

O testemunho no romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge

Testimony in the novel A costa dos murmúrios, by Lídia Jorge

MARISEL VALERIO PORTO
AULUS MANDAGARÁ MARTINS
Universidade Federal de Pelotas



Resumo: O artigo tem por objetivo investigar o teor testemunhal da narrativa *A costa dos murmúrios*, da escritora portuguesa Lídia Jorge. Para tanto, conta-se com o aporte teórico do conceito de testemunho para verificar em que medida a narrativa apreende uma determinada experiência em relação à Guerra Colonial moçambicana.

Palavras-chave: literatura; testemunho; *A costa dos murmúrios*; Lídia Jorge.

Abstract: The purpose of this article is to investigate the testimonial tenor of the narrative *A costa dos murmúrios*, by the portuguese writer Lídia Jorge. For this we have the testimony notion as theoretical contribution to verify to what extent the narrative seizes a particular experience in relation to Mozambican Colonial War.

Keywords: literature; testimony; *A costa dos Murmúrios*; Lídia Jorge.

Literatura, História e Testemunho

A reflexão acerca da literatura de testemunho desenvolve-se a partir de dois campos distintos e limitados: o *testimonio* latino-americano e a literatura da *Shoah* (MARCO, 2004). Não interessa aqui mapear as estratégias textuais e discursivas que caracterizam cada um desses paradigmas, mas sim verificar o testemunho enquanto categoria relevante para a compreensão de textos que se configuram no entrecruzamento da literatura e da história. Assim, em que pese suas diferenças formais, tanto o *testimonio* latino-americano quanto a literatura da *Shoah* colocam em cena um testemunho que recupera, através do relato da experiência, um evento traumático da história do século XX: no primeiro caso, as ditaduras militares que eclodiram a partir na década de 60 em diversos países do continente; no segundo, o Holocausto conduzido pelo regime nazista.

Desse modo, o testemunho liga-se de maneira inequívoca a uma experiência factual que se desenvolve no plano da história. A relação do sujeito que testemunha com o fato testemunhado estabelece-se pela legitimação do relato como portador da “verdade” acerca do evento

narrado, uma verdade que precisa ser restaurada pela narrativa para que a experiência do indivíduo e, em consequência, o fato histórico não caiam no esquecimento. Paul Ricoeur identifica no testemunho uma “asserção de realidade” decorrente de seu “acoplamento” aos fatos narrados (2010, p. 170). Ainda de acordo com Ricoeur, a palavra do testemunho, devido a esse acoplamento, insere-se numa dimensão de “ordem moral” e reivindica para si “credibilidade e confiabilidade” (RICOEUR, 2010, p. 174).

Tal presunção é, evidentemente, problemática, conforme assinalam, dentre muitos, Paul Ricoeur (2010) e, mais especificamente no que tange ao exemplo do *testimonio* latino-americano, Beatriz Sarlo (2007) e João Camillo Penna (2003). O que importa destacar no momento é que o testemunho reporta certa experiência em relação a um evento histórico traumático. Nesse sentido, a experiência do testemunho possui alcance e significado distintos. Seligmann-Silva lembra que “em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo”, ao passo que a segunda, “indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*”

(SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373-74 – grifos do Autor). Assim, conclui o Autor:

Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da “verdade”, ou seja, traz à tona o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a aceção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do “real” que o testemunho tenta dar conta *a posteriori* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374).

A argumentação de Seligmann-Silva destaca a relação da literatura de testemunho com o “real”: “literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as ‘coisas’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374). Esse vínculo ao “real” não remete, contudo, a uma concepção realista ou naturalista de literatura, mas, antes, a um “teor testemunhal” da obra literária, indicando “a leitura de traços do real no universo cultural (2005, p. 71). Nesse sentido, o testemunho não apaga a experiência factual relacionada a um evento traumático da história, mas redimensiona-a enquanto manifestação de linguagem simbólica. A realidade a que o testemunho se reporta é a experiência que, pelo trabalho de ficção, ressoa na memória coletiva do evento histórico.

