na Guiné, em Angola e Moçambique, milhares de quadros milicianos, estudantes, médicos, intelectuais foram mobilizados para a última e absurda cruzada contra o independentismo africano. A história dessa mobilização – à parte a sua versão em meia dúzia de excelentes romances que mais tarde a irão ficcionar – não está escrita.

Márcia
Valéria
Zamboni
Gobbi

156

Pode-se deduzir, dos argumentos em causa, a hipótese que norteará a análise da narrativa de Lídia Jorge que aqui se propõe: a representação da guerra só se poderá realizar por um foco particular, ‘privado’, individual, inserido concretamente no interior da narrativa e configurador de um *sentido* na medida em que espelha a multiplicidade de pontos de vista e a multiplicação das versões capazes de fixar uma determinada visão dos fatos que se cruza inelutavelmente com o *estar no mundo* da voz narrativa. É esta voz que irá mediar a relação que o romance estabelece com a história recente de Portugal com a qual se entrecruza: a ditadura salazarista e a guerra colonial.

O império colonial foi um dos sustentáculos do salazarismo. Salazar, inclusive, institucionaliza o eufemismo estratégico “províncias do ultramar” para camuflar a anacrônica situação colonial que Portugal mantinha com os países africanos. Desde o início dos anos 60, os graves abalos sofridos pelo salazarismo vinham não só daquilo que representava a guerra colonial ‘em si’, mas também ao que ela representava em termos de afrontamento ao regime salazarista e à caducidade da mentalidade e das estruturas de poder que o sustentavam:

O problema que mais estrangulava as opções e alternativas do governo português nos anos 60 não era a guerra colonial. Esta era um capítulo de outra questão maior, e o fato de ter se tornado dominante nas preocupações

2 Pensamos que o livro do historiador brasileiro Lincoln Secco, *A revolução dos cravos e a crise do império colonial português*, publicado em 2004, contribui para essa reflexão incentivada por Eduardo Lourenço, bem como o fazem, num sentido mais amplo (ou seja, menos historicamente circunscrito ao ‘acontecimento’ guerra colonial e fim do império, e mais afeito a uma reflexão sobre mudanças de paradigmas sócio-econômicos, políticos e culturais conformadoras de uma “crise do modelo civilizacional”), as reflexões do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (1995), que vão, muitas vezes, num sentido oposto às bases de sustentação do pensamento do próprio Eduardo Lourenço.

das elites políticas devia-se àquilo que a fundamentava e que se encontrava subjacente na infra-estrutura da sociedade civil: a necessidade de transformar um ultracolonialismo direto num *indirect rule*, conforme já haviam feito outros países. Portugal não adotou essa via indireta, embora sua economia já não fosse tão dependente das relações comerciais com as colônias. A indagação persistente era: por que o regime político, implantado em 1926, sobrevivia tanto a essa rigidez da política colonial direta quanto à alteração de suas bases materiais? Mas uma outra pergunta ainda se impunha: por que a idéia de Império persistia como *conditio sine qua non* da manutenção das estruturas do regime? Havia uma crise. (SECCO, 2004, p. 89)

O objetivo desta reflexão sobre o romance é verificar quais estratégias de elaboração ficcional são mobilizadas na construção de um relato que configura um pensar sobre acontecimentos que contribuíram para (re)desenhar a face portuguesa no último século, notadamente a partir de um processo de descolonização que pôs definitivamente em questão o mito do imperialismo português. Por sua proximidade com nosso tempo, tais acontecimentos, quando revistos pela ficção – pela pluralidade de vozes que a constituem e pela precariedade de suas ‘certezas’ – dão corpo a narrativas que parecem atuar como uma ‘medida cautelara’ ou como uma ‘vacina’ para a forma com que os discursos do poder insistem em se solidificar. Só a desconstrução da *fala mítica* poderá oferecer resistência a estes discursos, em qualquer tempo, em qualquer lugar. Esta lição, mesmo que não queira, a ficção nos pode dar.

UMA AUTÓPSIA DA GUERRA

A costa dos murmúrios, romance de Lídia Jorge publicado em 1988, tem como interface histórica a Guerra Colonial, e situa-se especificamente em Moçambique. Parte, em grande medida, de uma experiência vivenciada por sua autora, como observadora próxima – e privilegiada – desse marco recente da história portuguesa que assinala, segundo a própria romancista, “o limite duma era, duma época”. O romance seria, assim, “a balada para um tempo que findou, mas que não findou só para Portugal, que findou entre Europa e África. Fomos os últimos a fechar a porta duma determinada relação colonial.” (JORGE apud GOMES, 1993, p. 159).

