

LÍDIA JORGE E MIA COUTO: CONVERGÊNCIAS PÓS-COLONIAIS

Alexandre Rodrigues Gomes (UEA/Letras)

Prof. Dr. Otávio Rios Portela (Orientador)

RESUMO: Este artigo é um estudo sobre o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), da escritora portuguesa Lídia Jorge. A referida obra é analisada aqui como uma metaficção historiográfica pós-modernista, o que a insere em todo um amplo paradigma estético da cultura ocidental contemporânea. O artigo estabelece, ainda, um paralelo entre a narrativa da escritora lusitana e a do escritor moçambicano Mia Couto em seu romance *A Confissão da Leoa* (2012), em virtude de afinidades estilísticas e temáticas entre ambos os romances, especialmente no que se refere à representação da mulher na contemporaneidade e ao contexto pós-colonial, além da abordagem de tensões e conflitos étnico-culturais.

Palavras-chave: Lídia Jorge. Mia Couto. Pós-Colonialismo.

ABSTRACT: This article is a reflection on the novel *A Costa dos Murmúrios* (1988), by Portuguese writer Lídia Jorge. This work is analyzed here as a postmodernist historiographic metafiction, which inserts it into a broad aesthetic paradigm of contemporary Western culture. The article also establishes a parallel between the narrative written by Lídia Jorge and the novel *A Confissão da Leoa* (2012) by the Mozambican writer Mia Couto, due to stylistic and thematic affinities between both novels, especially regarding the representation of women in contemporary times and the postcolonial context, as well as the approach of tensions and ethnic-cultural conflicts.

Keywords: Lídia Jorge. Mia Couto. Postcolonialism.

INTRODUÇÃO

Assim como no século XIX ocorreu a descolonização das Américas, com a dos Estados Unidos tendo ocorrido já desde 1776, um dos fenômenos históricos mais marcantes do século XX foi, sem dúvida, o processo de descolonização da África e da Ásia, quando numerosas colônias se libertaram de suas respectivas metrópoles europeias. Sob a liderança do Mahatma Gandhi, uma das mais notórias descolonizações foi a da Índia, que se tornou independente do Império Britânico em 1947, desmembrando-se em seguida em Índia (hindu) e Paquistão (muçulmano). Com relação às colônias portuguesas, tal processo começou a partir da década de sessenta. Em 1961, começam os conflitos em Angola e na Guiné e, em 1964, estoura a guerra colonial – ou anticolonial – em Moçambique. Enquanto isso, Portugal seguia sob o regime ditatorial do Estado Novo, que insistia em manter, no Ultramar, o multissecular Império Lusitano, cujo edifício, todavia, revelava cada mais rachaduras, dando mostras de que, a qualquer momento, poderia vir a desabar, soterrando em seus escombros tanto portugueses quanto africanos.

A Guerra Colonial prosseguiu até 1974, que é quando ocorre em Portugal a Revolução dos Cravos, evento que daria início ao processo de redemocratização do país. Sob o novo governo, o Estado Português, através dos Acordos de Lusaka, reconheceu formalmente o direito de Moçambique à independência, a qual veio a ser proclamada a 25 de junho de 1975. O fim da guerra com Portugal, entretanto, não representou de modo algum o início de uma era de paz. Moçambique passou a ser governado pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que tinha um projeto socialista mas que, de qualquer forma, não obteve êxito em construir em Moçambique uma sociedade justa, próspera e democrática. O fracasso da FRELIMO em reunir todos os segmentos da sociedade em prol de um projeto comum de nação mergulhou Moçambique em uma longa guerra civil, entre a FRELIMO e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), duas forças que, por serem respectivamente de esquerda e de direita, refletiam no microcosmo nacional a Guerra Fria que dividia a política mundial em dois grandes blocos antagônicos: o dos países capitalistas — liderados pelos Estados Unidos —, e o dos países socialistas, sob a liderança da União Soviética. A Guerra Civil em Moçambique só chegou ao fim em 1992, através de um acordo de paz assinado em Roma. Eis o contexto histórico em que se passa o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge.

A escritora portuguesa Lídia Jorge nasceu a 18 de junho de 1946, no Algarve. Formou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, trabalhou como professora e publicou mais de vinte livros, entre romances, coletâneas de contos e uma peça teatral. Publicou ainda, em 2009, o ensaio *Contrato Sentimental*, cujos textos versam acerca do sentido de nacionalidade, de Portugal em si mesmo e no mundo. Foi, todavia, exercendo a atividade de professora que ela passou anos decisivos de sua vida em Angola e Moçambique, durante o período final da Guerra Colonial, experiência que depois transfiguraria em literatura e que certamente lhe serviu de matéria-prima para a construção narrativa do romance *A Costa dos Murmúrios*, obra lançada em 1988, quando a redemocratização de Portugal e a independência de Moçambique já estavam consolidadas, mas a Guerra Civil ainda seguia em pleno vigor na ex-colônia africana.