O papel central da experiência na narrativa é mencionado por Walter Benjamin (1985), em seu célebre ensaio sobre o narrador. Para o pensador alemão, a materialidade da narrativa comporta não apenas a experiência individual, mas, principalmente, a experiência alheia, uma vez que o relato do narrador só faz sentido em relação a uma comunidade, ou seja, sua “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1985, p. 198). É justamente o aspecto da comunicabilidade da experiência que Beatriz Sarlo destaca em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Para a ensaísta, a categoria do testemunho se caracteriza por uma experiência que deve ser relatada pelo sujeito cujo corpo integrou uma cena do passado. Dessa forma, sua narração representa uma inscrição de sua experiência na temporalidade do presente de maneira comunicável:

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum* (SARLO, 2007, p. 24-5 – grifo da Autora).

Nessa perspectiva, podemos ampliar a noção de literatura de testemunho destacando seu aspecto testemunhal, entendido como a transformação de uma experiência empírica, factual, em uma experiência comunicável, reconfigurando-a em uma dimensão coletiva, histórica.

A voz testemunhal em *A costa dos murmúrios*

O romance *A costa dos murmúrios* pode ser entendido a partir de seu teor testemunhal, uma vez que recupera um evento factual traumático, a Guerra Colonial moçambicana, através de uma voz que promove a emersão de conteúdos e imagens que também fizeram parte da história, mas que não foram contempladas pelos discursos hegemônicos ou oficiais desse evento, textualizados na narrativa, sobretudo, pelas personagens militares. O romance de Lídia Jorge configura um testemunho que atua duplamente, visto que a emersão de uma história acerca da Guerra Colonial em confronto com os assim considerados discursos hegemônicos ou oficiais se dá pela reivindicação de uma representação que assume um vínculo com a realidade e, ao mesmo tempo, reconhece a ambiguidade que permeia o processo de recuperação da verdade.

Seligmann-Silva observa que a natureza peculiar dessas narrativas comprometidas com o “real” exige um “redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso ético” (2003, p. 382). Esse dado é fundamental na literatura de testemunho, especialmente, se entendermos que esse compromisso está para além da ideia de condição tradicional de testemunho, uma vez que a representação do testemunho não se sustenta apenas pelo signo da relação direta do sujeito testemunhal ao evento a que se refere, mas sim pela forma com que este evento é apreendido e elaborado discursivamente, ou seja, na passagem para o literário. Nesse sentido, podemos entender que o “teor testemunhal” da narrativa supera a relevância da experiência factual, presentes nas aceções de testemunho, como *testis* ou *superstes*, e aponta para a possibilidade de um testemunho ficcional, em diálogo, entretanto, com uma experiência histórica traumática.

Em entrevista divulgada pela *Colecção Mil Folhas* (2002), Lídia Jorge fala que sua experiência em África foi muito dura e que percebia que os relatos oficiais não contemplavam a essência daquilo que ela havia espreitado por lá:

Comecei a ser assaltada pelo sentimento de que tinha espreitado um momento particular da história da Europa em relação a África. E de que a história o traía na sua essência. Porque se estava a dar apenas os relatos oficiais das coisas. E os sentimentos humanos? E os milhares de mortos não tinham uma cruz verdadeira sobre a sua sepultura? Então, fiquei com uma necessidade enorme de fazer reviver figuras, figuras que eu tinha conhecido no auge da juventude. A maior parte delas já não existiam – umas porque tinham morrido fisicamente, outras porque desapareciam em vidas lamentosas e anódinas –, mas eu tinha um desejo enorme de as fazer viver. Naturalmente, não

sou capaz de criar figuras a partir de seres existentes. São, portanto, abstrações, criações laterais em relação às figuras verdadeiras. Mas são uma homenagem para que elas não se apagassem (SOARES, 2002).

A declaração da autora evidencia uma importante motivação de seu trabalho estético: a necessidade de contar aos outros uma experiência factual a respeito do evento que se inscreve na história para, com isso, deslocar essa experiência de uma condição individual para uma dimensão coletiva. Por outras palavras, o desejo da romancista é tornar comunicável sua experiência, conferindo-lhe um sentido histórico.

Na entrevista acima citada, Lídia Jorge menciona ainda que a construção da narrativa de sua experiência na Guerra Colonial em África envolveu tanto “uma imensa pesquisa sobre os relatórios das missões que se faziam ao mato” quanto uma operação sobre a memória:

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 (SOARES, 2002).