Há, entretanto, um hiato entre a observadora e a narradora - hiato que toma forma explicitamente na estrutura do romance, já que *A costa dos murmúrios* abriga não uma, mas duas narrativas. A primeira, intitulada “Os gafanhotos”, inicia o romance e conta, de uma forma ordenada e objetiva, os acontecimentos (justificadamente concatenados e emoldurados por um quadro intencionalmente – e artificialmente, como se verá – verossímil)

“A Costa dos
Murmúrios”
e as ruínas
do império
português

157

que, cerca de vinte anos antes, foram vividos por Evita, a noiva portuguesa do alferes Luís Alex, então servindo em Moçambique, que vai até lá para casar-se. Tudo o que é narrado – a festa do casamento, as primeiras horas de convivência do casal, a morte maciça dos negros por ingestão de metanol, a chuva de gafanhotos que dá nome à narrativa e a morte do alferes pelo jornalista que supostamente é o narrador (JORGE apud GOMES, 1993, p. 155) – passa-se em pouco mais de um dia, e situa-se primordialmente no interior do Stella Maris, hotel da Beira que, como era comum nos tempos da guerra colonial, havia se transformado em quartel-general dos portugueses, abrigando também as famílias dos oficiais. Como se percebe, há uma compressão de todos os elementos que sustentam a narrativa – tempo, espaço, ação, foco em poucos personagens (os demais apenas povoando o cenário montado), modo de dizer enxuto e afirmativo – tudo contribuindo para que o leitor tome ciência dos acontecimentos em pouco mais de trinta páginas. No entanto, não é possível deixar de perceber que a história é cheia de falhas, que a concatenação entre os acontecimentos é precária, que nada fica muito bem contado; enfim, aquela história não “satisfaz”: algo ali não está dito – e é exatamente nestes vazios do não-dito que irá aos poucos sendo construída a segunda narrativa, aquela que, escancaradamente, refaz a primeira, discute com ela, mostra seus *artifícios* de construção da ‘verdade’ – os apagamentos, as sobreposições, os deslocamentos. É por isso que, ironicamente, num dos primeiros momentos em que Eva Lopo, como narradora, ‘enfrenta’ a verdade narrada em “Os gafanhotos”, assim se expressa:

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gêmeos, 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 local nenhum. (JORGE, 2004, p. 91)

Essa segunda narrativa, por isso mesmo, longe de ser *afirmativa, positiva, coesa*, como a primeira, mostra hesitações, não se articula cronologicamente de maneira precisa, dilata-se por força das digressões da narradora, perde-se nessa busca de uma memória ‘viva’ que, assim, se mostra tão pouco objetiva, tão emaranhada. A reconstrução é dolorosa. A narradora, o tempo todo, reconhece que seria bem mais fácil deixar que as coisas fossem como foram ditas, legitimar aquela versão tão apaziguadora, apesar de também pouco feliz. Curiosamente, a justaposição das duas narrativas mostra também a “[transformação] de Evita em Eva” (TUTIKIAN, 2003, p. 124), já que, se na primeira, ela não é a ‘doadora do discurso’, é em ambas

a ‘doadora da memória’; no entanto, na primeira, a *fala* do narrador impõe a essa memória uma certa ingenuidade, uma visão crítica relutante, que se projeta também sobre o entendimento dos acontecimentos vividos; isso coincide com uma narração que privilegia um ritmo discursivo monocórdico e uma sintaxe sóbria que irão explodir completamente na segunda narrativa, quando então a voz de Eva será diretamente ouvida.

É evidente que o contraste dessas versões promove uma reflexão sobre as próprias versões da guerra. Aliás, de todos os acontecimentos que ‘abalam o mundo’, talvez a guerra seja aquele em que mais concretamente se percebe quão infundadas podem ser as certezas que sobram, quão ideologicamente matizadas podem ser as verdades que se legitimam – portanto, quanto de míticas têm elas, no sentido barthesiano do mito como *fala*, como construção discursiva.

