

*Das razões dialógicas do testemunho (im)perfeito.
Um estudo do romance A Costa dos Murmúrios de
Lídia Jorge*

Maria Aparecida Fontes

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

ABSTRACT

In this essay I propose a reflection on the dialogical reasons of the testimony and the traditional concept of history. Starting from the ethics of dialogical communication and the anachronisms of memory, the novel *A Costa dos Murmúrios* by Lidia Jorge juxtaposes two versions of the past: a fictional representation of the colonial wars and a woman's testimonial. Through the dialogue with an absent character as well as with the very structure of the narrative, Eva Lopo calls into question the testimonial device of those who in a critical way witness *in loco* and *a posteriori* the end of an empire.

Keywords: testimony, memory, Colonial War, anachronisms, History.

Proponho com este artigo uma reflexão acerca das razões dialógicas do testemunho e do tradicional conceito de história. Partindo da ética da comunicação dialógica e dos anacronismos da memória, o romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, justapõe duas versões do passado: uma representação ficcional das Guerras Coloniais e o testemunho de uma mulher. Através do diálogo com uma personagem ausente e com a própria estrutura da narrativa, Eva Lopo põe em causa o dispositivo testemunhal de quem, na condição temporal *a posteriori*, assiste criticamente *in lócus* ao fim de um Império.

Palavras-chave: testemunho, memória, Guerra Colonial, anacronismos, História.

Introdução

*Escrevemos para captar o último murmúrio antes
que se faça para sempre silêncio.*

Lídia Jorge

A Costa dos Murmúrios (1988)¹, de Lídia Jorge², assim como as múltiplas abordagens de síntese da literatura portuguesa que tratam do pós-colonialismo e das guerras coloniais, vai pôr em causa a experiência e os conceitos tradicionais de História e de representação para trazer à cena, através de um olhar testemunhal, ainda que periférico e (im)perfeito, um recorte da Guerra Colonial Portuguesa e da violência, recontextualizando o movimento revolucionário, o processo de democratização e as estruturas de poder em Portugal pós-ditadura. Trata-se, como bem observou Roberto Vecchi, de um “campo opaco e mudo onde se tenta representar o que é irrepresentável” (Vecchi, 2004, p. 88), embora seja necessário encontrar meios possíveis para representar o mal, a morte, o trauma e a dor.

Indaga-se, frequentemente, sobre a questão do papel da palavra literária, enquanto forma ímpar de reflexão, de comprometimento e de denúncia, com inegáveis preocupações políticas e históricas. Chamando em causa o pensamento de Helena Buescu (2013), Candido de Oliveira Martins concorda que não podemos (ou não devemos) ler a literatura “fora de uma fecundante ‘memória cultural’, enquanto patrimônio em construção e de releituras constantes, memória reconfigurada ao nível da experiência estética pessoal” (Martins, 2015, p. 14). A tentativa de subverter a história oficial ou tradicional foi particularmente importante no início dos anos 80 e 90 e, ao rever estas respostas vinte anos depois, chama-se a atenção para certas *counter-readings* sem “anular” as importantes intervenções que foram implementadas durante a ascensão da nova ficção historiográfica. De fato, o romance de Lídia Jorge, um dos primeiros da sua vasta obra que, porventura, “mais tinta crítica³ terá feito correr tanto em Portugal como

¹ Uso aqui a edição Ebook: JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Alfragide, Publicações Dom Quixote/e-book, 2009, portanto indico como páginas o equivalente à posição indicada no display, considerando a medida n. 1 dos caracteres.

² Lídia Jorge nasceu em Boliqueime, no Algarve, em 18 de junho de 1946. Viveu alguns anos em Angola e Moçambique durante a Guerra Colonial, onde foi professora de Ensino Secundário. Em 1980, lançou seu primeiro livro *O Dia dos Prodígios*, participando de uma nova fase da literatura portuguesa. Lídia faz parte da geração de escritores que surgiram após a Revolução dos Cravos, publicando a partir desse período: *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Última Dona* (1992), *A Instrumentalina* (1992), *O Jardim sem limites* (1995), *A Maçon* (1996), *Maridos e Outros Contos* (1997), *O Vale da Paixão* (1998), *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), *O Belo Adormecido* (2004), *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011).

³ A propósito da crítica sobre a obra de Lídia Jorge, Paulo de Medeiros observa que se pode apontar com certeza a um elo comum entre os vários artigos já publicados sobre *A Costa dos Murmúrios*, a

noutros países” (Simas-almeida, 2010, p. 150), desde sua primeira edição em 1988, “não perdeu actualidade nem pertinência” (*ibidem*), e, inevitavelmente, sustenta ideia de compromisso social com uma escrita vigilante e verberadora que, além da denúncia crítica, reflete acerca do “velho topos retórico-temático da pena e da espada (armas e letras), [interrogando se] o poder transformador da palavra bastaria para impedir a iminência da ruína de um país e a necessidade de uma [outra] revolução?” (Martins, 2015, p. 20). Numa reinterpretação deste fato, um dos intervenientes estudados por Oliveira Martins adverte: “Hoje, o que me preocupa é ver se a caneta não explode, se a mancha azul não alastra sobre a página, e me apaga a revolução” (*ibidem*). De fato, retomar *A Costa dos murmúrios*, neste estudo, representa também pensar Portugal contemporâneo, a partir de sua própria História e de suas conjecturas e, nesse sentido, o romance de Lídia Jorge não deixa de dialogar com a História, seja ela cultural ou política, confirmando a conhecida e dupla tese de Eduardo Lourenço, quando afirma que há uma tradição literária em Portugal que, a partir de Garrett, indaga ontologicamente Portugal, em obsessiva autognose; e que, inter-relacionadamente, ao nível do imaginário da Cultura Portuguesa, existe o fenômeno da hiper-identidade (Lourenço, 1988, p. 17). Trata-se, portanto, da “responsabilidade axiológico-política da literatura” (Martins, 2015, p. 24).

O romance⁴, que revela experiências e interpretações diversas acerca dos fatos oficiais e não-oficiais, difere, contudo, de outras narrativas sobre o tema

insistência na relação crítica que a narrativa estabelece com um conceito de História, e com o processo através do qual a subverte. Embora de modo variado, todos os críticos parecem concordar que este romance, para além de tudo o mais que também ambicione e sem nunca perder de vista seu carácter de obra de arte, é, primordialmente, um veículo para dismantelar e a autoridade do discurso histórico (1999, p. 63).

Consulte-se também MEDEIROS, Paulo de. “Hauntings: Memory, Narrative, and the Portuguese Colonial Wars”, *Cadernos de Literatura Comparada*, I, 2000 (pp. 47-76).

⁴ Embora o romance tenha sido publicado no final dos anos 80, obtendo grande sucesso de público, sobretudo entre estudioso, não é evidente que todos conheçam sua trama e enredo, em particular um público pouco habituado aos estudos lusófonos. Por isso, proponho aqui um breve resumo para auxiliar o leitor na leitura e compreensão do artigo. O que chama a atenção, enquanto elemento estrutural da narrativa, é a divisão do romance em duas partes bem distintas. Lídia Jorge justapõe duas versões do passado: uma representação ficcional das Guerras Coloniais Portuguesas e o testemunho de uma mulher relatado após vinte anos. A primeira parte – “Os Gafanhotos” – narra o casamento do alferes português Luís Alex e sua noiva portuguesa Evita, cuja festa acontece no terraço do Hotel Stella Maris, onde os convidados dançam inebriados, num clima de “gáudio e furor”, enquanto um fotógrafo registra as cenas de harmonia da festa. Porém, o clima eufórico das personagens é ameaçado por “pequenos fatos” como a aglomeração de cadáveres de negros na praia. Os convidados, tentando manter a tranquilidade, apenas observam de longe, através de binóculos, a imagem destes “imensos, incontáveis afogados”, que eram varridos da vista da cidade em caminhões de lixo. Os convidados passam a comentar o fato, achando, porém, desculpas para amenizar seu valor trágico e assustador, guardando uma visão que as favoreciam. Em seguida, as

tratado, apresentando-se como histórico pelos aspectos referenciais que insere na evocação da guerra, mas ao mesmo tempo, construindo pondo em causa o seu próprio universo ficcional e, conseqüentemente, as possíveis relações deste com o campo extra-textual” (Cabral, 1997, p. 268), o romance que, partindo do primado da subjetividade feminina, concentra-se nos testemunhos e nas expressões fragmentadas da memória da personagem Evita/Eva Lopo que viaja para Beira para se casar com o alferes Luís Alex, e, debruçada sobre o Índico espelhante de violência mal contida em tropicais mistérios, confrontando-se com um mundo cujo “bondoso caos”, conforme a feliz expressão de Maria Irene dos Santos (1989a), vai desconstruindo. A problematização do testemunho⁵ inscreve-se na discussão sobre a configuração de uma representação estética cuja realidade transferida à literatura assume um tom propositalmente ambíguo, descontínuo e deslocado, o que, para muitos estudiosos, evidenciaria uma não coincidência entre experiência e imagem, característica da valência testemunhal, da violência perpetuada pelas guerras coloniais.