No entanto, ao perceber que “a memória das coisas desaparecia completamente” ou que “a história se apagava”, Lídia Jorge mobiliza a narrativa contra o esquecimento ou dispersão, seja a de sua experiência, seja a dos acontecimentos traumáticos localizados na história. Desse modo, a matéria-prima de *A costa dos murmúrios* é a memória de sua vivência no território africano, mas a ela somam-se outras formas de registro, como os aludidos “relatórios das missões que se faziam ao mato”. É, portanto, no entrecruzamento da vivência e dos fatos históricos que a autora apela para a força do testemunho, ou seja, para o aspecto comunicável da experiência – a “homenagem para que elas [as figuras verdadeiras] não se apagassem.” Essa homenagem não se realizaria, entretanto, sem o trabalho da construção ficcional, as “abstrações, criações laterais em relação às figuras verdadeiras”. Seligmann-Silva chama, justamente, a atenção que a ficcionalidade ou imaginação não anula o “teor testemunhal” de uma narrativa; antes, ao contrário, a ficção ou imaginação deve ser entendida “como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

É interessante atentarmos para o fato de que a narrativa de Lídia Jorge tem como tema central uma discussão que permeia a própria noção de testemunho, visto a estrutura narrativa se configurar por um jogo de espelhamento que coloca em cena um debate entre duas escritas da história ou duas vozes testemunhais sobre os eventos da Guerra Colonial moçambicana.

O romance está dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Os gafanhotos”, apresenta-se como uma espécie de conto introdutório (cerca de 40 páginas), em que um narrador em terceira pessoa narra o casamento do alferes Luís e sua noiva Evita, em Moçambique, em plena Guerra Colonial. O clima de festividade que se passa no hotel Stella Maris, local ocupado por oficiais portugueses e suas famílias, se desenvolve paralelamente a outras ações, como mulheres que apanham de seus maridos e o aparecimento em massa de corpos de negros no canal do Chiveve. Mais para o fim da história, uma nuvem de gafanhotos invade a cidade e as atenções se voltam para ela e para a notícia de haver um branco morto entre os tantos negros; nisso surge a presença indesejada de um jornalista no terraço do hotel para tirar fotos, o qual é coagido pelo alferes Luís a se retirar. O conto, que se fecha textualmente com a inserção da palavra FIM, em caixa-alta e centraliza na página, termina com a morte trágica do noivo, vítima de um tiro de seu próprio punho.

Na segunda parte, que se estende por mais de 240 páginas, a personagem Eva Lopo (a Evita de “Os gafanhotos”) assume a voz narrativa. Passados vinte anos do episódio narrado na primeira parte, a narradora não é mais, naturalmente, a jovem ingênua que chegara a África para se casar com o alferes Luís. O distanciamento temporal permite a Eva Lopo reconsiderar sua experiência em meio à Guerra Colonial moçambicana. Entretanto, o discurso da narradora não apenas refaz sua trajetória no território africano; constitui-se no comentário, desenvolvimento e, sobretudo, correção da narrativa heterodiegética “Os gafanhotos”. Desse modo, podemos entender a narrativa inicial como uma versão ficcional da experiência de Eva Lopo, escrita, provavelmente, a partir de seu depoimento ao autor de “Os gafanhotos”. O tom acusador e inquietante de Eva Lopo critica e desconstrói, mordaz e ironicamente, a forma escolhida pelo autor para textualizar o relato dela. A partir da percepção de Eva Lopo, a estrutura eleita pelo autor acaba por homogeneizar sua experiência em África aos discursos oficiais, pois sintetiza e não problematiza aquilo que ela justamente quer trazer à tona e denunciar de forma direta. Assim, o que Eva Lopo reivindica é, em certo sentido, a autoridade da palavra do testemunho, cujo discurso reveste-se de credibilidade e confiabilidade, devido à “asserção de realidade” que decorre de sua presença na cena narrada (RICOEUR, 2007, p. 172-173). No cerne da crítica de Eva Lopo ao autor de “Os gafanhotos”,

encontra-se, portanto, o questionamento da possibilidade de se relatar uma determinada experiência em toda sua extensão por um sujeito que não a vivenciou.

O espelhamento das narrativas começa já na epígrafe de “Os gafanhotos”, que reproduz um fragmento cuja autoria é atribuída a Álvaro Sabino, que, mais tarde, descobriremos ser uma das personagens da diegese: “Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde onde nem era necessário – todas as fogueiras da costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam nossos corações” (JORGE, 1988, p.9). A epígrafe, que preza por uma representação simbólica de imagens e cores, antecipa a problemática que desponta na crítica de Eva Lopo.