Lídia Jorge insere-se, portanto, no rol dos escritores portugueses que têm levado avante a literatura de seu país a partir do *Abril de 75*, episódio histórico que demarca não só o recomeço da democracia no país como também o fim da sua epopeia imperial de nada menos que aproximadamente meio milênio. Por conseguinte, é um momento mais do que oportuno de se fazer um balanço geral dessa longa odisseia lusitana por terras e mares de tudo quanto é continente. O herói grego Ulisses, a quem mitologicamente se atribui a fundação de Lisboa, é, mais do que nunca, uma boa personificação do Portugal moderno, talvez mesmo do Portugal de sempre; no seguinte sentido: depois de vencer a guerra com os troianos, Ulisses viaja através de terras e mares nunca dantes navegados (ao menos por ele) e enfim regressa à sua terra, onde Penélope fielmente o espera. Todavia, ele não encontra a paz nem o descanso logo de imediato; antes, tem que reconquistar seu solo, eliminando um por um os pretendentes de Penélope, ela própria também uma personificação da pátria. Portugal rodou igualmente o mundo inteiro, por cinco séculos guerreando e cravando seu padrão em cada canto do Globo. Agora, finda a era das conquistas ultramarinas, desabado o império multicontinental, regressa de mãos vazias (mas de alma repleta) ao seu pequeno território de sempre, e vê que precisa outra vez reconquistá-lo. Na Reconquista de um milênio atrás, teve de guerrear contra os mouros; foi uma guerra militar, em que afirmou sua identidade. Agora, a Reconquista é outra, não é de natureza militar. Trata-se de uma batalha consigo mesmo, já não para afirmar mas para re-buscar sua identidade, no concerto plurifônico da Era da Civilização Global, da qual o próprio Portugal foi um dos precursores cinco séculos atrás. É no contexto dessa nova Reconquista que se insere Lídia Jorge com sua relevante obra.

1. DO SÉCULO XIX AO PÓS-MODERNISMO

Como em *A Costa dos Murmúrios* (1988) Lúcia Jorge trabalha o gênero da ficção historiográfica, convém traçar um paralelo entre o romance histórico do século XIX, que foi quando surgiu e se consolidou tal modelo de romance, e a ficção histórica nos moldes em que é ela feita hoje em dia, isto é, dentro do que se convencionou chamar de narrativa pós-moderna.

O romance histórico como gênero literário – ou subgênero do gênero romance – tem seu marco inicial em começos do século XIX, através do escritor escocês Walter Scott (1771-1832). O Romantismo estava ainda começando por sua vez a se afirmar, o que significa que o romance histórico nasce praticamente junto com a própria estética romântica que iria consagrá-lo no decorrer do século XIX, não só por meio de Walter Scott como de diversos outros escritores românticos de toda a Europa e também das Américas. Entre os quais, podemos destacar: Honoré de Balzac e Victor Hugo (França), Charles Dickens (Inglaterra), Alexandre Herculano (Portugal), José de Alencar (Brasil), Leão Tolstói (Rússia). Rogério Miguel Puga (2006), em seu ensaio sobre o romance histórico, ao discorrer acerca de como funcionava o referido subgênero no século XIX, afirma:

O narrador do romance histórico, frequentemente heterodiegético e onisciente, afirma-se, por vezes, como um historiador/investigador e também, até certo ponto, biógrafo que guia o leitor através da História e dos arquivos, utilizando, nos romances tradicionais, o pretérito perfeito ao rentabilizar a distanciação com o passado histórico através de apartes, comentários e descrições possíveis apenas algum tempo depois do tempo da ação. (p.45).

Dessa forma, eis algumas das características fundamentais do romance historiográfico do século XIX:

1. O narrador aparece mais frequentemente em 3ª pessoa, onisciente e invisível, como num concerto a uma só voz, em que as outras vozes são apenas coro. A voz narrativa é cedida em vários momentos às personagens, porém logo retorna ao narrador em terceira pessoa, que, além de onisciente, é invisível, no sentido de que em momento algum se dirige ao leitor nem tampouco lhe expõe suas dúvidas e dificuldades na construção do romance.
2. Os enredos são geométricos e lineares: início, meio e fim, com clímax e desenlace. A carpintaria do enredo prima pela harmonia narrativa.
3. Há um culto à figura do herói, cuja grandeza, falsa ou real, é enaltecida. Isso não quer dizer que os heróis históricos serão necessariamente os personagens principais do livro; o que significa é que girarão em torno deles os protagonistas do romance, os quais, por serem personagens ficcionais, dão ao narrador a liberdade criativa que os personagens

reais lhe negam, uma vez que, no século XIX, não convém mexer demais nas figuras históricas reais.

4. Há objetividade, ao menos como meta, ou seja, o referencial é o objeto, isto é, o fato histórico, em torno do qual se movimentam os personagens e se desenrola o novelo de seus enredos.
5. O escritor visa a transmitir a realidade histórica através da ficção, simula buscar certa fidelidade ao fato histórico.
6. Como boa parte dos romances do século XIX, muitos dos romances históricos foram primeiro publicados em folhetim, para só depois saírem em formato de livro. Isso explica o porquê dos enredos geométricos, uma vez que, sendo publicados em jornais, era imprescindível que o escritor narrasse de modo a prender a atenção dos leitores ao ponto de deixá-los, a cada capítulo, tão curiosos quanto ao capítulo seguinte que a venda do próximo fascículo já ficasse garantida por antecipação. Nesse sentido, os romances do século XIX são semelhantes às atuais telenovelas e minisséries, o que não significa, obviamente, colocá-las em pé de igualdade com a obra dos grandes escritores do século XIX, que são clássicos da literatura universal em todos os tempos.