Rui de Azevedo, em *A Guerra Colonial e o Romance Português. Agonia e catarse* (1998), observa que no romance de Lídia Jorge existe uma lacuna capital, já que nele não há qualquer descrição direta das ações bélicas em Moçambique, acredita-se que o comentário seja derivado de um mal-entendido do processo de reconceptualização do conflito efetuado pelos relatos e lembranças da personagem Eva Lopo. A narrativa traz à superfície, não apenas a memória da guerra e seus significados e efeitos segundo a visão feminina, o da esposa de um oficial do exército que viveu na Beira, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, mas a deslegitimação do projeto colonial relacionado à hegemonia de um constructo imaginário e identitário africano. Para alguns autores, entre eles o próprio Rui

luzes do terraço são veladas por uma chuva verde de gafanhotos e a chegada de um jornalista africano rompe com a harmonia do ambiente. Luís Alex dispôs-se a expulsá-lo da festa na tentativa de restabelecer a ordem e a paz, mas, de repente, ambos desaparecem e ouve-se um ruído parecido com um disparo de arma de fogo. A surpresa deriva do fato de que a vítima não é o jornalista e sim o noivo que aparentemente se suicida. Resta à Evita apenas abeirar-se do corpo e beijá-lo na boca. Na segunda parte do romance, a narradora recorda, vinte anos depois, sua passagem, em 1968, pela cidade da Beira, e de seu casamento com o alferes miliciano Luís Alex, estudante de Matemática mobilizado para Moçambique. Eva Lopo (a Evita) tenta encontrar respostas (murmuradas) para tudo que viveu durante sua estadia naquela cidade, a morte de seu marido, a “verdade” acerca do envenenamento dos nativos por álcool metílico, indagando, sobretudo, acerca da intervenção dos soldados portugueses na Guerra Colonial.

⁵ Segundo Weiser (2018, p. 133), “In essence, Eva’s oral testimony acts as a form of microhistory, while her dialogue with a literary text in *A costa dos murmúrios* may be more productively reframed as a fictionalized form of cultural history. Understood in these terms, the two competing accounts of Eva’s past reveal a complementary means of staging public debate on international questions”.

Azevedo⁶, tratar-se-ia de um testemunho fictício, pois Lídia Jorge narra os episódios vividos através de uma personagem inventada Evita/Eva Lopo, e a partir de dois pontos de vistas: o da realidade e o da fantasia. Nesse sentido, não se configurariam enquanto testemunho primário ou secundário, tais quais os relatos de descendentes das grandes catástrofes, a exemplo daqueles que viveram nos campos de concentração nazistas. Para Agamben o testemunho contém uma lacuna, que questiona o próprio significado do depoimento e, com ele, a identidade e a confiabilidade das testemunhas:

[...] la testimonianza vale essenzialmente per ciò che in essa manca; contiene, al suo centro, un intestimoniabile, che destituisce l'autorità dei superstiti. I "veri" testimoni, i "testimoni integrali" sono coloro che non hanno testimoniato né avrebbero potuto farlo. Sono coloro che "hanno toccato il fondo", i musulmani, i sommersi. I superstiti, come pseudotestimoni, parlano in vece loro, per delega: testimoniano di una testimonianza mancante. (Agamben, 1998, 31).

Mas se o testemunho deriva de uma impossibilidade lógica, ele só poderia existir, então, enquanto possibilidade estética. A guerra estando diretamente ligada à vida, à cultura da autora e aos seus traumas, querendo ou não, é passível

⁶ Luís Mourão, na recensão crítica ao livro *A Guerra Colonial e o Romance Português. Agonia e catarse*, de Rui Azevedo, faz uma aguda análise dos pontos de vista do autor que "desenha com pertinência a tese de que a literatura portuguesa da guerra colonial, sobretudo pós-25 de Abril, 'se deixa duplamente resumir numa agonia colectiva e numa cartase individual, sendo a agonia exibida a nível textual e a catarse detectável no plano subtextual' (p.110). [...] O percurso conjugado das leituras desenha um itinerário interpretativo sintetizado por Azevedo deste modo: 'à absoluta negatividade que se associa à presença portuguesa em África [...] equivale nos romances uma desmesurada agitação passional [...]. A ironia desconstrutora das personagens guerreiras do romance [Em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge], acrescida talvez do facto de ela provir de uma personagem feminina, irrita visivelmente o intérprete e fá-lo deslizar ou para leituras delirantes – acerca das cores da paisagem africana que é descrita pelo romance tira o A. [Azevedo] a seguinte conclusão: 'As principais cores [...] de Murmúrios são o verde, o vermelho e o amarelo, as três cores da Bandeira Portuguesa, o que indica o anticolonialismo por vezes acintoso do romance em nada contradiz um patriotismo de fundo e são' (p. 238) –, ou para a defesa da personagem Jaime Leal, acusando a autora, por exemplo, de transformar a 'simplicidade substancialista [grifo do autor] do herói militar em simplismo caricato'" (p. 273). [...] Mas leiam-se as páginas 275 a 277 [diz Mourão]: começa por acusar Lídia Jorge de androfobia, reconfiguram as personagens masculinas de acordo com 'qualquer escala autêntica de masculinidade' (p. 275), apropriam-se de considerações de gênero de Susan Sontag invertendo simplesmente a valoração original, e terminam com uma espantosa incompreensão do que pode ser o sofrimento humano (e concretamente do modo como a cenas do esvaziamento dos intestinos de Sabino se inscreve na isotopia da dor deste romance". Ver: MOURÃO, Luís. "Recensão crítica a 'A Guerra Colonial e Romance Português', de Rui de Azevedo Teixeira". *Revista Colóquio/Letras*. n. 157/158, jul. 2000. (pp. 438-440).

de registro, pois “qualquer fato histórico mais intenso permite — e exige! — o registro testemunhal, tanto no sentido jurídico como também no sentido de ‘sobrevivente’” (Seligmann-Silva, 2003, p. 9). Neste caso, o que importa é menos a vontade de buscar informações inéditas sobre a guerra na África do que a aquisição do protagonismo de escrever e ler em primeira pessoa a “*storia interdetta*”, resgatando o direito de comunicar a memória e as experiências singulares (Vecchi, 1994, p. 14). Mas nenhum testemunho, embora imperfeito, dispensa o trabalho da memória.

A cena do romance, como bem assinalou Maria Irene Santos, é a “correspondência exata desta nossa atlântica costa de inevitável fim sufocado do Império” (Santos, 1989a, p. 65) e o fato de Lídia Jorge ter falado mais das motivações e dos efeitos da violência do que propriamente do “teatro de guerra em si” leva à compreensão de um outro tipo de engrenagem, comentou, posteriormente, Lídia Jorge em uma entrevista à MIL FOLHAS – PÚBLICO. A ativação da memória de quem presenciou os fatos, a partir do primado da subjetividade feminina, a expressão fragmentada e o questionamento permanente acerca da [possível] verdade, permitiu, segundo ela, uma visão ampla, em que as paixões foram colocadas de uma forma “distanciada e interpretativa” (MIL FOLHAS – PÚBLICO, 2002), dissolvendo os estereótipos do Outro e as fantasias pós-coloniais que reproduziam ainda as estruturas binárias que eram substratos do pensamento e das políticas coloniais. O objetivo literário, nas palavras de Weiser, não era apenas recuperar eventos e indivíduos do passado para o público contemporâneo, mas também minar a singular narrativa da unidade nacional e do progresso disseminado pela ditadura e, assim, ‘centrar-se no processo histórico enquanto tal e torná-lo problemático’ (Weiser, 2018, p. 129).

Note-se que uma das políticas do Estado Novo foi introduzir, durante a guerra, a presença da família dos militares. As mulheres passaram acompanhar os maridos durante as missões, porque davam ao Estado a imagem de uma política de colonização em família, disfarçando os objetivos da guerra. Criava-se, portanto, uma ideia de convivência pacífica e promissora na África, encobrindo a realidade da guerra e da violência e estimulando a permanência dos sujeitos nas colônias, a ir colonizando/emigrando/fazendo a guerra, como bem explicitou Margarida Calafate Ribeiro em seus estudos *Uma história de regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (2004, p. 367). Entretanto, como as mulheres não faziam a guerra, para alguns autores elas estariam “afastadas”⁷ dos “fatos testemunháveis”

⁷ Uso o termo “afastada” em tom irônico, pois alguns autores usaram o vocábulo para mostrar que as mulheres não participavam das missões de guerra, não ocupavam as várias frentes de combate, por isso os fatos vividos e observados, além de não serem obviamente os mesmos vivenciados pelos homens, não tinham qualquer valor testemunhal. A propósito dessa contenda, acerca dos testemunhos, numa entrevista concedida ao suplemento MIL FOLHAS-PÚBLICO, em 24 de junho de

diretamente nos campos de batalha, o que incorreria numa perspectiva de um ponto de vista individual e privado, oblíquo e restrito à memória de suas observações, em detrimento do conhecimento mais amplo sobre os acontecimentos em âmbito público e oficial.⁸ Todavia, pensar a literatura de testemunho é repensar também a nossa visão de história e de testemunho enquanto um trabalho de memória que parte não apenas dos fatos presenciados e vividos, mas também dos seus efeitos e estilhaços da história⁹. Isso implica algumas questões fundamentais: a relação entre ficção e história, memória e esquecimento, parcialidade e imparcialidade, público e privado, enfim, uma espécie de razão dialógica entre passado e presente, quando as imagens e figuras que sobrevivem são postas em diálogo.