A opção estética do autor de “Os gafanhotos” condensa quatro eventos principais: o casamento de final trágico entre Evita e o alferes Luís; a forma violenta dos oficiais portugueses lidarem com suas mulheres; o aparecimento em massa de corpos de negros no canal do Chiveve; e, por fim, a nuvem de gafanhotos que sobrevoa a cidade. O olhar do narrador está voltado para o modo como as personagens agem (e reagem) diante dessas situações, sobretudo pelo aspecto ético ou moral nelas envolvidos. A maneira com que todas as personagens dessa narrativa, inclusive Evita – e isso, certamente, incomoda Eva Lopo – reagem diante da agressão dos oficiais em relação a suas mulheres e da mortandade de negros por envenenamento evidencia uma conduta de insensibilidade e banalização da violência por parte deste estrato social composto por oficiais portugueses e suas famílias:

[...] e o cortejo estava ainda todo dançando e comendo e bebendo, quando se começaram a ouvir correrias pela avenida e gritos do lado do Chiveve, o braço do mar. Mas por isso não valia a pena suspender absolutamente nada do que se estava a fazer e que era dançar e rir intensamente (JORGE, 1988, p. 16).

Esta postura de descaso também fica evidente na fala de uma das personagens que contemplava do terraço do Stella Maris o recolhimento dos corpos:

“Numa noite destas devíamos ter ficado acordados. Nunca mais vamos experimentar a emoção que poderíamos ter tido!” – A mulher do capitão piloto-aviador tinha os binóculos do marido colados aos olhos e mexia continuamente no regulador (JORGE, 1988, p. 20).

A intensidade com que as personagens se voltam para assuntos de gravidades distintas é marcante, a ponto de os eventos trágicos assumirem ares de passatempo:

Aliás, aquilo era domingo, o tempo era amplo como sempre compete ao domingo, poderiam regressar todos ao terraço, pedir ao Gerente que mandasse servir lá em cima o almoço, e se possível o jantar, para não perderem a cena de barbárie que estava afinal ocorrendo entre o Chiveve e o mar (JORGE, 1988, p.24).

Postura que igualmente se evidencia na cena em que a nuvem de gafanhotos invade a cidade, deslocando o olhar curioso das personagens da mortandade de negros para a sobreposição dos tons verdes dos insetos aos vermelhos do entardecer. Esse movimento do olhar, que se desinteressa pelo que acontecia lá embaixo, na praia, para se interessar pelo que se sucedia mais acima, pode ser entendido como a forma com que as personagens encobrem e mascaram a realidade brutal de seu contexto. A frase de um dos oficiais, durante uma conversa sobre a ação dos *dumppers* no recolhimento dos corpos, ilustra claramente a maneira fútil com que esta sociedade percebe e encara as mortes em massa:

Que passe ou não passe é o mesmo – se gostamos que passe imaginamos que passa, se não gostamos imaginamos que não passa. Que os recolham todos enquanto dormimos. Você não acha? (JORGE, 1988, p.31).

A perspectiva do narrador de “Os gafanhotos” está identificada ironicamente com essa atitude de insensibilidade e encobrimento da violência gerenciada e mantida por esse estrato social dos oficiais e suas mulheres em África. Protegidos da ação exterior pelo Stella Maris, esses homens e mulheres podem ser entendidos como a parcela da sociedade portuguesa que, embora promovendo a guerra, de forma direta ou indireta, demonstrava apatia, insensibilidade e até desconhecimento do que acontecia no interior de Moçambique. A forma como o narrador articula o clima de festividade, o romance e erotização entre os noivos, assim como a chegada da nuvem de gafanhotos com a agressão rotineira dos oficiais às mulheres e o cenário catastrófico de negros mortos recolhidos por caminhões de lixo, revelam uma intencionalidade que joga o leitor diante do olhar que insiste em camuflar os atos da política portuguesa em relação à questão do ultramar. As centenas de corpos de negros que chegavam à praia em frente ao Stella Maris é uma espécie de notícia dos brutais atos de guerra que se desenrolavam pelas colônias portuguesas em África — notícia para a qual se fechavam os olhos.