Estabelecidas as características gerais do romance histórico de dois séculos atrás, convém que enumeremos agora os principais aspectos da ficção historiográfica pós-moderna, cujo narrador "afasta-se da biografia tradicional, ou seja, da sequência linear de factos 'materiais' que constituem o todo da vida e da memória histórica do sujeito biografado" (PUGA, 2006, p.46). Tal modelo (ou antimodelo) narrativo está bastante presente na literatura portuguesa contemporânea, na qual se insere a obra de Lídia Jorge. Vejamos:

1. Narradores em 1ª pessoa, nada oniscientes. Há uma presença maior de narradores em primeira pessoa, os quais, dessa forma, saem do coro e, no concerto narrativo, assumem o posto de solistas. Como tais vozes muitas vezes são discordantes (em linguagem musical poderíamos dizer: dissonantes), o concerto narrativo por elas engendrado nem sempre é harmônico. Ao contrário, é muitas vezes um duelo de vozes em conflito.
2. Enredos não-lineares: mosaico de memórias individuais. Na ficção historiográfica pós-moderna, quando o narrador é onisciente, em terceira pessoa, ele costuma, metafictionalmente, fazer-se visível, expondo e discutindo suas dúvidas acerca da própria narrativa que está a conduzir.
3. Deixa claro não ter a pretensão de fidelidade aos fatos. O escritor não se coloca como historiador; ao contrário, esse sim é que é visto como ficcionista. O romancistas expõem, assim, sua desconfiança em relação aos dados e documentos da historiografia oficial.
4. Há mais subjetividade, na medida em que, na ficção historiográfica pós-moderna, o referencial passa a ser o sujeito (ou seja, os personagens) e não o objeto, isto é, o evento histórico em si.

5. Através do recurso da carnavalização, as figuras históricas são objetos de sátira, de paródia, são ridicularizadas. É a rejeição ao culto dos heróis, que são então destronados. Daí por que os verdadeiros protagonistas dos romances pós-modernos são os marginalizados, figuras fora (e muitas vezes longe) do núcleo do poder. Enfim, o homem comum e a mulher comum.
6. Os romances pós-modernos não são publicados em folhetins, já saem diretamente em formato de livro, o que confere ao escritor liberdade para construir o enredo desconstruindo-o ao mesmo tempo, visto que não se encontra atrelado ao compromisso comercial de prender a atenção dos leitores capítulo por capítulo, a cada fascículo do folhetim.

Todas essas formas de linguagem usadas na literatura historiográfica pós-moderna vão ao encontro do que a estudiosa canadense Linda Hutcheon teoriza acerca da metaficção, fenômeno comum nas literaturas ocidentais contemporâneas. De acordo com ela, “a metaficção é a narrativa autorrepresentativa e autorreferencial, que questiona seu status como texto ficcional e seu processo de produção”. (HUTCHEON, 1984 apud BATISTA, 2010, p.16). É a ficção que se volta para si mesma e comenta seu próprio processo criativo. Como consequência disso, muda-se bastante a perspectiva em relação ao leitor, pois ele deixa de ser um mero consumidor do texto literário e passa a integrar, de certo modo, o próprio processo criativo do escritor, uma vez que este lhe expõe – sem pudor algum – os andaimes e as ferramentas de sua engenharia e arquitetura literária, como que dialogando com o leitor, na medida em que lhe dá conta das dúvidas que o curso da narrativa lhe traz, além de fazer, ao mesmo tempo, a crítica do próprio romance que está a narrar. Veremos, adiante, como tudo isso se manifesta no romance de Lídia Jorge.

2. UMA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Ao longo do romance *A Costa dos Murmúrios* (1988) desenrola-se a trajetória de Eva Lopo, uma jovem mulher portuguesa que vai morar em Moçambique acompanhando seu noivo Luís Alexandre – ou simplesmente Luís Alex – que, após alistar-se no exército, é enviado para lutar na Guerra Colonial entre as forças do agonizante Império Português e as dos movimentos de libertação de Moçambique. Vinte anos depois, Eva Lopo decide narrar (poderíamos dizer: murmurar) tal experiência que acabou sendo imensamente decisiva em sua vida, que não mais será a mesma a partir de então. Em seu longo relato, ela conta desde fatos de sua vida pessoal aos acontecimentos concernentes ao terror da guerra, com suas implicações políticas, sociais e psicológicas em moçambicanos e portugueses.

Um dia Luís Alex tem que partir pro combate contra os moçambicanos longe da cidade da Beira, que é onde ficam hospedados o oficialato português, suas esposas e seus filhos, em um ilustre hotel de nome *Stella Maris*. Assim, enquanto seu noivo parte para a guerra em Cabo Delgado — norte de Moçambique — Eva Lopo fica a travar sua “guerra particular”, que é tentar entender como funciona todo aquele ambiente, que é totalmente novo para ela. Um primeiro choque já tinha sido ver o quanto os homens portugueses maltratam e oprimem suas esposas, inclusive ao ponto de baterem nelas sem a menor cerimônia, sem que ninguém em volta – mesmo algumas das próprias mulheres – ache isso um horror; ao contrário, a reação de todo mundo – que é exatamente nenhuma reação – é como se tudo aquilo fosse algo absolutamente natural.

Voltando ao universo de *A Costa dos Murmúrios* (1988), outras (e decisivas) decepções ocorrem na vida Eva Lopo. Uma delas – talvez a principal – é descobrir que o seu noivo Luís Alexandre estava longe de ser aquele que ela tanto idealizara e com quem viera de Portugal para Moçambique, com a alma cheia de perspectivas. É que sua amiga Helena, cujo marido é capitão e também se encontra em combate, um dia lhe mostra diversas fotografias em que Luís Alexandre aparece cometendo as mais horrendas atrocidades, entre as quais carregar – espetadas numa vara — cabeças de moçambicanos degolados pelos portugueses. A imagem que ela tinha dele era a de um homem não apenas honrado como também de grande talento para a matemática e com um futuro promissor como matemático quando acabasse a guerra. Esse foi um dos motivos que a fizeram vir com ele a Moçambique; o outro motivo foi sua própria decepção com o sistema universitário português em seus tempos de juventude, sistema esse que ela considerava ultrapassado, inclusive por não dar voz às mulheres no debate acadêmico. Todas essas razões firmam sua decisão de acompanhar o noivo até o palco da Guerra Colonial. Só que a decepção com o caráter dele a abala profundamente. Contudo, por mais que seja terrível, tal abalo não a desfaz. Ao contrário, acaba sendo só mais um passo em seu ritual de amadurecimento como mulher e como ser humano. Outros passos desse longo ritual de iniciação ao conhecimento do mundo e de si mesma são a descoberta de como funciona a máquina da guerra, o modo como os portugueses veem os moçambicanos e, ainda, o modo como a imprensa reporta (ou omite) os fatos políticos, sociais e do cotidiano das pessoas comuns.