Das razões comunicativas do testemunho – a palavra-diálogo

Tratando-se de testemunho, a linguagem tenta encobrir o indizível e procura dar limites àquilo – o trauma – que não foi submetido a uma forma durante o ato de sua recepção, porque a experiência traumática não pode ser assimilada quando é em curso. Se fosse o contrário, Lígia Jorge poderia ter escrito seu testemunho durante o período em que esteve na Beira, mas não o fez, porque entre a linguagem e o evento existe uma impossibilidade fundamental, i.e., a de conceber o real através do verbal. De fato, a única forma de enfrentar e reconstruir

2002, comentado a adaptação do seu romance para o cinema, realizada por Margarida Cardoso, Lídia Jorge faz a seguinte declaração: “Livro e filme teriam sido certamente diferentes se assinados por alguém que tivesse feito a guerra, tivesse passado pela experiência directa da morte e do decepamento, ficando assim definitivamente aniquilado para a subtileza. [...] As famílias eram voyeurs que não combatiam, mas ouviam os relatos, e a quem acontecia tomarem um pequeno-almoço com um piloto pela manhã, e verem-no chegar horas depois morto, dentro de um saco. Essa experiência recuada permite um outro tipo de leitura dos acontecimentos. O que me une à Margarida Cardoso foi o termos sido poupadas à experiência directa, é isso que nos permite ter guardado não o distanciamento, mas o olhar da espia”. Entrevista concedida a Andréia Azevedo Soares in *Mil Folhas – Público*, 24.06.2002, acessível na Revista Buala.

⁸ De fato, nas palavras de Weiser (2018, p. 129), “In keeping with the Estado Novo’s tight suppression of information regarding the colonial wars, the narrator of *A costa dos murmúrios* is largely ignorant of Portugal’s military operations even after she arrives, despite her husband’s frequent deployment. Thus Eva—and by extension, the reader—learns only via secondhand, unofficial sources about the depravity to which this so-called civilizing mission has equally subjected Portugal’s own soldiers”.

⁹ Nessas décadas de 80 e 90, Portugal acabara de encerrar, tardia e turbulentamente, o ciclo colonial, regressando ao contorno europeu: várias gerações jovens ou adultas transportavam, entretanto, a experiência de uma origem africana ou de trechos da vida passados em África, *maxime* a experiência direta ou indireta da Guerra Colonial. [...] Ao mesmo tempo, institucionaliza a democracia política e a viragem que ela representa na vivência da liberdade, na afirmação dos direitos pessoais, na vida quotidiana (Silva, 2012).

o mecanismo entravado da linguagem e da palavra é através da imaginação e da memória¹⁰ que, para os sobreviventes ao trauma, estão associadas também à verdade e ao esquecimento: *a-létheia* e *lethé*. Portanto, não existe memória sem esquecimento cuja relação dá forma a um espaço intervalar que a ficção invade, através de uma perspectiva factual da História. Quando isso acontece, a fala do sujeito é interdita na obsessão do testemunho da verdade, (des)velando-se à medida que memória e esquecimento se confrontam. Lídia Jorge, nesse sentido, “nos convida interrogar sobre a relação entre ‘real’ e ‘ficção’ (ou entre o provável e o possível), nesse processo nos ensinando que o sentido se constrói [...] justamente num espaço “entre”, pessoano intervalo impossível de fixar” (Santos, 1989b, p. 63). De fato, no debate entre memória e história, uma das aporias que constituem as bases do testemunho é, nas palavras de Seligmann-Silva (2003, p. 9), a relação entre lembrar e esquecer e os seus desdobramentos, que implicam o discurso denotativo-representativo e o literário, i.e., história, ficção através da comunicação e do diálogo.

Note-se que no plano da palavra mágico-religiosa, *a-létheia* estava articulada à *diké* e às potências complementares: *pistis* e *peithó*. Marcel Detienne (1981) demonstra, em seus estudos, que não existe *alétheia* sem *peithó* e, ao discorrer sobre o processo de secularização das formas do pensamento grego, o autor distingue dois momentos para sua formação: a decadência da palavra mágico-religiosa e o surgimento de um mundo autônomo da religiosidade que promove a reflexão sobre a linguagem como instrumento de poder. Surge, assim, uma palavra autônoma, a palavra-diálogo, que se funda no acordo do grupo que se manifesta mediante a aprovação ou desaprovação. Instrumento de diálogo, esta palavra preparará o futuro estatuto da palavra jurídica e da palavra filosófica, da palavra que se submete à esfera pública e que obtém suas forças no assentimento de um grupo social. É essa palavra igualitária, que não mais visava somente à *alétheia*, mas a persuasão (contemporânea ainda do *aedo*) que abrirá o caminho para a palavra dos sofistas e a dos filósofos.

De fato, segundo Hannah Arendt (2001), a verdade fatural não é mais evidente do que a opinião, por isso aqueles que sustentam opiniões acham relativamente fácil desacreditar a verdade fatural como simplesmente uma outra opinião¹¹. Chega-se, então, ao acordo mediante o pensamento representativo e discursivo através da persuasão. Ao contrário da verdade do filósofo, a verdade fatural não diz respeito ao empreendimento racional do homem singular, mas está

¹⁰ Não só aquele que viveu o “martírio” pode testemunhar, mas todos que de uma forma ou de outra participaram do evento traumático são testemunhas.

¹¹ Segundo Arendt (2001), a asserção “todos os homens são iguais” não é, por si só, evidente, mas exige acordo e consentimento. Essa igualdade, para ser relevante politicamente, é uma questão de opinião e não de verdade.

relacionada ao convívio entre iguais, ao compartilhamento de acontecimentos legitimados pelo testemunho de vários homens. Sendo assim, ela é dialógica e necessita que se fale dela para existir, o que significa que tem seu lugar de existência na política. Por essa razão, o “teor testemunhal” (Seligmann-Silva, 2003, p.12), a partir dos estudos literários, abre a possibilidade de abordar as manifestações artísticas e literárias levando em conta essas imbricações políticas e históricas. Para o historiador e a historiografia, o testemunho é uma fonte que deve ser usada com rigor, corrigindo falhas típicas do processo de recordação, mas para o trabalho da memória o passado é ativo e nunca passa, trazendo para o presente a questão aparentemente banal do ponto de vista, a partir do qual discurso e fato nunca coincidem. A diferença entre História e ficção pode não ser tanto a questão da verdade, mas de evidências, porque os limites entre elas estariam encerrados no senso comum, que deriva, por sua vez, de uma estrutura conceitual compartilhada e não de uma experiência universal, por isso Helena Bomeny adverte:

A distinção entre “História e ficção” [...] é um dos itens compartilhados pelo senso comum como particularidade da cultura ocidental, pelo menos desde a literatura popular. “Todo mundo sabe” que a História está comprometida com o relato da *verdade*, da representação verdadeira do passado [...]. Tanta convicção impede, no entanto, que o senso comum suspeite de quão próximas poderiam estar a narrativa histórica da ficcional. O fundamento de tal proximidade, segundo Mink, é que a narrativa como tal não é só um problema de técnica para escritores e críticos, mas *a forma primária e irreduzível da comunicação humana*, parte integrante na constituição do senso comum (Bomeny, 1990, p. 89).

A propósito de senso comum, enquanto forma primária de comunicação humana, Hannah Arendt, estudando a obra de Kant, esclarece que a “importância do acontecimento está exclusivamente no olho do espectador, i.e., na opinião dos observadores que proclamam sua atitude em público” (Arendt, 1993, p. 61)¹². A reação dos espectadores diante do evento prova, na afirmação de Kant, o “caráter moral” da humanidade. Sem essa participação, o sentido do acontecimento seria totalmente diferente ou simplesmente não existiria. A visão do

¹² A evidência factual, além disso, é estabelecida graças ao testemunho de testemunhas oculares — sujeitas a caução como se sabe — e graças a arquivos, documentos e monumentos — de cuja falsidade pode sempre suspeitar-se (Arendt, 2001). É interessante lembrar que, no início da década de 80, Maria Lúcia Lepecki publica um estudo sobre o romance português contemporâneo, observando que, ao longo do século XX, nesses romances há uma tendência à recorrência do “fingimento de documentação”, e, ao compará-los, é possível notar a presença de “uma vontade iniludível de serem tomados no flutuante espaço da convergência entre o verosímil e vero (Lepecki, 1984, p. 16).

espectador/testemunha carrega, portanto, o sentido fundamental do evento, porém essa visão não fornece nenhuma máxima para a ação se esta não for posta em discussão num espaço compartilhado, onde se realiza a comunicação dialógica. Em *A Costa dos Murmúrios*, a singularidade do olhar de cada personagem, envolvida na trama, recompõe esse espaço dialógico trazendo à luz parte da história através de fragmentos, evidências e opiniões que assumem vestes de uma possível verdade.