Várias cenas do romance figurativizam esse entendimento da verdade como construção da linguagem, favorecendo a avaliação da escrita de Lídia Jorge como um processo que “trabalha a mitologização para encaminhar à desmitologização, através de teses históricas dialeticamente pensadas” (TUTIKIAN, 2003, p. 126). Uma dessas cenas coloca efetivamente a reflexão sobre a guerra no âmbito da linguagem, e por isso sua importância é fundamental para nossa análise:

Para que você saiba – sempre que falar de *guerra*, estes dois sons, carregados de pedradas germânicas, têm vários sentidos – um deles encapotado na sua desvalorização intermédia e depois absoluta. Um outro tem a ver com a compreensão do capitão pela sua bonita mulher que nunca ninguém soube onde fora achada. Um terceiro liga-se a momentos genuínos, em que ninguém pronunciava a palavra guerra, embora uma leve alusão pudesse suscitar um significado superior de sacrifício definitivo que as criancinhas, mesmo elas, se não compreendiam suspeitavam – disse Eva Lopo. Lembrome da preparação e uso a palavra nos vários sentidos. O sentido de guerra colonial não é pois de ninguém, é só nosso. (JORGE, 2004, p. 81)

Parece de fato que muitos dos sentidos da guerra perpassam esta fala conceitualmente ordenadora de Eva Lopo: o dos ‘momentos genuínos’, em que, por razões diversas, os povos ou indivíduos beligerantes nem precisavam do ‘nome de guerra’; não era um sentido que precisasse ser buscado, construído ou legitimado pela fala, já que sua motivação – a sobrevivência, real e imediata – era tão instintivamente definida que sua compreensão não precisava de mediações; este entendimento da guerra é também mítico, mas não necessariamente no sentido deslocado em que o estamos tratando e, sim, muito mais na direção daquele sentido cosmogônico em que é preciso pôr ordem no caos, em que é preciso garantir o equilíbrio de for-

ças, em que é necessária a morte para o restabelecimento da vida. Por isso, ‘mesmo as criancinhas’ o compreendiam. A *queda*, a primeira degradação do sentido da guerra, vem com o seu deslocamento para o âmbito do indivíduo, e não mais da coletividade. É a ‘guerra de cada um’, motivada, no contexto em que aparece o fragmento, pela própria trama (em suas várias acepções) que o romance constrói e figurativizada na ‘guerra psicológica’, na opressão que o capitão Forza Leal exerce sobre sua Helena de Tróia³, depois de ter descoberto que ela o traía: além de ter matado o amante de sua esposa numa ‘brincadeira’ de roleta russa que definiu a ‘posse’ da bela mulher pelo sobrevivente, Forza Leal não perdia a oportunidade de exercer sobre Helena um poder despótico e neurótico, que ia do jogo de palavras, sempre remetendo implicitamente à traição passada, à violência explícita, tanto ao esbofetear-la publicamente para depois manifestar teatralizadamente sua compaixão quanto ao proibi-la de sair de casa durante todo o tempo em que ele estivesse em ação na guerrilha.

Mas o mais interessante neste fragmento do romance, para a reflexão que se procura estabelecer nesta análise, é a referência que a narradora faz ao sentido da guerra “encapotado na sua desvalorização intermédia e depois absoluta”, porque nos parece ser possível identificar aí a explicitação discursiva, no âmbito da ficção, daquela estratégia de construção da fala mítica tão bem estudada por Barthes. Isto porque o sentido da guerra vem disfarçado – “encapotado” –, já que não remete exatamente àquele original, *natural*, que o próprio fragmento do romance cuida de explicitar, mas reenvia às múltiplas sobreposições, ideologicamente motivadas e historicamente eleitas, que se vieram agregando àquele sentido primeiro, dependendo da finalidade a que serviram, da *função* que lhes foi dada. Talvez seja importante, neste momento, recordar as palavras de Barthes (1987, p. 139-140), para que esta estratégia de construção da fala mítica, como a vemos concretizada na própria narrativa de Lídia Jorge, fique melhor esclarecida:

O sentido continha todo um sistema de valores: uma história, uma geografia, uma moral, [...], uma literatura. A forma afastou toda esta riqueza: a sua pobreza presente requer uma significação que a preencha, [já que] como forma do mito, a proposição não revela quase mais nada desta longa história. [Então] o conceito [que é o sentido sobreposto ao signo, caracterizando a fala mítica] restabelece uma cadeia de causas e efeitos, de motivações e de intenções. [...] o conceito não é absolutamente abstrato, mas está repleto de uma situação. Através do conceito, toda uma história nova é implantada no mito. [...] o que se investe no conceito é menos o real do que um certo conhecimento do real; passando do sentido à forma, a imagem perde parte

3 A própria narradora, aliás, não deixa de nos lembrar – e de revelar a Helena – que “Dizer *Haec Helena* é o mesmo que dizer *eis a causa do conflito*” (JORGE, 2004, p. 77; grifos da autora).

do seu saber; torna-se disponível para o saber do conceito. De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações moles, ilimitadas. É preciso insistir sobre este caráter aberto do conceito; não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm sobretudo da sua função.

É o *sentido* da guerra que o romance põe em causa: o *signo* guerra sofreu uma desvalorização pela sua banalização, pelo seu uso indiscriminado; perdeu-se a especificidade daquilo que recobria; ficou ‘mole’, amorfo, não diz mais nada; seu sentido, agora frouxo, está absolutamente disponível para ser preenchido por uma fala mítica, *apropriada* pelas diferentes situações criadas para promover esta deformação, para fazer com que ele perca a lembrança de sua historicidade⁴. É o signo *prêt-à-porter*, esvaziado da consciência de suas condições de existência. Segundo Barthes (1987, p.163), “[...] o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção”.

É o que o fragmento do romance a seguir transcrito explicitamente mostra:

Percebia também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. Ou menos do que isso – o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contra-subversão. Não guerra. Por isso mesmo, cada operação se chamava uma guerra, cada acção dessa operação era outra guerra, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras. As próprias mulheres ficavam com sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca. Uma loja de indiano e de chinês era uma guerra. “Como vai aqui a sua guerra?” – já tinha o noivo perguntado a um paquistanês que vendia pilhas elétricas de mistura com galochas e canela. [...] A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce. Porque um navio enorme, naquela tarde da Marisqueira, estava engolindo uma fila interminável de soldados verdes, que partiam em direcção ao Norte, e que desacostou do cais sem um gemido, sem um apito, e se fez ao largo com a serenidade de um pedaço de gelo que se desprende e vai, foi o Luís quem disse – “Lá vão eles para a nossa guerra!” (JORGE, 2004, p. 79-80)

4 “[...] no mito, o conceito deforma o sentido. A relação que une o conceito do mito ao sentido é essencialmente uma relação de *deformação* [...]. O conceito, estritamente, deforma, mas não elimina o sentido: existe um termo que significa exatamente esta contradição: aliena-o.” (BARTHES, 1987, p. 143-144; grifo do autor)

Banalizada, deslocada, ‘familiarizada’, recobrando situações cotidianas e mesmo insignificantes, a palavra perde toda sua força significativa: fazer guerra é o mesmo que vender pilhas elétricas na esquina para ‘ganhar a vida’ na ‘guerra’ do dia-a-dia. Assim, a situação criada pelo romance pode ser interpretada no sentido de que, com esta *naturalização*, pela linguagem, do acontecimento específico, historicamente motivado – com suas forças tensivas e seus interesses, ideologicamente fundamentados e atuantes, aparecendo disfarçados, ‘nublados’, dissimulados –, perdemos a capacidade de nos espantar com ele, de nos dar conta do seu ‘sem sentido’, de nos rebelar contra a barbárie que toda forma de violência representa. Perdemos, enfim a consciência de que se trata de uma *guerra*. Isto porque, afinal, ela não é nomeada; tirando da palavra o seu peso de significação, historicamente reconhecível, aqueles que promovem esta banalização, este esvaziamento do signo, se empenham em construir para ‘aquilo’ que fazem outros nomes: revolta, banditismo, subversão, que recobrem acontecimentos os quais precisam ser reprimidos, nessa óptica perversa, por quem detém o poder de restabelecer a ordem, afinal ‘desejada por todos’. Mais uma vez, é o sentido de guerra santa, de cruzada contra todos os males do mundo que acaba por preencher o signo *disponível* da guerra.