Um choque avassalador vem quando Eva Lopo toma ciência de que um monte de pessoas negras — que tinham aparecido boiando mortas no rio e em seguida carregadas em tratores e caminhões — não haviam morrido acidentalmente após

ingerirem bebida envenenada. Tal envenenamento tinha sido premeditado por certas autoridades portuguesas, expressamente para eliminarem determinado número de moçambicanos. Sobre tão macabro envenenamento, um major português comenta, por exemplo: “Suicidaram-se colectivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes. Nunca, nunca, até o fim da Terra” (JORGE, 1988, p.20). Os próprios termos pelos quais se referem aos nativos são sempre depreciativos, como que enfatizando o discurso de poder segundo o qual os colonizadores os dominaram porque eles eram inferiores e precisavam – para o seu próprio bem – ser colonizados. Chovem expressões como “*blacks*”, “*selvagens*”, “*raças servis*”. Bem como comentários do tipo: “não inventaram a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica” (*id., ibid*, p. 13).

A fim de denunciar à imprensa a verdadeira causa do envenenamento e da morte de tantas pessoas, Eva vai ao principal jornal da Beira, o *Hinterland*. Lá, porém, tem nova decepção. Mais um passo, portanto, em seu processo de amadurecimento. Ela se indigna com o fato de que o jornal não haja divulgado uma só nota quanto ao envenenamento, sequer como uma mera suspeita, e que não haja tampouco saído a investigar o caso. Nesse momento, a narradora nos dá a conhecer que o *Hinterland* é financiado por um magnata da África do Sul, talvez mesmo pelo governo daquele país, no qual vigorava, à época, o regime segregacionista do *Apartheid*. Ela desabafa: “Todas as pessoas civilizadas, entre a polícia e a informação, preferem a informação. Foi por isso que eu, que sou civilizada, preferi um jornal à polícia.” (*id., ibid*, p. 134).

Em seu contato com o jornal, entretanto, acaba conhecendo Álvaro Sabino, um jornalista moçambicano com quem, já decepcionada com o noivo, terá um relacionamento que resultará em tragédia. Antes, todavia, que a tragédia se consume, o jornalista lhe revela ainda mais sobre a política colonial e o papel dúbio da imprensa frente à sociedade. Ele lhe conta que ele próprio costuma omitir verdades e proclamar mentiras conforme mandam os donos do jornal, mas que, às quintas-feiras, vai à forra através de uma coluna especial (intitulada *A Coluna Involuntária*), na qual faz a denúncia de tudo que está de fato a ocorrer, só que em uma linguagem cifrada, que é a única pela qual é possível, em tal contexto, levar a verdade ao público, entendendo-a quem a entender.

No convívio com Helena — a quem chama de Helena de Tróia, devido à sua estupenda beleza —, Eva vai conhecendo o lado escabroso de seu noivo: um cruel e

covarde degolador. Na convivência com Álvaro Sabino (o jornalista), ela começa a conhecer a realidade de Moçambique e passa a ter algum contato direto com o povo moçambicano, algo que ela não tinha enquanto vivia apenas confinada no hotel ou na casa de Helena. Esse melhor conhecimento de Moçambique coincide com um melhor conhecimento de si mesma. Saindo do hotel para circular pelas ruas da cidade da Beira, Eva nota, por exemplo, que, ao mesmo tempo em que os homens travam estrondoso combate nos campos de batalha, as mulheres e suas crianças travam uma silenciosa guerra no cotidiano da cidade, enquanto aguardam o regresso, respectivamente, de seus esposos e pais, sem saberem se voltarão vivos, mortos ou mutilados ou, até mesmo, se voltarão algum dia.

Toda esse acúmulo de experiências faz com que Eva já tenha se tornado outra mulher quando Luís Alex finalmente volta à cidade da Beira, para selar seu matrimônio com ela. Assim que ele descobre que ela o estava traindo, ele desafia — na própria noite do seu casamento com ela — o jornalista Álvaro Sabino para uma roleta russa, conforme mandava o código de honra do exército. Só que, no jogo da roleta, Luís Alex é quem acaba morrendo. Sua morte é narrada no prólogo (denominado *Os Gafanhotos*) como tendo sido um suicídio. Só no último capítulo é que é revelado que ele morreu por conta da roleta russa da qual obrigara o jornalista a participar. Isso significa que, embora seja fragmentária do início ao fim, a narrativa é ao mesmo tempo cíclica, geometricamente redonda no sentido em que termina exatamente onde havia começado, com o capítulo final esclarecendo o que o prólogo deixara em nevoeiro. Tanto é que o prólogo leva o título de *Os Gafanhotos*, e a última frase do livro é exatamente “Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (JORGE, 2004 [1988], p.287).