Com efeito, o que parece estar implícito nessas considerações de Arendt refere-se, em primeiro lugar, às condições particulares dos pontos de vista que se deve percorrer a fim de chegar a um “ponto de vista geral”, à difusão em esfera pública desses pontos de vista e, por último, à sua relação com a imparcialidade e o desinteresse dos espectadores, obtidos por meio das considerações (ou não) dos pontos de vista dos outros. Assim, o consenso acerca da verdade fatural passa não só pela palavra-diálogo, mas pela relação público e privado. Todavia, no discurso moral moderno, ser imparcial é, conforme Iris Marion Young, ser desapassionado, inteiramente isento de sentimentos no julgamento. A ideia de imparcialidade, diz a autora, “busca assim eliminar a alteridade num sentido diferente, no sentido das experiências sensíveis, desejosas e emocionais que me ligam à concretude das coisas, que eu apreendo em sua relação particular comigo” (Young, 1987, p. 71). A imparcialidade, pois, exige a abstração da particularidade do ser corpóreo e as suas vivências relacionadas às coisas e aos acontecimentos e isso dificilmente acontece nos casos dos testemunhos. Entretanto, é com a imparcialidade da razão moral que o domínio público atinge a generalidade e universalização pela exclusão da particularidade, do desejo e dos sentimentos.

Embora mantenha a regra da imparcialidade, a ideia de Jürgen Habermas (2003) de uma ética comunicativa desconceitualiza a razão enquanto princípio universalista, monológico, dominando os particulares, e a concebe como uma instância do diálogo com a inclusão de todos os indivíduos afetados por uma decisão¹³. Lídia Jorge, ao retomar as suas experiências em África, mobiliza uma memória viva que se apresenta como base da identidade pública e privada, fazendo coincidir os testemunhos de todos os indivíduos envolvidos no drama da Guerra Colonial, usando para isso formas de comunicação dialógica. A atividade da razão comunicativa, base do romance, é inseparável de uma intersubjetividade mediada pela linguagem e pela prática da discussão entre os membros daquela sociedade, é o espaço no qual a razão discursiva e comunicativa pretende e apresenta a busca do consenso do processo de argumentação e de justificação, é o lugar *par excellence* em que se cruzam o mundo vivido e a ação cotidiana da comunicação. Por isso, “verdade e justiça [perseguidas por Eva Lopo] não são algo

¹³ Jürgen Habermas (2003) adota um modelo discursivo de política, centrado na reflexividade coletiva alimentada pelo diálogo público.

conhecido por intuição ou através de teste de resistência, mas somente obtidas a partir de um processo de discussão” (Young, 1987, p. 78). Pois bem, é justamente a partir do conceito baseado na concepção dialógica, i.e., numa ética comunicativa, que se inserem os testemunhos de Evita, posteriormente reelaborados por Eva Lopo, através de um trabalho mnemônico.

Testemunhos (im)perfeitos: memórias e anacronias

Retornemos ao romance em que a protagonista, embora não sendo um testemunho perfeito das verdades possíveis do discurso historiográfico, compartilha e discute as opiniões sobre os acontecimentos que se sucederam durante sua estadia em Moçambique. Aqui, a razão dialógica implica contextualidade e é resultado de uma pluralidade de perspectivas e de pontos de vistas que não podem ser reduzidos a uma só unidade monológica centrada no sujeito. Através de um diálogo com um personagem ausente e, a partir da própria estrutura da narrativa, Eva Lopo põe em causa o dispositivo da prova testemunhal de quem, na condição temporal *a posteriori* – quando esquecer é condição para lembrar –, assiste criticamente *in lócus* ao fim de um Império. Ao reconstruir todos os fatos, provas e evidências que envolveram as práticas de guerra, varridas da memória dos portugueses e jogadas pelo Estado no silêncio “à espera que a morte resolv[esse] o problema” (Ribeiro, 1999, p. 41), a voz narrante traz para a arena pública das discussões e argumentações, não somente a presença de Portugal em terras africanas, mas as evidências sobre os crimes perpetrados pelos soldados portugueses contra os nativos, iniciando a partir do vocabulário bélico utilizado nas ‘missões’, confrontando as opiniões de militares e civis, num contexto de multiplicidade de olhares¹⁴. A narradora demonstra que o uso que os oficiais faziam da palavra ‘guerra’ não se referia propriamente ao conflito armado, existindo, para isto, termos específicos: “revoltas e banditismo”¹⁵. A desvalorização da palavra correspondia, conforme a narradora, “a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce” (Jorge, 2009, p. 988), um alibi aos crimes cometidos, mas, sobretudo, porque atribuía aos nativos a responsabilidade pelos confrontos.

¹⁴ O conflito tem um papel central na perspectiva de Jürgen Habermas. Diante da pluralidade do mundo, o autor ofereceu um procedimento discursivo como forma de operar politicamente com as tensões existentes (Habermas, 1992 p. 449).

¹⁵ Para alguns militares portugueses, o que havia era banditismo, e a repressão ao banditismo chamava-se contra-subversão (Jorge, 2009, p. 988).

Do ponto de vista formal, o texto articula-se em dois tempos diferentes. Todavia, é a narrativa inicial, chamada “Os Gafanhotos”¹⁶, o elemento determinante da complexidade temporal que, numa espécie de *intentio auctoris*, servirá de moldura¹⁷ ou quadro-síntese (em trinta páginas) dos eventos ocorridos há vinte anos — os dois dias de festa do casamento de Evita —, com o qual Eva Lopo passará a dialogar. O texto introdutório, cuja voz narrante é masculina, é um relato ficcional “encantadoramente irônico” da própria experiência da escritora em África¹⁸, por conseguinte, como adverte causticamente a protagonista, “nele é tudo exato e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e som” (*ivi*, p. 491). O artifício sinestésico remete à memória individual de um dissimulado narrador heterodiegético que teria iluminado com uma “lâmparina de álcool” aquele território sombrio a partir de um relato que pretendia clarificar, apagar ou esconder os fatos, o que, na avaliação de Eva, eram as inconcebíveis aberrações da guerra. “[Cabia] pois à narrativa da própria Eva Lopo penetrar a camada epidérmica que ‘Os Gafanhotos’ exhibe, e desocultar o que esse conto deixa imerso” (Simas-Almeida, 2010, p. 157), interrogando, confrontando e, conseqüentemente, dialogando com um mundo “perfeitamente inteiro e ordenado, ao qual se contrapõe o caos, ironicamente chamado ‘bondoso’, das suas recordações” (*ibidem*).

Assim, já nas primeiras páginas do romance, o leitor enreda-se numa estrutura narrativa nada convencional que põe em contraste as duas formas de lembrar o passado. Na primeira, a organização da matéria diegética é conduzida pela regularidade e linearidade na ordem de distribuição dos fatos, os instantes

¹⁶ Nas palavras de Simas-Almeida, em “Os Gafanhotos” “pratica-se de forma mais ou menos explícita a independência entre realidade histórica e ficção. A componente de construção artística, a artificialidade do universo narrado, é evidenciada em vários elementos que apontam para a mediatização dos objectos observados, nomeadamente as obsessivas referências a ângulos fotográficos, ao olhar do fotógrafo, a lentes, à distância, e à maior ou menor ausência de luz. Não se estabelece nenhuma forma de analogia realista entre os mundos referencial e fictício ao nível das emoções, até porque, como já se disse, as personagens se apresentam esvaídas de interioridade” (Simas-Almeida, 2010, p. 157).

¹⁷ No passado, o uso da moldura ou do quadro-síntese, na literatura, tinha a função de resumir no texto os vários pontos de vista e os juízos morais expostos nas novelas (Boccaccio, por exemplo) e de evidenciar a ideologia do grupo social dominante, para depois discutir as posturas éticas e morais dos próprios personagens.

¹⁸ Na entrevista, citada anteriormente, Lídia Jorge comenta: “Eu já trazia [de Moçambique] as narrativas e a percepção das coisas. Agora, quando eu passava à descrição de elementos concretos, queria ter a certeza de que não falhava. Queria estar certa de que a parte impressionista não era traída por uma memória arredada, até porque os anos que descrevo [1968-1969] não são concretamente os anos em que vivi [em Moçambique, entre 1970 e 1972]. Apercebi-me que as narrativas desse período ainda estavam muito vivas. Tinha pensado em nunca escrever sobre esse momento, de tal forma ele tinha sido duro para mim” (MIL FOLHAS – PÚBLICO, 2002).

temporais, marcados pelos próprios limites, correspondem à ação e ao espaço, construindo uma moldura, ou proêmio da “história oficial” para os fatos que serão recordados e associados ao modelo de discurso jornalístico e/ou autoritário da História. O pequeno conto “moldura” irá se contrapor ao relato testemunhal de Eva Lopo, que irrompe fragmentário, implicando etimologicamente uma voz, cuja intenção pressupõe dizer a ‘verdade’, associada, muitas vezes, à figura do sobrevivente, ilustrando uma tensão e fratura entre memória e esquecimento. De fato, “Ao longo da sua evocação do passado, entre lembrar e esquecer, Eva Lopo não só considera que a verdade é uma ilusão dos sentidos, como questiona a validade da sua própria memória” (Besse, 2013, p. 123).