Em que pese a acusação de Eva Lopo contra a insistência de “Os gafanhotos” em relatar a Guerra Colonial “sobretudo em matéria de cheiro e som” (JORGE, 1988, p. 41), a narrativa traz à tona uma face da sociedade portuguesa que estupidamente acreditou e

insistiu na imagem idealizada de nação imperial enquanto a derrota humana se dava diante de seus olhos (RIBEIRO, 2004). A apatia e cumplicidade das personagens do conto representam um sentimento do passado que interpela o presente como forma de regresso a uma história que precisa rever-se pela postura com que a sociedade portuguesa reagiu diante da conduta discursiva oficial que Portugal justificava suas ações de guerra.

Contudo, a leitura que Eva Lopo realiza de “Os gafanhotos” é operada pela ação do tempo, que permite à narradora da segunda parte do romance deslocar seu olhar em direção ao passado com maior compreensão sobre esse. Por outras palavras, a experiência do passado é transformada a partir de suas experiências posteriores. Quando se refere a si mesma no passado, Eva Lopo usa a expressão “Evita era eu” (JORGE, 1988, p. 48). A ênfase dessa demarcação nos permite perceber uma separação ressaltada pela diferença de nomes, Evita no passado e Eva no presente, que implica numa diferença de postura diante dos acontecimentos narrados, sobretudo os relativos à guerra. A partir da narrativa “Os gafanhotos”, Evita integrava-se perfeitamente à mentalidade dominante no *Stella Maris*. Contudo, a Evita que surge da narrativa de Eva Lopo, ou seja, a Evita configurada por Eva Lopo, é bem diferente: trata-se de uma jovem que desenvolve um olhar crítico em relação ao contexto histórico, mas que ainda não consegue transformar essa percepção em ação denunciadora. É o que pode perceber na cena em que Eva Lopo relata a forma desdenhosa com que o jornalista reage diante das acusações de Evita sobre o envenenamento dos negros:

Apetece-me bater na culpa personificada por esse homem mas não consigo atirar-me à cara dum homem que está a rir. Posso, porém vingar-me da mesa, porque entre ele e a mesa não há distância, fazem ambos parte dum mundo que salta e rebola, de indiferença. É sobre a mesa que desfecho os punhos (JORGE, 1988, p. 124).

Pode-se empreender a ideia de que Eva Lopo, ao ler “Os gafanhotos”, percebe-o de certa forma também identificado com a característica limitada das ações de Evita no passado, a qual não mais corresponde à postura de denúncia acirrada de Eva Lopo no presente. A personagem visa o reconhecimento quanto à emergência de uma forma de representação que preze pelo tom de denúncia e problematização da história de maneira mais direta com a realidade vivida por ela, ou seja, uma representação que explore a emersão de imagens que precisam ser elaboradas para darem forma ao que de fato ela vivenciou, pois esse é o meio para que sua experiência seja socializada e dessa forma não repouse num esquecimento individual que configuraria um apagamento coletivo sobre parte

de uma história que precisa vir à tona para ser enfrentada.

Essa diferença que caracteriza Evita pela quase ausência de voz perante os crimes por ela presenciados, enquanto em Eva Lopo a voz se impõe e contesta o relato do autor de “Os Gafanhotos” de forma imperativa e irônica, pode ser entendida como a ressonância de uma voz testemunhal. O gesto de Eva Lopo, que responde e desestabiliza a memória coletiva da sociedade portuguesa, da qual ela também faz parte, remete ao gesto inerente ao testemunho, que, ao tornar comunicável sua experiência, reinscreve-a na história, como uma face que precisa ser enfrentada.

Eva Lopo começa sua narrativa acusando o autor de “Os gafanhotos” de construir um relato “encantador”. É justamente este ponto, que remete a uma forma que seduz e atrai por imagens harmoniosas e simbólicas, que ela confrontará à primeira narrativa, trazendo à tona imagens disformes e vergonhosas de uma história duplamente ocultada, visto sua não inserção nos discursos oficiais da história (textualizados no romance pelos militares portugueses e pela imprensa colonial) e da literatura (representada emblematicamente pelo “Os gafanhotos”), mas que ecoam na lembrança de quem as viu, ouviu e sentiu.