Nessa estratégia, verifica-se, portanto, o ponto máximo de disponibilização da linguagem para a construção da fala mítica, pois, ainda segundo Barthes (1987, p. 145), “o mito é uma fala definida pela sua intenção [...] muito mais do que pela sua literalidade”. Além disso, “[...] tudo se passa como se a imagem provocasse *naturalmente* o conceito, como se o signifi-
cante *criasse* o significado [...] o mito é uma fala *excessivamente* justificada.” (BARTHES, 1987, p.150-1; grifos do autor). Ou seja, se não há o nome da guerra, então não há guerra. Ou então, o que há é uma imposição de um sentido próprio, “para o caso”, como reiteradamente o romance enuncia, seja como nos fragmentos já transcritos – “O sentido de guerra colonial não é pois de ninguém, é só *nosso*” (JORGE, 2004, p. 81); “Lá vão eles para a *nossa* guerra!” (JORGE, 2004, p. 79–80) –, seja neste outro, de responsabilidade do capitão Forza Leal, a respeito do metanol ingerido pelos negros, inadvertidamente⁵: – “Isto não nos diz respeito, isto não é a *nossa* guerra,

5 É preciso lembrar, aqui, que o romance constrói ficcionalmente a suspeita, investigada por Eva Lopo e denunciada indiretamente pelo jornalista em sua “Coluna Involuntária”, de que o metanol tenha sido intencionalmente distribuído, acondicionado em garrafas de uísque, e usado, assim, como uma estratégia dos portugueses para eliminar em massa os moçambicanos. Isso vem ao encontro do que Perry Anderson (2007, p. 207) considera como a estratégia contemporânea da guerra, sustentada na idéia de uma grande conspiração. Ou seja, não há mais o ditador ostensivo, contra quem se rebelar, mas uma rede secreta, “vista como a ossatura escondida do poder”, responsável por ações que representam “uma violência embotada,

está a ouvir, ó Luís? Nada de se meter numa guerra onde não é chamado”. (JORGE, 2004, p. 84; grifos nossos).

Também é possível verificar nestes fragmentos transcritos outra das características da fala mítica apontadas por Barthes (1987, p. 145): “O mito possui um caráter imperativo, interpelatório: [...] é *a mim* que ele se dirige, [...] impõe-me a sua força intencional; obriga-me a acolher a sua ambigüidade expansiva” (grifo do autor). Ao assumir como ‘nossa’ ou como ‘não nossa’ uma determinada guerra – um determinado sentido da guerra –, as falas citadas apontam para a existência de um conjunto de valores específicos que vale a pena abraçar como ‘nossos’ ou ‘não nossos’, e que exigem, portanto, um posicionamento, uma escolha. A propósito, lembra ainda Barthes que todo sistema semiológico é um sistema de valores: não tem a verdade como sanção. Assim, “o mito, como se sabe, é um valor: basta modificar o que o rodeia, o sistema geral (e precário) no qual se insere, para poder determinar com exatidão o seu alcance” (BARTHES, 1987, p.165). Neste processo, petrifica-se, já que elimina a sua contingência para fazer-se passar por natural, por eterno e imutável. O mito é, portanto, uma fala *interessada*. E o que a ficção pode fazer para *desmitologizar* é exatamente enunciar esse interesse, mostrar as artimanhas de construção da fala mítica e parodiá-las, como faz Lídia Jorge n’*A costa dos murmúrios*.

Nesse sentido, há uma cena curiosa no romance, que a narradora reconstitui em detalhes, segundo sua ótica sempre irônica e intrusiva - já que ela está mostrando o outro lado de que a história é feita -, e que vem também revelar o processo de construção da fala mítica, metonimicamente - e a sua simultânea desestabilização, graças à ironia com que a cena é narrada. Trata-se do fragmento que descreve a conferência que se realiza no Stella Maris, intitulada “Portugal d’Aquém e d’Além mar é eterno”. É evidente o sentido irônico com que será tratada a presença dessa *fala* no romance, levando-se em conta o seu contexto de referência - exatamente aquele do Império arruinado, prestes a perder seus últimos territórios. A palestra é dada por um tenente-capitão cego que, “desde que ficou sem visão, entregou-se à História” (JORGE, 2004, p. 232). Apesar de longa, é importante a transcrição de parte da conferência referida, tal como é recontada pela narradora, que usa expressões com duplo sentido (como “o cego também foi atingido a nível da cabeça”), reproduz as enumerações e generalidades a-críticas da fala do conferencista (como que para explicitar a sua insignificância), desloca sua atenção para as flores que enfeitam

desprovida de qualquer dimensão refletida, sem falar em dimensão heróica, [que] se transforma em uma patologia irresponsável”.