Dessa forma, na segunda parte do romance, a matéria diegética leva à representação das experiências do tipo autobiográfico, ou autodiegético, espaço em que se sobrepõem os três elementos da identidade narrativa: escritor, autor e personagem/narrador. Nesse tipo de narrativa, as personagens “*raisonneurs*” (Zenkine, 2018, p. 49) parecem sair do mundo ficcional na intenção de comentá-lo com noções mais modernas, e é somente com os romances históricos que tal processo, evidenciado pelo abandono da “*immersion fictionnelle*” (*ibidem*, p. 49), torna-se ostensivo. Trata-se de uma estratégia que permite rever a posição do autor dentro do texto, um autor implícito, cujos movimentos, reflexões e descrições participam da construção desse autor “real”, escondido nas vestes de um personagem autodiegético — Eva Lopo. Com efeito, a intrusão do narrador/autor insinua as relações que podem existir entre o nível extradiegético e o nível diegético, sustentado novamente pelo recurso metaléptico e analéptico como estratégia de composição de uma temporalidade descontínua (Pier; Schaeffer, 2005). O narrador do relato introdutório apoia-se, então, no tempo como um *continuum* e externo, num artifício extradiegético, tentando dar aos acontecimentos passados uma imagem mais objetiva dos eventos: as cenas do casamento de Evita com o alferes Luís Alex, jovem estudante de matemática, convocado para uma missão em Moçambique, durante a Guerra Colonial; o suicídio do noivo num jogo de roleta russa; o envenenamento e afogamento dos negros, varridos da vista dos convidados do Hotel *Stella Maris* — microcosmo português —, lugar privilegiado dos soldados que lutavam em prol das políticas salazaristas, mas também espaço entre o público e privado — a grande arena — onde se realizavam as discussões e argumentações sobre a guerra e o fim do Império e onde as mulheres esperavam por seus maridos que partiam para o combate. A posição do Hotel à beira-mar confirma a superioridade da metrópole e lembra, anacronicamente, a brilhante expansão colonial portuguesa, através da exploração marítima conhecida como “estrela do mar”.

Embora o cenário não corresponda às típicas narrativas de guerra, adverte Ana Paula Ferreira (1992), o relato “Os Gafanhotos” funciona como um pré-texto

e, acima de tudo, como um pretexto para o surgimento de Eva Lopo como leitora, crítica, teórica. Aquela que vai incluir todos aqueles indivíduos afetados pela guerra numa situação de diálogo forçoso. Não se trata de um documento convencional dos horrores da guerra, mas da reprodução das luminosas e, ao mesmo tempo, das tenebrosas máscaras dos pretensos heróis, das suas esposas e de seus filhos que residiam no Hotel *Stella Maris* (Ferreira, 1992, p. 270 – grifo da autora). O referente dessas máscaras que povoam “Os Gafanhotos”, evidenciadas pelas revisões e amplificações de Eva Lopo, não é encontrado em parte alguma, senão nas imagens e nos mitos que formaram e informaram a tradição ocidental desde os tempos de Homero (*ibidem*).

Já o registro autobiográfico de Eva Lopo, suas memórias em franco diálogo com “Os Gafanhotos”, vai descoser o harmonioso relato oficial da tradição, detalhando os efeitos dos conflitos, confrontando os pontos de vista acerca das respostas para o mistério que a protagonista pretende indagar, descobrindo o lado cruel e sádico do caráter do marido Luís Alex e expondo os arquivos das operações militares. Eva Lopo traz à memória os testemunhos (im)perfeitos de Evita: os protestos e os massacres dos negros, envenenados por álcool metílico, enforcados ou degolados, revelando a face mais cruel da ocupação portuguesa na África, trazendo-os para a esfera do visível, i.e., para a esfera pública “onde demandas específicas podem ser vistas e avaliadas, onde podem ser discutidas e julgadas à luz de interesses mais inclusivos” (Dewey, 2000, p. 81). De fato, como bem assinalou Ana Maria Machado, “a discussão entre os oficiais no sentido de encontrarem uma causa da mortandade em massa dos negros atualiza o estereótipo da violência para fundamentar a hipótese de se tratar de ‘matança sazonais’” (Machado, 2011, p. 171) ou para confirmar a estupidez dos próprios negros. Nas diversas versões e interpretações sobre os mesmos acontecimentos, Eva dessacraliza a autoridade de uma única versão sobre o passado, rompe com a cultura oficial do silêncio e passa a registrar a memória silenciosa da guerra, confirmando os pressupostos de Hannah Arendt de que:

[...] quanto mais posições de pessoas eu tiver presente em minha mente ao ponderar um dado problema, e quanto melhor puder imaginar como eu me sentiria e pensaria se estivesse em seu lugar, mais forte será minha capacidade de pensamento representativo e mais válidas minhas conclusões finais, minha opinião (Arendt, 2001, p. 299).

Em torno ao episódio das mortes dos negros por álcool metílico, Eva traz para a arena os diálogos e as discussões que se faziam sobre o assunto, criam-se redes, sucessivas analepses das versões dos fatos as quais os hóspedes do Hotel e os moradores da região vão apresentando. Porém essas analepses são, por sua vez,

geradoras de outras analepses. Desse modo, o romance estrutura-se a partir de acúmulo de recordações que se interagem, remontando umas ao tempo das guerras, outras ao tempo do colonialismo ou à vida pessoal das personagens. De fato, as tentativas de corrigir a narrativa introdutória revelam que tanto Eva como Lídia Jorge acreditam que certas versões são mais plausíveis e mais éticas do que outras, incluindo a ficção imperfeita proferida pelo autor não mencionado (Weiser, 2018, p. 139). Lembrando Calafate Ribeiro (2004), Lídia Jorge dá visibilidade ao lado invisível da história, aparentemente traçada pelos homens, mas onde está a mão cúmplice ou subversiva da mulher e pela voz de mulheres. O tom irônico do romance, característica que os críticos atribuem ao pós-modernismo, não subtrai a intensidade de sua crítica política. Ao contrário, a autora lança mão de recursos linguísticos típicos do regime de Salazar, o que torna sua crítica mais rigorosa, em particular quando evita os juízos de valor sobre a existência de uma ‘verdade absoluta’ ou de uma realidade histórica ‘universal’, centrada no sujeito e na razão.

Com efeito, se a cena que descreve a chuva de gafanhotos anuncia o apocalipse, o juízo-final, ela também se configura como fenômeno que pretende encobrir o envenenamento de centenas de negros na Beira, como se quisesse desviar a atenção dos fatos. Visivelmente, os juízos de valores revelam-se nas especulações e/ou justificativas não exatas para o suposto extermínio dos negros por envenenamento, vinculadas pelos portugueses opressores. As interpretações dos fatos oscilam, dependendo do ponto de vista e da proximidade do observador e essa diferença que se estabelece “é naturalmente escalar e detecta-se através da sensibilidade da voz narrativa ou do discurso das personagens” (Machado, 2011, p. 175). No relato autodiegético de Eva Lopo, as descobertas progressivas de Evita e de Helena, relativas à causa das mortes, à identidade de Alex e ao massacre perpetrado, contrariam as interpretações definitivas com que o africano era globalmente olhado pelos militares (*ivi*, p. 177), contestando parte do estereótipo dominante. O narrador autodiegético, neste caso, atua, em relação à história que relata, enquanto indivíduo inserido no tempo ulterior ao conjunto de eventos concluídos, os quais provavelmente haveriam-de ser públicos ou de prévio conhecimento de todos. Essa dinâmica anacrônica da reconstrução da memória, que se alinha às razões dialógicas do testemunho, repete-se também nas alusões às fotografias do casamento de Eva Lopo: nas cenas que o fotógrafo capturava aproveitando o riso cúmplice dos noivos, o bolo com aspecto crenado dum coliseu romano em ruínas, as línguas que se tocavam diante da câmera, a noiva nos braços do noivo, as fotografias dos *dumpers* que passavam diante do Hotel, vistos pelos seus hóspedes do alto do terraço, em posição de poder e desdenho; tudo que aconteceu naquela noite era registrado, testemunha Evita, de modo que, “Se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada — não chegou a existir” (Jorge, 2009, p. 207).

O valor testemunhal das fotografias¹⁹, inclusive as do massacre dos negros em Moçambique, que Helena mantinha em um arquivo secreto, em caixas e envelopes selados, amarradas com elásticos, organizadas segundo as operações militares, não faz parte da reprodução das coisas ou dos fatos, mas da linha de fratura entre as coisas do mundo, melhor dizendo, do “intervalo que se faz visível” (Didi-Huberman, 2007, p. 109), propalando uma versão da história que a narrativa d’“Os Gafanhotos” encobriu. A “arte” da memória visual do genocídio e das práticas de guerra, em particular relativas àquelas da Beira e de Cabo Delgado, chamada em causa como provas e evidências de um testemunho (im)perfeito, é comparada pela autora às do Vietnã e às de *Auschwitz*, e adquire, no contexto discursivo, um valor metonímico de denúncia sobre a violência perpetrada nas colônias portuguesas. O próprio General, na conferência, após operação de Cabo Delgado, afirma: “Aliás, era comovente dizer. Fazíamos o nosso Vietnã sozinhos, com o mundo contra nós, quando defendíamos a civilização Ocidental” (Jorge, 2009, p. 3328).