Ao longo da narrativa percebemos que o discurso de Eva Lopo configura uma posição consciente tanto à emergência de suas versões quanto à forma conflitante com que se articulam história e memória no trabalho de reconfiguração do passado. Ela sabe que o mesmo tempo que corrói as coisas e as transforma em ruínas, como o hotel *Stella Maris*, também age sobre a memória; daí a necessidade da comunicação da experiência pela narrativa. A problematização sobre a recuperação do passado é elemento recorrente na narrativa, visto que Eva é enfática quanto à imperfeição de suas lembranças e à possibilidade de acesso ao passado somente pela formulação de versões.

No diálogo/monólogo de Eva com o autor de “Os Gafanhotos”, ela sugere que ele é alguém que pesquisou fontes e utilizou depoimentos sobre o período em que Eva Lopo viveu em Moçambique, apontando que é a partir desses recortes coletados que ele elaborou sua narrativa. A fala de Eva nos leva a pensar que esse autor está submetendo seu relato à leitura e julgamento dela, como forma de averiguar se o texto produzido tem correspondência com a verdade – ou seja, a verdade que decorre da asserção de realidade da experiência factual de Eva Lopo em Moçambique. De acordo com Eva, o autor parece estar preocupado com os nomes reais das personagens e em verificar se as cenas que ele constrói recuperam cenas “vivas” na lembrança de Eva: “Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo cenas

vivíssimas” (JORGE, 1988, p.48). É com esta frase irônica, por exemplo, que Eva retoma a imagem harmoniosa e bela do noivo em direção a um bando de pássaros, no relato “Os Gafanhotos”, para apresentar, então, a imagem de brutalidade do noivo e Forza Leal ao dizimarem a tiros, perante os olhos de Helena e Evita, por sádico divertimento, uma colônia de pássaros, durante o passeio dos casais.

A imagem de dizimação dos pássaros diante dos olhos apáticos das personagens Helena e Evita pode ser entendida como a representação da violência com que a ação militar, figurada pelas personagens de Forza Leal e o alferes Luís, atuava mesmo diante daqueles que nenhuma ameaça de fato representavam. É o que se percebe na conversa de Evita com a personagem Góis sobre os extermínios de membros da população civil:

É que os gajos não andavam. Uns porque eram velhos de pé boto, outros porque tinham perdido as unhas, a outra grávida, aquela parida. Quem arrastava tanta gente atrás? A termos de atravessar só de noite, com a lua, no meio duma zona infestada de palhotas até à escola de milícias? Só havia uma hipótese – limpeza! (Jorge, 1988, p.150)

A denúncia que a narrativa articula trata da representação da violência no contexto de guerra contra a população civil colonial. A voz testemunhal de Eva Lopo denuncia que a guerra assumiu a forma de um extermínio da população civil, como mulheres, crianças e velhos. Desse modo, o conflito bélico deixa de ser uma guerra travada num campo de batalha entre soldados armados em iguais (ou supostas) condições, mas sim entre soldados e civis, o que confere à “limpeza” mencionada por Góis matizes de covardia, em contraste com a construída figura heroica dos soldados portugueses. Daí a possibilidade de ver no envenenamento e morte em massa dos negros indefesos, bem como na dizimação da colônia de flamingos, a representação da crueldade e barbárie, em contraste com o ideal civilizatório apregoado pelo discurso colonialista. Assim, o testemunho de Eva atesta a existência de algo bem pior do que a guerra, revertendo a oposição civilizado-bárbaro defendida pelos oficiais alojados no Stella Maris. A necessidade de Eva Lopo reside em registrar outras imagens, as quais correspondem a uma memória sobre os crimes e as barbáries cometidas contra a população negra de Moçambique em nome de um ideário político português em ruínas.

A narrativa de Eva Lopo configura uma voz testemunhal perante o relato “Os gafanhotos” e é nesta condição que ela o questiona, por entender que esse omite aquilo que ela hoje, mulher madura, consegue apreender da realidade que viveu. Eva Lopo acaba por desautorizar a narrativa que comenta, pois é apelando

para a sua condição de testemunho viva da história que a narradora contesta e ironiza a verdade dos “cheiros” e “sons” que “Os gafanhotos” procura reconstituir. Cheiro e som são sensações momentâneas, que se perdem, subjetivas, que só podem ser apreendidas pela memória de uma experiência factual do sujeito com um determinado evento. Também podem ser vistos como elementos ativadores da memória que deslocam o sujeito do presente em direção ao passado. Muito embora o autor de “Os gafanhotos” tenha, no processo de reconstrução histórica, pesquisado fontes e escutado depoimentos, ele não consegue recuperar a “verdade” a que apela o testemunho de Eva Lopo. O “verdadeiro significado” dos cheiros e sons não lhe são acessíveis – o que pode evidenciar que as chamadas fontes históricas não contêm todo o conhecimento a respeito do passado.

