



## Murmúrios de uma metaficção

Murmurs of a metafiction

Alexandre Rodrigues Gomes<sup>1</sup>

Otávio Rios Portela<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo é um estudo sobre o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), da escritora portuguesa Lídia Jorge. A referida obra é analisada aqui como uma metaficção historiográfica pós-modernista, o que a insere em um amplo paradigma estético da cultura contemporânea. O artigo discorre, ainda, sobre a representação da mulher na contemporaneidade e o contexto pós-colonial, além de tensões e conflitos étnico-culturais.

**Palavras-chave:** Lídia Jorge. Portugal. Moçambique.

**Abstract:** This article is a study on the novel *A Costa dos Murmúrios* (1988), by Portuguese writer Lídia Jorge. Her novel is analyzed here as a postmodernist historiographic metafiction, which inserts it into a broad aesthetic paradigm of contemporary culture. The article also discusses the representation of women in contemporary times and the post-colonial context, in addition to addressing ethnic-cultural tensions and conflicts.

**Keywords:** Lídia Jorge. Portugal. Mozambique.

## Introdução

Em 1961, começam os conflitos em Angola e na Guiné e, em 1964, estoura a guerra colonial – ou anticolonial – em Moçambique. Enquanto isso, Portugal seguia sob o regime ditatorial do Estado Novo, que insistia em manter, no Ultramar, o multissecular Império Lusitano, cujo edifício, todavia, revelava cada mais rachaduras, dando mostras de que, a qualquer momento, poderia vir a desabar, soterrando em seus escombros tanto portugueses quanto africanos. A Guerra Colonial prosseguiu até 1974, que é quando ocorre em Portugal a Revolução dos Cravos, evento que daria início ao processo de redemocratização do país. Sob o novo governo, o Estado Português, através dos Acordos de Lusaka, reconheceu formalmente o direito de Moçambique à independência, a qual veio a ser proclamada a 25 de junho de 1975. Eis o contexto histórico em que se passa o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge. A escritora portuguesa Lídia Jorge nasceu a 18 de junho de 1946, no Algarve. Formou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, trabalhou como professora e publicou mais de vinte livros, entre romances, coletâneas de contos e uma peça teatral. Publicou ainda, em 2009, o ensaio *Contrato Sentimental*, cujos textos versam acerca do sentido de nacionalidade, de Portugal em si mesmo e no mundo. Foi, todavia, exercendo a atividade de professora que ela passou anos decisivos de sua

<sup>1</sup> Mestre em Ciências Humanas / PPGICH -UEA, pesquisador SDISCON

<sup>2</sup> Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ. Professor da Universidade do Estado do Amazonas. Coordenador do PPGICH / UEA

vida em Angola e Moçambique, durante o período final da Guerra Colonial, experiência que depois transfiguraria em literatura e que certamente lhe serviu de matéria-prima para a construção narrativa do romance *A Costa dos Murmúrios*, obra lançada em 1988, quando a redemocratização de Portugal e a independência de Moçambique já estavam consolidadas, mas a Guerra Civil ainda seguia em pleno vigor na ex-colônia africana.

### **Do século XIX ao pós-modernismo**

Como em *A Costa dos Murmúrios* (1988) Lídia Jorge trabalha o gênero da ficção historiográfica, convém traçar um paralelo entre o romance histórico do século XIX, que foi quando surgiu e se consolidou tal modelo de romance, e a ficção histórica nos moldes em que é ela feita hoje em dia, isto é, dentro do que se convencionou chamar de narrativa pós-moderna. O romance histórico como gênero literário – ou subgênero do gênero romance – tem seu marco inicial em começos do século XIX, através do escritor escocês Walter Scott (1771-1832). O Romantismo estava ainda começando, por sua vez, a se afirmar, o que significa que o romance histórico nasce praticamente junto com a própria estética romântica que iria consagrá-lo no decorrer do século XIX, não só por meio de Walter Scott como de diversos outros escritores românticos de toda a Europa e também das Américas. Sobre o romance histórico no século XIX, Rogério Miguel Puga (2006) comenta que o narrador do romance histórico, frequentemente onisciente, apresenta-se como historiador e, até certo ponto, biógrafo que guia o leitor através da História e dos arquivos (p.45). Dessa forma, eis algumas das características fundamentais do romance historiográfico do século XIX:

1. O narrador aparece mais frequentemente em 3ª pessoa, onisciente e invisível, como num concerto a uma só voz, em que as outras vozes são apenas coro. A voz narrativa é cedida em vários momentos às personagens, porém logo retorna ao narrador em terceira pessoa, que, além de onisciente, é invisível, no sentido de que em momento algum se dirige ao leitor nem tampouco lhe expõe suas dúvidas e dificuldades na construção do romance.
2. Os enredos são geométricos e lineares: início, meio e fim, com clímax e desenlace. A carpintaria do enredo prima pela harmonia narrativa.
3. Há um culto à figura do herói, cuja grandeza, falsa ou real, é enaltecida. Isso não quer dizer que os heróis históricos serão necessariamente os personagens principais do livro; o que significa é que girarão em torno deles os protagonistas do romance, os quais, por serem personagens ficcionais, dão ao narrador a liberdade criativa que os personagens reais lhe negam, uma vez que, no século XIX, não convém mexer demais nas figuras históricas reais.
4. Há objetividade, ao menos como meta, ou seja, o referencial é o objeto, isto é, o fato histórico, em torno do qual se movimentam os personagens.
5. O escritor visa a transmitir a realidade histórica através da ficção, simula buscar certa fidelidade ao fato histórico.
6. Como boa parte dos romances do século XIX, muitos dos romances históricos foram primeiro publicados em folhetim, para só depois saírem em formato de livro. Isso explica o porquê dos enredos geométricos, uma vez que, sendo

publicados em jornais, era imprescindível que o escritor narrasse de modo a prender a atenção dos leitores ao ponto de deixá-los, a cada capítulo, tão curiosos quanto ao capítulo seguinte que a venda do próximo fascículo já ficasse garantida por antecipação.

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

1. Narradores em 1ª pessoa, nada oniscientes. Presença maior de narradores em primeira pessoa, os quais, dessa forma, saem do coro e, no concerto narrativo, assumem o posto de solistas. Como tais vozes muitas vezes são dissonantes, o concerto narrativo por elas engendrado nem sempre é harmônico. Ao contrário, é muitas vezes um duelo de vozes em conflito.
2. Enredos não-lineares: mosaico de memórias individuais. Na ficção historiográfica pós-moderna, quando o narrador é onisciente, em terceira pessoa, costuma, metafictionalmente, fazer-se visível, expondo e discutindo suas dúvidas acerca da própria narrativa que está a conduzir.
3. Deixa claro não ter a pretensão de fidelidade aos fatos. O escritor não se coloca como historiador; ao contrário, esse sim é que é visto como ficcionista. Os romancistas expõem, assim, sua desconfiança em relação aos dados e documentos da historiografia oficial.
4. Há mais subjetividade, na medida em que, na ficção historiográfica pós-moderna, o referencial passa a ser o sujeito (ou seja, os personagens) e não o objeto, isto é, o evento histórico em si.
5. Através do recurso da carnavalização, as figuras históricas são objetos de sátira, de paródia, são ridicularizadas. É a rejeição ao culto dos heróis, que são então destronados.
6. Os romances pós-modernos não são publicados em folhetins, já saem diretamente em formato de livro, o que confere ao escritor liberdade para construir o enredo desconstruindo-o ao mesmo tempo, visto que não se encontra atrelado ao compromisso comercial de prender a atenção dos leitores capítulo por capítulo, a cada fascículo do folhetim.

Todas essas formas de linguagem usadas na literatura historiográfica pós-moderna vão ao encontro do que a estudiosa canadense Linda Hutcheon teoriza acerca da metaficção, fenômeno comum nas literaturas ocidentais contemporâneas. De acordo com ela, "a metaficção é a narrativa autorrepresentativa e autorreferencial, que questiona seu status como texto ficcional e seu processo de produção". (HUTCHEON, 1984 apud BATISTA, 2010, p.16). É a ficção que se volta para si mesma e comenta seu próprio processo criativo. Como consequência disso, muda-se bastante a perspectiva em relação ao leitor, pois ele deixa de ser um mero consumidor do texto literário e passa a integrar, de certo modo, o próprio processo criativo do escritor, uma vez que

este lhe expõe – sem pudor algum – os andaimes e as ferramentas de sua engenharia e arquitetura literária, como que dialogando com o leitor, na medida em que lhe dá conta das dúvidas que o curso da narrativa lhe traz, além de fazer, ao mesmo tempo, a crítica do próprio romance que está a narrar.

### **Uma metaficção historiográfica**

Ao longo do romance *A Costa dos Murmúrios* (1988) desenrola-se a trajetória de Eva Lopo, uma jovem mulher portuguesa que vai morar em Moçambique acompanhando seu noivo Luís Alexandre – ou simplesmente Luís Alex – que, após alistar-se no exército, é enviado para lutar na Guerra Colonial entre as forças do agonizante Império Português e as dos movimentos de libertação de Moçambique. Vinte anos depois, Eva Lopo decide narrar (poderíamos dizer: murmurar) tal experiência que acabou sendo imensamente decisiva em sua vida, que não mais será a mesma a partir de então. Um dia Luís Alex tem que partir pro combate contra os moçambicanos longe da cidade da Beira, que é onde ficam hospedados o oficialato português, suas esposas e seus filhos, em um ilustre hotel de nome *Stella Maris*. Assim, enquanto seu noivo parte para a guerra em Cabo Delgado — norte de Moçambique — Eva Lopo fica a travar sua “guerra particular”, que é tentar entender como funciona todo aquele ambiente, que é totalmente novo para ela. Um primeiro choque já tinha sido ver o quanto os homens portugueses maltratam e oprimem suas esposas, inclusive ao ponto de baterem nelas sem a menor cerimônia, sem que ninguém em volta – mesmo algumas das próprias mulheres – ache isso um horror; ao contrário, a reação de todo mundo – que é exatamente nenhuma reação – é como se tudo aquilo fosse algo absolutamente natural.