Os comentários que teciam sobre as fotografias, além de comparar os hábitos atrelados à ordem social portuguesa, às paisagens e aos negros africanos, enalteciam os feitos de guerra. Helena de Tróia lembrava-se de que “O capitão [seu marido] guardava várias fotografias em que aparecia de cara completamente devastada” (*ivi*, p. 855), e as suas cicatrizes pelo corpo, mais bela do que a própria esposa, conferiam-lhe honra e distinção; enalteciam o seu heroísmo, eram signos de coragem e de poder sobre o Outro, eram símbolos, restos e ruínas da guerra. Memória de cicatrizes que, no entendimento de Vecchi, possui um duplo sentido, enquanto ferida física, mas também figurado, i.e., “marco de ofensa, rastro de uma experiência destrutiva, figura que mantém viva uma tensão, um conflito entre lembrar e esquecer” (Vecchi, 2004, p. 91). Retoma-se, aqui, a palavra “*a-lethe-ia*”, cujo significado que aponta para o próprio ato de lembrar/revelar, igualmente esconde em si as formas do esquecimento/velar. Assim, num gesto misto de orgulho e de perplexidade dos feitos que lhe vinham à memória, a mulher do capitão explicava: “Ele ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” (Jorge, 2009, p. 350-351). E tomando em mãos outro pacote de fotografias, intitulado *Víbora venenosa*, Eva assim as descreve:

Eram imagens de incêndio, aldeias em chama, sem qualquer referência [...]. As seguintes tinham referência, localização e número de palhotas destruídas —

¹⁹ Além de descobrir que o marido com que se casara tinha “se tornado um assassino sádico”, Eva “descobre a natureza atroz da guerra colonial. Através das fotografias saídas dos envelopes fechados na caixa que Evita – como ela se designava então – assume pela primeira vez uma consciência diferente de si e da realidade que a rodeia” (Medeiros, 2002: 93).

destruídas trinta, oitenta e três [...]. Mais rostos, cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios [...], um soldado com a cabeça dum negro espetada num pau, viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala, um bando de galinhas avoejava sobre eles na mesma fotografia [...]. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo (*ivi*, p. 1854).

As referências iconográficas, no romance, constituem a história dos sintomas, porque aquilo que “a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente aquilo que nunca mais poderá se repetir existencialmente. Nela, o acontecimento nunca se transforma em outra coisa” (Barthes, 2012, p. 14). Eis a imagem-sintoma enquanto jogo não cronológico de latência e de crise. É nesse jogo repetitivo das fotografias — de negros esfarrapados sem rosto, de árvores queimadas, sem folhas, de grande galhos donde pendiam o negro pelo pescoço, baloiçando sem camisa, negros enforcados — e no ritmo sempre imprevisível de suas manifestações que talvez resida “a justificativa da necessidade do ingresso do anacronismo entre os modelos de tempo” (Didi-Huberman, 2007, p. 45), enquanto montagem desordenada que retrata a impureza de um tempo não retilíneo e produz sensações e conhecimento. Nas palavras de Didi-Huberman, o que a “imagem-sintoma” interrompe é o próprio curso da representação [...], enquanto o que o “sintoma-tempo” interrompe não é outra coisa senão o curso da história cronológica que, em certo sentido, termina por reforçar o que lhe serve de obstáculo, por isso deve ser pensado como inconsciente da história (*ivi*, p. 42). As fotografias são, portanto, indícios de significados, de distância e de latência. São imagens convocadas menos para narrar a história das lutas do que aqueles espaços vazios entre uma e outra imagem, entre uma época e outra. Enquanto “iconologia do intervalo”, usando a feliz expressão de Aby Warburg, elas “narram a distância entre o antigo e o contemporâneo” (Centanni, 2010, p. 59), entre o corpo que contempla o signo e este que nos devolve o olhar, no interstício entre memória e história material, instigando sempre novos diálogos e interpretações.

Com efeito, as realidades justapõem-se em função dos sujeitos que as olham, e os diálogos anacrônicos, enquanto iconografia ou narrativa do intervalo, têm, nesse caso, um significado transgressivo e libertador, i. e., o de sair do tempo e de jogar com o irreconciliável. Nesse jogo inconsciente (e muitas vezes inconsistente) da história e de seus anacronismos voluntários, não existe contraposição de imagens, mas (a)posições de figuras, tempos e imagens, porque da parte de Lídia Jorge há um desejo de mudar a história e alinhá-la a um projeto político e literário anticolonialista. De fato, em *A Costa dos Murmúrios*, a própria ficção literária é posta em cheque quando, através do uso explícito da palavra

“Fim”, que conclui o texto introdutório, a autora revela o aspecto convencional da narrativa. O ‘fim’ (im)possível é imposto para, posteriormente, ser negado pela segunda narrativa que, aos poucos, tende também a se desfazer e a se apagar quando “dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento” (Jorge, 2009, p. 3757). Isso mostra que a linguagem escrita não pode representar fielmente o fluxo da vida, nem mesmo os testemunhos, e que toda a inscrição da história também pode ser apagada ou jamais iniciada. A ideia de apagamento tem a ver com a relação que a narrativa estabelece com conceito de História e com o processo através do qual os autores a subvertem²⁰. A violência exercida sobre o fluxo da vida por documentos escritos e fundados nas relações de poder e do conhecimento esconde o caráter múltiplo, heterogêneo e fragmentado de todos os eventos históricos no tempo. Em vista disso, é só no final do romance que a protagonista nomeia, por exemplo, o massacre de Wiriamu, ocorrido em 1972, que dizimou um terço de cinco povoações, parte do chamado “triângulo de Wiriyamu”. A vergonhosa história de Wiriamu, era, nas palavras da narradora, a “hipótese de um caldeirão de fezes reais”, a história como forma de traduzir a “verdade orgânica”:

Passados vinte anos, não desejaria voltar a ver o jornalista senão para lhe perguntar se estaria de acordo comigo quanto à escultura de massacre de Wiriamu, essa hipótese de um caldeirão de fezes reais. Há um momento em que ainda não se perdeu a dignidade e já se ganhou a lucidez do fim, um breve instante na vida, o de maior tensão e maior dor, de comparação entre o projecto e o seu extermínio, em que a resposta orgânica é essa. O jornalista sabe, ele disse-me, diante do paredão, que Cristo não fez outra coisa no jardim das oliveiras quando se sentou com a pálida face no côncavo da mão e chorou para dentro dela. “Pai, pai, porque não afastas de mim esse cálice?” — Essa foi a forma de traduzir a verdade orgânica. Também Cristo sentiu que os esfíncteres do seu corpo se deslassavam e saía, pelo seu ânus carnal, a matéria que define o nosso medo. Esse é o momento da História cristã da maior humanidade. As guerras feitas durante o tempo cristão poderiam,

²⁰ Após examinar as agendas concernentes à história cultural e do pós-modernismo literário os estudos de Frans Weiser demonstram que a concepção da “anulação” histórica, em Lídia Jorge, a revisão produtiva da ficção proporcionou a criação de um modelo de história complementar que facilitou o compromisso interdisciplinar. Entretanto, adverte o autor: “Although Eva’s skepticism seems to intersect with postmodern tendencies, Jorge does not ultimately promote relativism or subvert epistemological categories. Instead, because she is invested in uncovering collective truths and ‘reattaching’ the words to the objects they designate (to reframe Eva’s final rejoinder), Jorge ultimately questions the limits of fictional representation by privileging visual and verbal sources in the construction of private archives of historical knowledge. In this sense, Jorge does not subvert traditional historiography so much as participate in a then-growing interdisciplinary tendency to privilege oral testimonies and situate larger historical events within the context of everyday experience” (Weiser, 2018 p. 127)

pelo menos essas, ter sido evitadas, se em vez dum corpo místico imaterial, Cristo tivesse sido apresentado sentado, chorando no monte das suas fezes entre árvores e azeitonas. Assim, o jornalista. Durante o terceiro clique, de facto, ele molhou o tampo da cadeira vermelha, de veludo, e a sala íntima do *Grande Hotel Central* naquela madrugada encheu-se desse cheiro (*ivi*, p. 3632-3634).

A narradora não deixa dúvidas da natureza dos atos atrozes dos oficiais em guerra, em particular do próprio marido, coadjuvante dos massacres inscritos nas imagens fotográficas que Helena insiste em revelar a Evita. A importância dessas cenas reside no fato de que a iconografia, como processo de presentificação e recorte temporal, vai assumir uma instância de verdade, substituindo e restaurando o que a narrativa histórica fora incapaz de reconstruir. As fotografias não constituem somente um registro, mas uma avaliação silenciosa do mundo em fragmentos, são aqueles instantes mudos que, posteriormente, retornarão para o arquivo “secreto” de Helena, por isso, nas palavras de Eva Lopo, “tudo termina tão conforme as versões suaves que foram feitas” (*ivi*, p. 3651).

Dialogando ainda com o texto ‘introdutório’, Eva Lopo cita o ponto de vista do jornalista cuja visão dos eventos se funda não mais numa relação unívoca e fechada, baseada em causas e consequências, mas como “soberbas simultaneidades” (*ivi*, p. 2369), que se estabelecem quando a voz narradora transfere os episódios da história para eventos aleatórios, fugazes, heterogêneos, até mesmo ínfimos e íntimos, para partes e funções mais invisíveis do corpo, ou quando igualmente explicita o modo pelo qual se teciam as “simultaneidades nunca visíveis n’Os Gafanhotos”. Assim, Eva Lopo, refletindo acerca das isocronias da história, recordava alguns episódios da vida do Capitão Zurique, narrando a simultaneidade de dois fatos díspares cuja relevância histórica é posta ironicamente em confronto. Um deles é a revolta popular contra os hóspedes do *Stella Maris* que ignoravam o motivo da morte do pianista do Grande Hotel, envenenado pelo álcool etílico. Outro é a embaraçosa e não menos grotesca cena do rompimento dos nódulos esfinterianos da mulher do Zurique, resultado do trabalho de parto não assistido em uma clínica privada. Vítima da dependência burocrática do hospital, a mulher perde seu filho: “Tinham-no deixado morrer na recepção da clínica enquanto se discutiam o depósito que se tinha de deixar à entrada” (*ivi*, p. 2401). A ironia do relato consiste em mostrar que um acidente com os músculos anais da parturiente confirma a inutilidade de uma narrativa que falha em registrar como um evento considerado privado pode desempenhar um papel decisivo, se não para a própria história, pelo menos para a organização de seus múltiplos fenômenos simultâneos. Nesse caso, a autora põe acento nas temporalidades descontínuas entre os eventos considerados privados e “não históricos” e aqueles vistos como “públicos” e “históricos”, mostrando que a esfera

privada, na qual o *sensus communis* garante a comunicabilidade das sensações e dos sentidos, é tão importante para a história quanto a esfera pública²¹. De fato, assim como toda e qualquer narrativa, o senso comum, de que fala Arendt (2003, p. 18), incorpora o que é vetado à História: a subjetividade.