No entanto, apesar do referido desenho geométrico que faz o romance concluir-se precisamente no ponto em que começara, ou seja, com as explicações pertinentes ao que havia sido narrado no prólogo, toda a narrativa é conduzida de maneira fragmentária. Somente o prólogo é narrado em terceira pessoa, isto é, pelo jornalista Álvaro Sabino, que também é personagem. Todos os nove capítulos subsequentes são relatados através de uma narradora-protagonista, que é Eva Lopo. Portanto, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, e, conseqüentemente, com toda a carga de subjetividade que envolve (e desenvolve) tal diegese. Como ela relata experiências vividas vinte anos antes – e que resultaram num vasto e profundo, embora doloroso, amadurecimento –, para demarcá-lo, a narradora-protagonista, ao referir-se a si mesma

quando jovem, chama-se de Evita; só se denomina Eva Lopo quando se refere aos seus tempos atuais, já após sua metamorfose existencial ocorrida em Moçambique.

O prólogo tem o título de *Os Gafanhotos*, os nove capítulos são apenas numerados, não receberam título algum. Entre os diversos recursos de linguagem utilizados por Lídia Jorge nesse romance, encontra-se o uso do discurso indireto livre, consagrado durante o século XX por escritores de diversas partes do Ocidente, tais como William Faulkner (EUA), James Joyce (Irlanda), Virginia Woolf (Inglaterra) e Clarice Lispector (Brasil). Pode-se identificá-lo já desde o prólogo, quando é narrada a cerimônia de casamento entre Eva Lopo e Luís Alex: “A noiva ia pensando, enquanto o elevador partia, como seria bom se houvesse um dirigível cortando o céu.” (JORGE, 2004 [1988], p. 17). Mais adiante, no início do segundo capítulo: “Como percebeu tão bem a fosforescência dessa marca do capitão? Sim, cheguei a vê-la.” (*id.*, *ibid.*, p 67).

Quanto ao tempo que transcorre ao longo do romance, é possível perceber dois níveis de tempo bem distintos correndo paralelamente um ao outro. Há o tempo cronológico, haja vista que se trata de Eva Lopo narrando situações ocorridas vinte anos antes, durante o período da Guerra Colonial, ou de Libertação, entre Portugal e Moçambique. São situações por ela vividas ou testemunhadas, ou simplesmente deduzidas, supostas, imaginadas. Como quer que seja, referem-se todas a cerca de vinte anos antes do momento em que ela as narra. Há portanto uma demarcação cronológica precisa, nítida, clara. Um tempo cronológico que é também um tempo histórico, uma vez que se trata, simultaneamente, do período em que se dá a guerra entre a colônia africana e a metrópole europeia. No entanto, como tudo é narrado a partir de lembranças, através do fluxo da memória de Eva, flui igualmente um tempo psicológico ao longo de todo o romance, e que se caracteriza por ela ressaltar bem mais os acontecimentos que a marcaram mais profundamente (por mais triviais que sejam no contexto histórico) do que fatos talvez relevantes histórica e politicamente mas que não tiveram tamanha incidência sobre a vida e a alma dela. Ela mesma explica isso em várias passagens, como nesta a seguir: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se constitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão do sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?” (JORGE, 2004 [1988], pp. 42-43). Ou ainda: “Misteriosa como o pêssego – uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo”. (*id.*, *ibid.*, p. 42). Já noutra passagem, parece referir-se à História de maneira irônica:

Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, por que insiste em História e em memória, e em ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira! (*id.*, *ibid*)

A linguagem metaficcional, que tem sido bastante recorrente na literatura pós-moderna, é mais um recurso de que Lídia Jorge se vale em *A Costa dos Murmúrios*, mais precisamente a metaficção historiográfica. Conforme já mencionado, de acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon, a metaficção é a narrativa autorrepresentativa e autorreferencial, que questiona seu status como texto ficcional e seu processo de produção. É a ficção que se volta para si mesma e comenta seu próprio processo criativo. Explicando a metaficção a partir da obra *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1984), de Linda Hutcheon, Camila Franco Batista (2010) comenta:

O narrador também pode parodiar as convenções literárias ou realizar comentários sobre elas ao longo do livro. As paródias de convenções podem aparecer em forma de comentários sobre a descrição de personagens, sobre o poder do escritor, sobre divisões de capítulos e causalidade do enredo, entre outros. Além disso, o narrador pode comentar o processo de escrita como se ele estivesse escrevendo o romance enquanto o leitor o lê. Além da paródia, duas formas de metaficção muito utilizadas são o *mise en abyme* (em francês, “colocar no abismo”) e a alegoria. As narrativas em *mise en abyme* contém outras narrativas dentro de si (encaixes, caixas chinesas) ou críticas sobre o próprio texto. (pp. 19-20).

Do início ao fim do romance de Lídia Jorge, identificamos a metaficção, pela insistência da narradora-protagonista em deixar claro ao leitor que ele está diante de uma representação do real e não do real em si, como no exemplo a seguir, em que ela discute consigo mesma (diante do leitor) de que modo organizar a narrativa, o que nela inserir e o que nela não colocar: “Não, não introduza um discurso destes no seu relato.” (JORGE, 2004 [1988], p. 170).

Trata-se do que Linda Hutcheon chama de narrativa narcisista, que é o processo de construção literária feito às claras, destinado ao leitor. “Enquanto este tem consciência de que está lendo ficção, ele é convidado a participar como co-criador do texto, percebendo assim que faz parte de um paradoxo.” (HUTCHEON, 1984 apud BATISTA, 2010, p.18). Em outras palavras, uma vez exposta a oficina da criação literária, a leitura flui gerundialmente; o leitor vê o escritor construindo o romance.

Contudo, também isso é totalmente ilusório, pois o romance já está todo construído, participialmente pronto.