“A Costa dos
Murmúrios”
e as ruínas
do império
português

163

a mesa (colocando no mesmo nível a fala e o ornamento), revelando, por tudo isso, ‘nas entrelinhas’, a impostura do discurso vácuo-grandiloquente (FIKER, 2000, p. 123), que é uma das estratégias mais recorrentes de construção da fala mítica – adotado pelo conferencista em todo o seu vigor expressivo. Esta estratégia narrativa cria uma contra-leitura no interior do próprio discurso ficcional, como se pode observar:

Para além dos olhos, o cego também foi atingido a nível da cabeça, embora guarde grandes tufos de cabelo jovem e brilhante. Falar da eternidade dum império sem ver, e com cabelo em peladas, cria na sala o temor de quando se faz aproximar a temporalidade do absoluto. [...] Ele diz no primeiro impulso – desde sempre os homens fizeram a guerra. Enumera as armas – paus, ossos, pedras, dentes de animais. Descreve a horda humana nua, cheia de paus, ossos, dentes. Não demora muito a dizer que desde sempre os povos da ibéria se manifestaram aguerridos e belicosos, tendo começado com cajados, fundas e pedras. Pouco demorou a chegar a D. Afonso Henriques, já com a terrível espada. E logo o Infante com o barco, e logo Dona Filipa de Vilhena com os filhos, e logo o Mapa-Cor-de-Rosa com o hino. E logo diz colônias, e logo províncias, e entre elas o cavaleiro cego rapidamente destaca Moçambique, e quem fala de Moçambique tem de falar de Gungunhana, e Bonga, e Mussa Quanto. E logo depois uma lista por ordem alfabética de diferentes tribos, uma outra lista de diferentes intrusos. Uma outra ainda sobre a luta entre as tribos, os cativos, a venda dos cativos. E assim, as flores, mesmo postas no canto mais afastado da mesa, ondulam sob o sopro do tenente-capitão de Cavalaria que prevê o esmigalhamento dum mapa que só está unido dentro duma linha quebrada, porque ele, o recém-historiador, está ali. Então as damas, os cavalheiros, os oficiais, os soldados que não estão ali, estão necessariamente espalhados dentro do limite da enorme linha quebrada, para que seja possível a união, impensável sem a presença de todos os que estão ali, os que não estão mas era como se estivessem. Já tinham estado e haveriam de estar. “Há quem não entenda...” – disse ele. [...] As mãos da primeira fila, quando se ouviu sair ao lado das rosas a palavra de desentendimento, começaram a aplaudir. [...] Eram palmas sem exuberância que batiam continuamente, como se os donos das mãos falassem com as palmas e dissessem de forma articulada – sim, sim, sim, estamos entre duas incompreensões, mas resistimos. (JORGE, 2004, p. 233-234)

Não é possível deixar de referir, também, que a conferência ocorre no salão que era adornado por um enorme quadro da Invencível Armada⁶,

6 Lembremos que se trata do ‘exército naval’ montado por Filipe II, então rei igualmente de Portugal, em 1588, para fazer frente à frota inglesa, numa tentativa de impor-se também sobre os mares, dominado pelos súditos de Elizabeth I, com a intenção de pôr fim à guerra entre Inglaterra e Espanha. A ‘invencível armada’ foi estrondosamente derrotada e isso constituiu a “primeira grande contrariedade que a união espanhola nos trouxe e teve em Portugal enorme repercussão.” (SARAIVA, 1978, p. 181)

imagem que sempre chamava a atenção de Eva Lopo e que constitui, afinal, mais um contraponto irônico da narrativa.