As novas respostas sugeridas para os eventos desenrolados no primeiro relato surgem à distância temporal entre o pretérito (im)perfeito da história e o presente da narração, num tempo intervalar, preenchido pelos artifícios textuais que representam a consciência pluripessoal, a polifonia vocálica e a razão dialógica. Essa aparente falta de conexões entre os acontecimentos, que desestabiliza a ordem temporal, produz a urgência de narrar e de desafiar o tempo, de modo que, nas palavras de Lídia Jorge, a “erosão da memória não silencie jamais os murmúrios” (MIL FOLHAS – PÚBLICO, 2002). Dessa distância temporal decorre também a reflexão crítica, ética, moral e ideológica que se fazem presente no “eloquente e agressivo” (Ferreira, 1992, p. 270) discurso dirigido, como se viu, a um silencioso interlocutor masculino, o suposto autor da história inicial. O discurso narrativo, nessa perspectiva, não assume uma forma ideal ou intemporal, mas adquire corpo num determinado ponto do tempo como fragmento da história, montagem e desmontagem, uma unidade na descontinuidade da própria história. A substituição do conceito clássico de História pelos excessos e proliferação das lembranças exigiu da autora o abandono da premissa tradicional de verdade e permitiu estabelecer um sistema para a elaboração dos traumas e dos fantasmas, a partir da observação quando, finalmente, se pôde contemplar uma possível “verdade” necessariamente multifacetada.

O mar sem fim português

A sociedade democrática não pode existir sem livre discussão, e uma das premissas básicas para esse fim é que a verdade do fato e a sabedoria da política, como aponta Sidney Hook, possam ser prontamente atingidas por meio de um vivo intercâmbio de ideias e opiniões, e não por éditos inquestionáveis por parte de uma elite autoperpetuante (Hook, 2002, p. 289). E foi isso que a geração que fez a

²¹ O modelo de comunicação de Habermas aproxima-se, de certa forma, do conceito de *sensus communis* que revela tanto a destinação social e comunicativa dos homens quanto a expressão do prazer sentido na relação harmônica das faculdades da imaginação e do intelecto, integrando a reflexão que constitui o ato de julgar (Arendt, 2003, p. 118) Isso garante a comunicabilidade das sensações dos sentidos humanos, transpondo as fronteiras que existem entre a experiência concreta da sensação e a intenção de sua comunicação. Assim, aquilo que captamos pelo sentido pode ser transformado pela imaginação em representação, pois somente aquilo que nos afeta na representação, e não mais pela presença imediata, pode ser julgado certo ou errado, importante ou irrelevante (*ibidem*).

Guerra Colonial na África descobriu, quando se deu conta que Portugal de Salazar era já um o centro esvaziado. Eles concluíram que as imagens de centro, elaboradas pelo país, estavam carregadas de fantasmas de periferia e, de igual modo, as imagens de periferia estavam frequentemente imbuídas de fantasia de centro (Ribeiro, 2004). O que se tem designado por revisão do colonialismo português na África é esse olhar para as margens imperiais, onde, hipoteticamente, teria residido o futuro de Portugal. Logo, o objetivo dessas narrativas é mostrar que o conteúdo desses textos, em particular aqui o de Lídia Jorge, denuncia o modo como “Portugal-centro-periferia é desfeito, mantido ou reimaginado” (ivi, 2004, p. 19). Em relação à Europa, Calafate Ribeiro acrescenta que Portugal converteu-se em margem e retaguarda, sendo visto como um país que tinha falhado na modernidade, convertendo o império no seu reduto de sobrevivência. É nesse sentido que Eva Lopo, referindo-se às suas lembranças dos últimos dias do império português na África, levanta a questão acerca da transição da imaginação do centro através do império, para uma imaginação do centro através da Europa.

Com efeito, não houve, na Europa, uma aventura marítima e colonizadora símile a dos portugueses, comparada, por isso mesmo, àquela romana de quem herdou a língua e a religião. Essa dimensão da realidade modificou profundamente o modo de ser de Portugal que havia abandonado, a seu tempo, o projeto ibérico para lançar-se às descobertas marítimas e à colonização, difundindo-se, conforme Eduardo Lourenço, em terras e continentes, construindo, em 1500, uma segunda dimensão imperial, um espaço de comércio e de poder, de evangelização e de cultura, ao mesmo tempo real e imaginário, o que revelava o despropósito em relação ao que “éramos como potência europeia” (Lourenço, 2002, p. 18). Para inverter essa rota e reduzir a dimensão imaginária de nação colonizadora, foi necessário um “*ultimatum*”, e uma vasta literatura tentou reconstruir essa situação dolorosa de um presente sem futuro; foi necessária, ainda, a construção de “mitos compensatórios” (ivi, p. 21) para aplacar a frustração de um passado glorioso, como aquele do quinto império. Acrescenta-se a este cenário de desilusão a imagem deprimida que Portugal tinha de si mesmo no final do século XIX, que perdurou durante todo o século XX, e o *revival* do culto do império, elemento importante para devolver a Portugal o seu antigo estatuto de *nação emigrante* (ivi, p. 22), recuperado ilusoriamente durante o período salazarista, em que o país parecia suspenso entre o pragmatismo realista e o onirismo delirante.

O romance de Lídia Jorge aponta, dessa maneira, para o desmantelamento e ressignificação da autoridade do discurso histórico, a partir do qual se vislumbram as divergências acerca de ponto de vista sobre o colonialismo, as diferentes abordagens acerca dos povos colonizados e, especialmente, da negação do Ocidente a propósito dos modelos de colonização. De fato, é dentro de um conjunto específico de proposição que as histórias de Eva Lopo sobre os bastidores da guerra devem ser interpretadas. A narradora, ao recordar sua trajetória na

África, percorre as trilhas de um Portugal ainda da ditadura, da censura, do discurso de poder unívoco e dominante, criando uma montagem de temporalidades descontínuas, sobreposições, impressões e comentários distanciados, irônicos e parodísticos, (derivados das teorias dos anos 70 e 80) que dão à noção de tempo uma forma de zigzague, tentando (des)dobrar os eventos recuperados da narrativa heterodiegética de “Os Gafanhotos”. O efeito de *mise-en-abime* produzido pelas imagens é fundamental para a tarefa de expor as máscaras que foram construídas pela história tradicional e apresentadas como verdade natural e inquestionável. A própria narradora insiste, ironicamente, em dizer que não “inventa” os fatos e aconselha a todos a usarem os arquivos de modo a meterem a mão nos “farelos da história”, que “empalidece implacavelmente nas caixas”²² (Jorge, 2009, p. 3104). Mas não se faz história imaginando “andare verso il passato” (Didi-Huberman, 2007, p. 107), tentando recolher os fatos e dominar-lhes o saber. O movimento, conforme Didi-Huberman, é mais complexo, é dialético, feito de saltos, porque se trata de uma fenomenologia relativa à memória, mas a memória como processo e não resultado, como “controversia del ricordo” e não como “fatto ricordato” (2007, p. 108) e, principalmente, feito de diálogos em intervalos.

Transformada em mito pela imaginação coletiva, a história do esplendor de Portugal, que se estende do Atlântico ao Índico, do Brasil à Índia, serve, em *A Costa dos Murmúrios*, de alegoria ao discurso do personagem ‘cego triunfal’. Na ocasião da rebelião em Cabo Delgado, ele anuncia a imortalidade da nação portuguesa em terras além-mar: “O Além-Mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do aquém, estamos pisando solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal eterno” (Jorge, 2009, p. 3061). As anacronias da cena, que dialogam com o presente histórico, residem justamente na construção alegórica de um personagem cego, circundado por quadros, sombras e fantasmas, grudados nas paredes que aludem à memorável noite ibérica de 1588, falando da eternidade dum império sem poder enxergar, espalhando o “temor de quando se faz aproximar a temporalidade do absoluto” (ivi, p. 3030). A ideia de Portugal eterno relaciona-se, assim, às imagens de um império como “imaginação do centro”. Termo cunhado por Boaventura de Sousa Santos e readaptado por Margarida Calafate Ribeiro em estudos já citados. De fato, a noção clássica de *translatio imperii*, segundo a autora, torna-se um conceito adaptável para análise das obras literárias geradas nas terras imperiais. Trata-se da “ideia de que o centro do império [...] se vai transferindo, ou

²² Nas palavras de Weiser: One of the reasons for her turn to unconventional sources concerns the way that access to the written word is controlled. Eva refers to the military archives determine who has the “privilege” to access the past, noting that “é sempre gente simpática, a que guarda a História”(216) before reminding the author of “Os gafanhotos” about the disconnect between keeping records private and disseminating public knowledge” (Weiser, 2018, p. 138).