Embora o enfoque pelo qual se analisa aqui o romance *A Costa dos Murmúrios* seja o da metaficção historiográfica, como um romance histórico pós-moderno, é importante frisar que em sua narrativa se entrelaçam outros gêneros. Como Eva Lopo narra a sua própria vida, existe então a presença da ficção autobiográfica. Ao mesmo tempo, como em sua ida de Portugal para Moçambique ela acaba atravessando um árduo processo de amadurecimento como mulher, definindo seu caráter e sua identidade, pode-se falar de um romance de formação. Já nas partes em que se narra o funcionamento da imprensa, com diálogos ágeis e informações mais objetivas, a narrativa ganha contornos de um romance-reportagem. Tudo isso sem falar no tom memorialístico, visto que Eva Lopo não se limita a recordar fatos de sua vida pessoal, mas também da vida de muitas outras pessoas, bem como de todo um momento importantíssimo para a história tanto de Portugal como de Moçambique. Assim, a análise fica certamente mais completa se o livro for visto como um exemplo de romance multigêneros.

3. TEMPESTADE VERDE

Assim como Eva Lopo, ao longo de sua narrativa, sempre retorna ao prólogo, voltemos, pois, ao prólogo também. Nesse primeiro capítulo — anterior ao primeiro capítulo — há três relatos fundamentais. Um é a cerimônia e festa do matrimônio entre Luís Alex e Eva Lopo, com seu desdobramento trágico, conforme já vimos. O outro, também trágico — só que de uma tragédia coletiva — é o relato acerca dos numerosos moçambicanos mortos por envenenamento e cujos cadáveres vão sendo carregados em caminhões sob a total indiferença dos oficiais portugueses que festejam o casamento de Luís e Eva no terraço do Hotel Stella Maris. Por fim, há no prólogo o relato do voo dos gafanhotos, que é, aliás, o que dá título ao prólogo inteiro.

É possível vislumbrar, nessa verdadeira tempestade verde, de milhares de gafanhotos que vêm de longe, invadem e destroem as plantações por onde passam, uma alegoria dos portugueses: estrangeiros que invadiram Moçambique, trazendo guerra, tirania e devastação. Por outro lado, a mesma imagem dos gafanhotos pode também simbolizar exatamente o contrário, isto é, os moçambicanos se levantando contra o domínio português, na busca e na luta por sua independência.

Algo que reforça essa segunda perspectiva da alegoria dos gafanhotos – como referência ao levante moçambicano – é o fato de que os nativos comemoravam a vinda dos gafanhotos, acendendo fogueiras para assá-los, como em uma autêntica festa realmente, já numa nova alegoria – a da festa pela independência nacional. Vejamos: “Aliás, ao longo da marginal começavam a surgir fogueiras, uma aqui, outra ali, outra ainda mais além, e brisa que soprava do lado do Oriente inclinava as chamas, atiçava-as,…” (JORGE, 2004 [1988], p. 34). Em seguida, um major diz: “Repare, Senhor Comandante. São fogueiras que os nativos acendem para nelas assarem este tipo de insectos. Esta noite é para eles uma noite de grande manjar” (*id.*, *ibid.*, p. 35).

Dessa forma, a alegoria dos gafanhotos se aproxima de algo semelhante a uma metáfora absoluta, segundo a definição de R.S.Furness: “A metáfora absoluta seria aquela em que não mais aparece a situação original, a experiência que reevocaria a comparação” (1990, p. 32). Por conseguinte, ela se torna uma metáfora aberta, cuja decodificação já não se esgota num único significado possível.

4. CONVERGÊNCIA PÓS-COLONIAL

Um dos temas mais fortes do romance *A Costa dos Murmúrios* (2004 [1988]) é a denúncia da opressão sofrida pelas mulheres portuguesas, por parte de seus noivos e maridos. Na abordagem dessa importantíssima questão, Lúcia Jorge encontra uma espécie de complemento no romance *A Confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto, escritor moçambicano da cidade da Beira, exatamente a cidade em que se passa a narrativa de Lúcia Jorge.

Mia Couto, moçambicano nascido na cidade da Beira, em 5 de julho de 1955, é biólogo e escritor. Sua obra literária engloba os gêneros da poesia, da crônica, do conto e do romance. Começou sua carreira literária nos anos 1980 com o livro de poesia *Raiz de Orvalho* (1983) e se insere na tradição literária Pós-Colonial. Se José Craveirinha -- o grande poeta nacional de Moçambique — em sua trajetória poética e revolucionária representa a luta pela independência frente a Portugal, Mia Couto reflete em sua obra a busca do povo de Moçambique por sua identidade — que é africana mas, ao mesmo tempo, híbrida — bem como o anseio pela construção de Moçambique enquanto nação livre e soberana, já que a independência deu-lhe autonomia política mas o projeto amplo e profundo de uma nação próspera e justa clama ainda por ser concretizado.

Em seu romance *A Confissão da Leoa* (2012), Mia Couto parte de um evento verídico ocorrido em 2008 — que foi a morte de diversas pessoas devido a ataques de leões — para descrever todo um pesadelo social e psicológico sob o qual vivem as mulheres moçambicanas, sob o sistema patriarcal vigente entre as comunidades nativas de Moçambique. Interessante notar que os ataques dos leões foram, na região de Cabo Delgado, norte do país, palco da Guerra Colonial e também de parte do romance de Lúcia Jorge. No romance de Mia Couto, em sentido literal, os leões são feras vindas da floresta e que estão a matar pessoas; em sentido metafórico, porém, ou alegórico, os leões representam o sistema rígido que oprime as mulheres, com as mais pesadas responsabilidades e nenhuma voz na tomada de decisões. Assim, enquanto Lúcia Jorge denuncia tal pesadelo psicológico e social na comunidade portuguesa, Mia Couto denuncia o mesmo processo nefasto ocorrendo entre o povo moçambicano.