Enfim, *A Costa dos Murmúrios* é um romance em que sobejam elementos narrativos que demonstram como o discurso literário pode incorporar as próprias estratégias de construção da fala mítica que recobre o registro da História para desestabilizá-la, mostrando-a como ideologicamente determinada, como petrificadora dos sentidos, como detentora do poder de eleger uma verdade e de fazê-la passar por natural e eterna. Os poucos fragmentos aqui considerados certamente exemplificam nossos argumentos, mas muitos outros mereceriam cuidadosa leitura. Dentre tantos que ficarão de fora desta análise, um deles merece pelo menos uma indicação de leitura, pelo muito que pode indiciar relativamente ao que a Guerra Colonial significou em termos de ‘apropriação do Outro’ pelo imaginário português. Trata-se da até divertida forma, se tomada numa perspectiva menos crítica, com que o capitão Forza Leal e sua mulher Helena nomeiam os mainatos a seu serviço. Temos pautado esta análise do romance a partir da questão da linguagem, e vimos já como no ato de nomear está figurada a própria construção da fala mítica; este outro dado do romance vem exatamente ao encontro da argumentação aqui apresentada, e vai até mais longe no sentido da questão da identidade, também aqui considerada. O fato é que todos os mainatos, na residência do casal, perdem sua ‘identidade de origem’ ao serem tratados com o nome de vinhos portugueses. Assim, temos o ‘Camilo Alves’, o ‘Adão Terras Altas’ e o ‘Mateus Rosé’.

Nessa estratégia, parece-nos ser possível reconhecer aquilo que Barthes qualifica como a identificação – uma das figuras retóricas que recobrem “o mito, na direita” (BARTHES, 1987, p. 168). Assim ele caracteriza – e avalia – esta forma discursiva:

O pequeno-burguês é um homem incapaz de imaginar o Outro. Se o outro se apresenta perante o seu olhar, o pequeno-burguês tapa os olhos, ignora-o e nega-o, ou então, transforma-o em si mesmo. No universo pequeno-burguês, todos os fatos de confrontação são fatos de reverberação: o outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo. (BARTHES, 1987, p. 171)

Ao renomear os mainatos, trazendo-os para um ‘campo semântico’ que reconhecem e dominam, os personagens estão reproduzindo, ao nível da linguagem, o mesmo exercício de apagamento e controle que, afinal, está na base de qualquer relação colonial. Nesse sentido, os mainatos são levados, em grande medida, a fazer “a apropriação simbólica da identidade, da língua, do discurso e do comportamento do estrangeiro” (TUTIKIAN, 2003, p. 126), metaforizando a situação colonial.

Márcia
Valéria
Zamboni
Gobbi

166

Num contexto como este que a narrativa ficcionaliza, a oposição entre colonizador e colonizado dá-se não só na própria e evidente situação da guerra, mas pode ser vista também no âmbito da convivência diária entre aqueles que ficam – neste caso, especialmente as mulheres dos militares, já que é a perspectiva de uma delas que sustenta a narrativa. Não há efetivamente, no romance, a narração das ações de guerra que estão ocorrendo naquele recorte temporal que Eva Lopo reconstrói pela memória – a não ser esporadicamente, no retorno de um paraquedista ferido (que, aliás, é o responsável por revelar quanto de falso há na versão vitoriosa que os portugueses insistem em fazer circular) ou nos comentários pouco elucidadivos de Luís Alex, também quando já de volta à Beira. Então, as ‘notícias da guerra’ (e da situação colonial que a motiva, e da inominada e dissimulada ‘guerrilha urbana’, e das ações escusas de queima de arquivo) são vistas neste âmbito deslocado, projetadas a partir do campo de visão de uma narradora que, se não tem a autoridade da voz dominante e grandiloqüente, esforça-se por captar e deixar registrados ao menos os murmúrios de vozes dissonantes que não se contentam com o apagamento de uma história que, afinal, ainda nem foi contada (ou que só agora começa a ser).

Recebido em 30 de setembro de 2009 / Aprovado em 10 de dezembro de 2009

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 7. ed. São Paulo: Difel, 1987.

DURAND, G. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Trad. Lima de Freitas. Lisboa: Hugin, 2000.

FIKER, R. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

GOMES, A.C. **A voz itinerante**. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 77, março 2007, p. 185–203.

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

LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, B.S. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1995.

SARAIVA, J.H. **História concisa de Portugal**. Mira-Sintra: Europa-América, 1978.

SECCO, L. **A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português**. São Paulo: Alameda, 2004.

TUTIKIAN, J. Os bastidores revelados (as mulheres e as narrativas históricas). XVIII Encontro da ABRAPLIP. **Anais...** Santa Maria: ABRAPLIP, 2003. p. 122–128.

*“A Costa dos Murmúrios”
e as ruínas
do império
português*

167