‘transladando’, de um lugar para o outro” (Ribeiro, 2004, p. 15), desde “o Portugal *esvaziado* [grifo meu] entre o Brasil e a África até às novas rotas da imaginação do centro traçadas pelo isolamento do estado-novista” (*ivi*, p. 19). É nessa esteira que Lídia Jorge vai recorrer não somente aos testemunhos e às memórias, mas a uma ética comunicativa de modo a contr(apor) e sobre(por) os eventos, imagens e mitos, redimensionando os componentes da subjetividade lusitana e recontextualizando o discurso em torno do tema das “Descobertas geográficas”, do mito *Ultramár*, símbolo e expressão maior do Império Português, que constituiu o aparato historiográfico do *corpus* de domínio expansionista sobre os oceanos, sobre o mar sem fim português.

Essa montagem temporal, que implica a arte das relações, dos intervalos e dos fragmentos, é reconstruída pela autora a partir de uma razão dialógica que usa os intervalos da história de forma comparativa, como se o romance tratasse de reescrever em clave de desmitificação aquilo que outros relatos haviam escrito em tom épico (Kalewska, 2000). A exemplo, criticando a articulação dos hábitos culturais entre o mundo português e africano, reconhecendo neles os vários tempos diferentes e sua ductilidade. Em meio aos sussurros daquelas vozes

soterradas, de “homens observadores” e de “mulheres doridas”, a voz narrante levanta a hipótese da existência de um “conceito de tempo relativo [...], tempos diferentes que relativizam todos os tempos”, mostrando que a história é somente uma história de anacronismos, “daquela pulvurenta África, onde as enzimas e as bactérias acendem a reprodução em estufa e se expandem à velocidade da luz” (Jorge, 2009, p. 298). Lá, segundo a protagonista, “as pessoas nascem mais, morrem mais, e a história natural é trágica e nunca é escrita, onde o tempo termina por dissipar a ordem das coisas, o sentido das palavras, porque a memória não tem fim” (*ivi*, p. 298). A memória, o esforço do testemunho, é o que resta nos intervalos do tempo. Assim, na segunda parte do romance, dialogando com o primeiro relato, a narradora-protagonista recupera os intervalos da história, aquela balbúrdia que ninguém escreveu, mas que os testemunhos (im)perfeitos conseguem capturar e, finalmente, reescrever o que antes, no capítulo introdutório, se apresentara como enigma, uma história incompleta.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Torino, Bollati Boringhieri editore, 1998.
- ARENDET, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- ARENDET, Hannah. *Lições sobre a filosofia de Kant*. Trad. André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.
- BESSE, Maria Graciete. “Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge”. *Abril Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, UFF, v. 5 (11), nov. 2013. (pp. 117-133).
- BOMENY, Helena. “Encontro suspeito: História e ficção”. *Dados: Revista de Ciências Sociais (Interpretações e narrativas)*. São Paulo, IUPERJ/ Edições Vértice, v. 33, 1990. (pp. 83-119). n. 14, 1997. (pp. 265–287).
- BUESCU, Helena. *Experiência do Incomum (Literatura Comparada e Literatura-Mundo)*. Porto: Porto Editora, 2013.
- CABRAL, Maria Manuela A. Lacerda. “A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge – Inquietação Pós-moderna”. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*. n. 14, 1997. (pp. 265–287).
- CENTANNI, Monica. “Per una iconologia dell’intervallo. Tradizione dell’antico e visione retrospettiva in Aby Warburg e Colin Rowe” in MARZO, Mauro (org.). *L’architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Venezia, Marsilio, 2010. (pp. 59-72).
- DEWEY, John. *Liberalism and social action*. Amherst, Prometheus Books, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- FERREIRA, Ana Paula. “Lídia Jorge's A costa dos Murmúrios: History and the Postmodern She-Wolf”. *Revista Hispánica Moderna*. New York, v. 2 (45), 1992. (pp. 268-278).
- HABERMAS, Jürgen. “Further Reflections on the Public Sphere” in CALHOUN, Craig (org.). *Habermas and the Public Shere*. Cambridge (MA), Massachussetts Institute of Technology Press, 1992. (pp. 421-461).
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.
- HOOK, Sidney. “The philosophical heritage of the Atlantic democracies” in TALISSE, R.; TEMPIO, R. (orgs.). *Sidney Hook on pragmatism, democracy and freedom*. New York, Prometheus Book, 2002. (pp. 250-266).
- JORGE, Lídia. *A costa dos Murmúrios*. Alfragide, Publicações Dom Quixote/e-book, 2009 [1 ed. 1988].
- KALEWSKA, Ana. “As modalidades anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, Antônio Lobo Antunes e Mário Claudio”. *Veredas*. v. 3 (II), 2000. (pp. 371-387).
- LEPECKI, Maria Lúcia. *O romance português contemporâneo na busca da História e da historicidade*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.

- LOURENÇO, Eduardo. *Il tempo dell'Europa*. Trad. it. Daniela Stegagno. 2 ed. Venezia, Marsilio, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Lisboa, IN-CM, 1988.
- MACHADO, Ana Maria. "Do estereótipo à utopia do Outro: A Costa dos Murmúrios" in Simões, Maria João. *Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras de Coimbra, 2011. (pp. 161-196).
- MARTINS, Candido Oliveira. "A palavra literária como discurso comprometido". *Abril Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. UFF. v. 7 (14), 1 sem., abril 2015. (pp. 13-27).
- MEDEIROS, Paulo de. "Memória Infinita". *Portuguese Literary & Cultural Studies*. n. 2, 1999. (pp. 61-77).
- MEDEIROS, Paulo de. "Hauntings: Memory, Narrative, and the Portuguese Colonial Wars". *Cadernos de Literatura Comparada*. I, 2000. (pp. 47-76).
- MEDEIROS, Paulo de. "War Pics: Photographic Representations of the Colonial War", *Luso-Brazilian Review*. v. 39 (2), 2002. (pp. 91-106).
- MIL FOLHAS – PÚBLICO. *Lídia Jorge. Entrevista concedida a Andréia Azevedo Soares*. 24 de junho de 2002.
<https://static.publico.pt/docs/cm/atores/lidiajorge/ljorge.htm>. [13.11.2019].
- MOURÃO, Luís, "Recensão crítica A Guerra Colonial e Romance Português, de Rui de Azevedo Teixeira". *Revista Colóquio/Letras*. n. 157/158, jul. 2000. (pp. 438-440).
- PIER, John; SCHAEFFER Jean-Marie. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- RIBEIRO, Jorge. *Marcas da Guerra Colonial*. Porto, Campo das Letras, 1999.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto, Edições Afrontamento, 2004.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Bondoso caos: 'A Costa dos Murmúrios' de Lídia Jorge". *Revista Colóquio/Letras*. n. 107, 1989a. (pp. 64-67).
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Da história como memória do desejo: 'O Cais das Merendas' de Lídia Jorge". *Revista Colóquio/Letras*. n. 109, maio 1989b. (pp. 60-68).
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- SILVA, Augusto Santos. "A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária". *Sociologia*. Porto, v. 24, dez. 2012.
http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0872-34192012000200002 [19.12.2019].

- SIMAS-ALMEIDA, Leonor. "Invenção da história e mimese dos sentimentos em 'A Costa dos Murmúrios'". *Luso-Brazilian Review*. v. 47 (2), 2010. (pp. 150-162).
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A Guerra Colonial e o romance português: agonia e catarse*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998.
- VECCHI, Roberto. "Incoincidências de autoras: Fragmentos de um discurso não só amoroso na literatura da Guerra Colonial". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. n. 68, abril 2004. (pp. 85-100).
- VECCHI, Roberto. "Letteratura della guerra coloniale: la malinconia come genere" in SIMÕES, Manuel G.; VECCHI, Roberto (orgs.). *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*. Roma, Bulzoni, 1994. (pp.13-19).
- Weiser, Frans. "Confession and the Cultural Turn: Revising the Historical Critique of Lídia Jorge's 'A costa dos murmúrios'". *Journal of Lusophone Studies*. 3 (2), Fall 2018. (pp. 125-145).
- YOUNG, Iris Marion. "A imparcialidade e o público cívico: Algumas implicações das críticas feministas da teoria moral e política" in BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (orgs.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro, Roda dos Ventos, 1987. (pp. 66-86).
- ZENKINE, Serge. "L'anachronisme et le discours historique" in MONTANDON, Alain; NEIVA, Saulo (orgs.). *Anachronismes créateurs*. Clermont-Ferrand, Universitaires Blaise Pascal, 2018. (pp. 43-51).

Maria Aparecida Fontes

é professora pesquisadora de Literatura Portuguesa e Brasileira do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DiSLL), da Università Degli Studi di Padova. Doutora em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em cotutela com a Università di Roma "La Sapienza". Entre os livros publicados, destacam-se: *A beleza é voz de Estado* (2015) e *Lei. Studio sulle scrittrici brasiliane contemporanee* (2018), Roma, Editora Aracne.

Contato: maria.fontes@unipd.it; marfonte3@gmail.com

Recebido 16-12-2019

Aceito 26-04-2020