Há que se falar um pouco mais detidamente sobre o livro de Mia Couto. Grande parte da história se passa na aldeia de Kulumani, assolada pela morte de várias pessoas (sobretudo mulheres), atacadas e devoradas por leões. Então, o caçador Arcanjo Baleiro vem de Maputo a Kulumani para dar cabo dos leões. A narrativa é conduzida a duas vozes, que vão se alternando a cada capítulo, mas que às vezes também dão a outros personagens a incumbência de narrar. Essas duas vozes que se alternam no comando diegético são a do próprio Arcanjo Baleiro e a da personagem feminina Mariamar. Os capítulos em que ele narra são na realidade fragmentos de seu diário, enquanto os capítulos narrados por ela levam sempre o título de *Versão de Mariamar*, com a respectiva numeração sequencial. O livro deixa, dessa forma, bem claro que se trata de duas versões distintas — e às vezes conflitantes — para os mesmos acontecimentos. Tal como o romance de Lúcia Jorge, o de Mia Couto é um romance narrado em primeira pessoa e de maneira fragmentada, através de relatos díspares que o leitor fica encarregado de reunir em um todo mais ou menos coerente. Mais ou menos porque algumas peças se encaixam, porém outras não.

São inúmeras as situações de opressão que Mia Couto aborda nesse romance, entre as quais uma das mais terríveis — e que portanto pode representar muito bem todas as outras — é quando a personagem Tandi sofre um estupro coletivo como punição por ter sido acusada de invadir um espaço ritualístico vedado a mulheres. Com base em determinados usos e costumes tradicionais, vários homens então decidem que — como punição por sua transgressão à tradição -- têm o direito de violá-la, e assim justificam o bárbaro e covarde crime do estupro. A referida personagem não mais se

recupera psicologicamente de tamanha violência, passando a vagar como já morta em vida, até o momento em que é devorada por um leão, ao qual teria deliberadamente se entregado, em desesperado ato suicida. Ninguém a ajudou enquanto ainda vagava sonambulamente pela aldeia — nem mesmo as autoridades —, o que leva o caçador Arcanjo Baleiro, um dos dois personagens-narradores, a exclamar em seu diário: “Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição?” (COUTO, 2012, p.148). Mia Couto denuncia, dessa maneira, vários aspectos das tradições locais que precisariam ser erradicados da in-consciência das pessoas, para que se concretizasse, enfim, um projeto mais humano de nação sobre o Estado soberano já existente, ainda que outros aspectos da cultura local (como as lendas e a sabedoria oral, por exemplo) mereçam ser mantidos e preservados.

Até os nomes das personagens exprimem significados que traduzem a sua condição. Uma das vítimas dos leões — que é também uma das irmãs de Mariamar — leva o nome de Silência. Antes mesmo de morrer, devorada literalmente pelos leões da floresta, já vivia morta em vida, sem direito à voz, sob a ameaça contínua dos leões humanos (isto é, desumanos) do opressivo sistema patriarcal em que nascera e crescera. Assim, talvez por ter vindo a Kulumani com a missão de enfrentar e vencer os leões, salvando toda a população, o caçador de leões leva o nome de Arcanjo: Arcanjo Baleiro. E assim por diante, nomes nitidamente simbólicos para vários outros personagens da trama.

Através de seus narradores, Mia Couto vai nos mostrando toda a variedade de referenciais étnicos e culturais que compõem a identidade moçambicana, com significativo sincretismo de crenças, cultos e tradições, muitas delas passadas de geração em geração exclusivamente pela linguagem oral. Oralidade essa que, aliás, transborda na escrita de Mia Couto, de par com os seus neologismos e sua prosa frequentemente entremeada de poesia.

Outro ponto em que o relato de Mia Couto parece complementar o de Lídia Jorge é no que se refere às questões de racismo. Assim como vimos anteriormente, Lídia Jorge expõe todo o desprezo, menosprezo e aversão com que os brancos portugueses tratavam os negros e negras, isto é, toda a população nativa de Moçambique, referindo-se aos moçambicanos por meio de expressões pejorativas como “*blacks*”, “*selvagens*”, “*raças servis*”. Sem omitir essa discriminação de brancos europeus contra negros africanos, Mia Couto, entretanto, traz também à luz uma discriminação em sentido contrário, ou seja, um preconceito bilateral, ou mesmo

multilateral, em que cada instância étnica e cultural rejeita e discrimina as demais, de tal forma que uma pessoa, por relacionar-se com alguém de cultura ou etnia diferente, pode passar a ser discriminada não só por brancos, como também por negros e mulatos. Conforme podemos ler numa parte do diário de Arcanjo Baleiro, quando este fala sobre seu pai e sua mãe:

Talvez por ser de outra tribo, Henrique Baleiro escolheu uma mulata como esposa. Na altura, não era usual um negro casar com alguém de outra raça. O casamento tornou-o ainda mais solitário, arredado pelos negros e excluído por mulatos e brancos. (COUTO, 2012, p.33).