O sentido das palavras “cheiros” e “sons” sofre desdobramento na narrativa. Não se trata apenas de cheiro e som no sentido amplo de capacidade sensorial, mas destes como resquícios de uma memória traumatizada que emerge na voz testemunhal de Eva. Por vezes os cheiros e sons representam a continuidade do trauma na memória de Eva Lopo ao descrever, por exemplo, seu olhar sobre a imagem do noivo atrelada ao episódio de violência contra aves no mangal: “Como o noivo está erecto, como o noivo sua, como o noivo move a patilha! Como o noivo é outro, cheirando a aves, patas, penas, emocionado e de perfil. Vendo o general passar” (JORGE, 1988, p.56). Ou, ainda, ao narrar os sons de gritos que Evita ouvia pelas paredes do Stella Maris: “o vagido daquele bebê a quem a mãe deixou as nádegas ficarem em carne viva” (ibidem, p.108). Desse modo, o autor de “Os gafanhotos” não consegue recuperar as marcas deixadas por esses vestígios, essas coisas presentes que valem por coisas passadas, conforme acepção de Ricoeur (2010, v. 3, p.315), porque, obviamente, existem apenas na memória de quem passou pela experiência dos cheiros e sons.

É, portanto, amparada pela asserção de realidade, que Eva Lopo testemunha sobre os eventos da Guerra Civil moçambicana, destacando, sobretudo, a violência que figura em quase todos ambientes por onde a narradora circula e que se manifesta desde a sutil ameaça do alferes Luís ao cortar levemente seu lábio com uma faca, como forma de coagir Evita a trancar-se no quarto, durante a ida dele para combater em Cabo Delgado, até a execução covarde de membros da população civil, como mulheres e crianças, por militares portugueses. Esse excesso de realidade violenta e de banalização com que todos reagem diante dela, como a morte em massa de negros por envenenamento que não é investigada, nem seriamente denunciada, representa uma face da história e da memória da nação portuguesa que precisa ser desvelada.

As imagens trazidas pela narrativa dizem respeito a um regresso à história, que se faz necessário para resgatar as marcas decorrentes da violência do Estado português durante a Guerra Colonial e a condição de apatia e cumplicidade com que a sociedade reagia diante da conduta discursiva oficial com que Portugal evocava sua imagem de nação imperial. Discurso esse que acabou por vitimar, além de suas colônias, a si próprio, pois a morte de uma geração de jovens portugueses e a violência que compunha o cenário africano durante a Guerra Colonial acomete o presente pelos murmúrios de uma memória traumatizada que transborda na representação testemunhal.

O testemunho de *A costa dos Murmúrios* se dá pela necessidade de uma recuperação histórica e elaboração estética de episódios da história da Guerra Colonial moçambicana. Trata-se de uma experiência coletiva que precisa ser conhecida e inscrita na história e na memória através da elaboração narrativa das experiências de violência para que essas não sejam ocultadas ou apagadas, mas sim dadas a ver, para que o conhecimento sobre elas permita reconhecer na experiência das perdas um alerta para que elas não sejam repetidas. Dessa forma, o testemunho da narrativa de Lídia Jorge se inscreve na própria discussão sobre a configuração de uma representação estética que assuma sua relação com a realidade através da compreensão de que o a passagem para o literário empreende um processo de recuperação ambíguo cujo teor de verdade se dá pela forma com que essa realidade é apreendida, elaborada e comunicada.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MARCO, Valeria. A Literatura de Testemunho e a Violência de Estado. In: *Lua Nova*, v. 62, p. 45-68, 2004.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 3.

RICOEUR, Paul. O testemunho. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma: um novo paradigma. *O local da diferença*. São Paulo: 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

SOARES, Andréia Azevedo. Lídia Jorge. *Colecção Mil Folhas*. 24 julho 2002. Disponível em <<http://static.publico.pt/docs/cmf/autores/lidiaJorge/ljorge.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

Recebido: 23 de março de 2016
Aprovado: 25 de maio de 2016
Contato: mariselvalerio@hotmail.com
aulusmm@gmail.com