Refletindo sobre a realidade pós-colonial, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, a pensadora indiana Gayatri C. Spivak (2010) afirma que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (p. 67). Desse modo, no contexto da pós-colonialidade, homens e mulheres encontram-se livres das imposições do colonizador. Mas a mulher prossegue, frequentemente, oprimida não apenas na sociedade como também dentro de casa, devido a todo um sistema patriarcal opressivo que segue em vigência mesmo após seu país já haver se libertado do domínio estrangeiro. Nesse ponto, a convergência de Spivak com Mia Couto é total, pois é exatamente essa a situação que ele também denuncia em *A Confissão da Leoa* (2012).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu romance sobre os leões de verdade e os leões da tirania humana (também de verdade), Mia Couto protesta contra um quadro social no qual Moçambique, em plena era pós-colonial, décadas após sua libertação da opressão lusitana, segue sendo oprimido pelo próprio Moçambique. Com isso, o escritor mostra que não basta que o povo moçambicano tenha conquistado sua independência frente aos portugueses, ou ainda frente ao domínio de quaisquer potências estrangeiras, tornando-se enfim um estado soberano. Urge, acima de tudo, que também se liberte de seus próprios costumes repressivos e discriminatórios, quer tenham vindo dos ex-colonizadores quer tenham sido herdados de tradições milenares da própria gente moçambicana. A libertação ante Portugal, embora tenha sido uma grande conquista, não foi de modo algum o fim da luta por Moçambique. Pelo contrário, foi só o começo dela.

Em *A Costa dos Murmúrios* (2004 [1988]), a protagonista Eva Lopo faz uma crítica rigorosa da ação portuguesa na África. Tendo-se em conta que ela própria é uma mulher portuguesa, tal julgamento expressa uma autocrítica. Exatamente da mesma forma que Mia Couto realiza, em seu romance, uma autocrítica moçambicana. Desse modo, Lídia Jorge parece chamar a atenção para a necessidade de Portugal fazer um acerto de contas com seu passado recente, e mesmo com todo seu passado imperial, o que implica não apenas orgulhar-se de suas grandezas pretéritas como também assumir seus erros e crimes perante outros povos. Eis os primeiros passos rumo a futuras grandezas, bem mais humanas que as do passado.

Quando alguém sofre alguma violência atroz, como por exemplo uma tortura (física ou psicológica), um espancamento ou um estupro, quase sempre tende a ficar em silêncio por longos tempos. Depois, mesmo quando põe para fora o que sofreu, nunca o faz de maneira natural, como quem conversa sobre futebol na mesa de um bar ou sobre telenovela com a vizinha de porta. Não! Ou a vítima explode em gritos – o que nos levaria à estética expressionista – ou tremulamente murmura o que sofreu e durante anos ou décadas soterrou dentro de si. Tais murmúrios nem sempre são coerentes, são muitas vezes truncados; a vítima que sobreviveu ao choque vai balbuciando pedaços do que aconteceu conforme os sussurros da memória, cujo fluxo não é linear, é caótico, como quem vai catando estilhaços do que se quebrou, do que se partiu talvez para sempre. Daí o caráter fragmentário da narrativa.

Da mesma forma que sucede com os indivíduos, também acontece com as nações. Em qualquer guerra todos perdem, até mesmo os vencedores. Qualquer nação sai de uma guerra como se tivesse sido estuprada, espancada ou torturada. Daí a dificuldade, por duradouro período, em lidar com os traumas e os desastres que são legados inevitáveis de toda e qualquer guerra. A nação tem que ser reconstruída e essa – dura e árdua reconstrução não é apenas difícil, é também muitas vezes demorada. De certo modo, é feita em “silêncio”, visto que os traumas de uma guerra ficam calados durante muito tempo, e, mesmo quando são finalmente trazidos à voz da nação, é através de murmúrios, num processo sociopsicológico análogo ao que se dá com os indivíduos, com qualquer pessoa que acaba (felizmente ou infelizmente) sobrevivendo a um espancamento, a sessões de tortura ou a um estupro coletivo. Parece ter sido justamente esse o estado psicossocial em se encontrou Portugal recém-saído das guerras coloniais no ultramar e ao mesmo tempo de uma longa ditadura no aquém-mar. Talvez por isso o título do livro seja justamente *A Costa dos Murmúrios*. Mas esse

atordoamento nacional também se aplica, certamente, ao povo moçambicano, que, em meio à euforia pela conquista da independência, de repente viu diante de si uma nação inteira que teria que ser reconstruída mas cuja reconstrução foi interrompida pela guerra civil em que o país mergulhou logo em seguida. Assim, eis que ainda aqui os romances de Lídia Jorge e de Mia Couto complementam um ao outro, por mais que já sejam absolutamente completos em si mesmos.

Essa convergência entre as obras dos dois escritores — sendo uma portuguesa e o outro, moçambicano — leva-nos a concluir que, para se ter uma compreensão mais completa da realidade pós-colonial, é fundamental buscar sínteses entre a literatura africana e a literatura portuguesa contemporâneas. Noutras palavras: é imprescindível escutarmos os murmúrios de ambas as costas, dos dois lados do oceano. Oceano que, se outrora separou as duas nações sob a condição de metrópole e colônia, pode doravante já não mais separá-las e sim uni-las, sob a condição de países livres, soberanos e democráticos, capazes de dialogarem de igual para igual no concerto (e no conserto) do mundo, sem que o passado de antagonismo e conflito impeça que o momento presente construa um futuro de paz, união e prosperidade entre as duas costas dos murmúrios.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Camila Franco. Relações Intertextuais entre *Reparação*, de Ian McEwan, e *A Abadia De Northanger*, de Jane Austen. 2010. 55p. Monografia (Bacharelado em Letras), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010.

BENJAMIM, Walter. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1).

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FURNESS, R.S. *Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GUIMARÃES, Tereza Thomassim; TUTIKIAN, Jane Fraga. Representação da Mulher em *A Confissão da Leoa*. XIV Congresso Internacional Abralic, 2014, Belém-PA. *Anais*. Belém-PA: Universidade Federal do Pará, 2014. 12p. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434481491.pdf. Acesso em: 08/07/2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JORGE, Lúcia. *A Costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004 [1988].

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PUGA, Rogério Miguel. *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.