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

reporta (ou omite) os fatos políticos, sociais e do cotidiano das pessoas comuns. Um choque avassalador vem quando Eva Lopo toma ciência de que um monte de pessoas negras — que tinham aparecido boiando mortas no rio e em seguida carregadas em tratores e caminhões — não haviam morrido acidentalmente após ingerirem bebida envenenada. Tal envenenamento tinha sido premeditado por certas autoridades portuguesas, expressamente para eliminarem determinado número de moçambicanos. Sobre tão macabro envenenamento, um major português comenta, por exemplo: “Suicidaram-se colectivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes. Nunca, nunca, até o fim da Terra” (JORGE, 1988, p.20).

A fim de denunciar à imprensa a verdadeira causa do envenenamento e da morte de tantas pessoas, Eva vai ao principal jornal da Beira, o *Hinterland*. Lá, porém, tem nova decepção. Mais um passo, portanto, em seu processo de amadurecimento. Ela se indigna com o fato de que o jornal não haja divulgado uma só nota quanto ao envenenamento, sequer como uma mera suspeita, e que não haja tampouco saído a investigar o caso. Em seu contato com o jornal, entretanto, acaba conhecendo Álvaro Sabino, um jornalista moçambicano com quem, já decepcionada com o noivo, terá um relacionamento que resultará em tragédia. Antes, todavia, que a tragédia se consume, o jornalista lhe revela ainda mais sobre a política colonial e o papel dúbio da imprensa frente à sociedade. Ele lhe conta que ele próprio costuma omitir verdades e proclamar mentiras conforme mandam os donos do jornal, mas que, às quintas-feiras, vai à forra através de uma coluna especial (intitulada *A Coluna Involuntária*), na qual faz a denúncia de tudo que está de fato a ocorrer, só que em uma linguagem cifrada, que é a única pela qual é possível, em tal contexto, levar a verdade ao público, entendendo-a quem a entender.

No convívio com Helena — a quem chama de Helena de Tróia, devido à sua estupenda beleza —, Eva conhece o lado escabroso de seu noivo: um cruel e covarde degolador. Na convivência com Álvaro Sabino (o jornalista), ela começa a conhecer a realidade de Moçambique e passa a ter algum contato direto com o povo moçambicano, algo que ela não tinha enquanto vivia apenas confinada no hotel ou na casa de Helena. Esse melhor conhecimento de Moçambique coincide com um melhor conhecimento de si mesma. Todo esse acúmulo de experiências faz com que Eva já tenha se tornado outra mulher quando Luís Alex finalmente volta à cidade da Beira, para selar seu matrimônio com ela. Assim que ele descobre que ela o estava traindo, ele desafia — na própria noite do seu casamento com ela — o jornalista Álvaro Sabino para uma roleta russa, conforme mandava o código de honra do exército. Só que, no jogo da roleta, Luís Alex é quem acaba morrendo. Sua morte é narrada no prólogo (denominado *Os Gafanhotos*) como tendo sido um suicídio. Só no último capítulo é que é revelado que ele morreu por conta da roleta russa da qual obrigara o jornalista a participar. Isso significa que, embora fragmentária do início ao fim, a narrativa é ao mesmo tempo cíclica, geometricamente redonda no sentido em que termina exatamente onde havia começado, com o capítulo final esclarecendo o que o prólogo deixara em nevoeiro. Tanto é que o prólogo leva o título de *Os Gafanhotos*, e a última frase do livro é exatamente “Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (JORGE, 2004 [1988], p.287). Entre os diversos recursos de linguagem utilizados por Lídia Jorge nesse romance, é frequente o uso do discurso indireto livre e, quanto ao tempo que

transcorre ao longo do romance, é possível perceber dois níveis de tempo bem distintos, correndo paralelamente um ao outro. Há o tempo cronológico, haja vista que se trata de Eva Lopo narrando situações ocorridas vinte anos antes, durante o período da Guerra Colonial, ou de Libertação, entre Portugal e Moçambique. São situações por ela vividas ou testemunhadas, ou simplesmente deduzidas, supostas, imaginadas. Como quer que seja, referem-se todas elas a cerca de vinte anos antes do momento em que ela as narra. Há, portanto, uma demarcação cronológica precisa, nítida, clara. Um tempo cronológico que é também um tempo histórico, uma vez que se trata, simultaneamente, do período em que se dá a guerra entre a colônia africana e a metrópole europeia.

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

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

Do início ao fim do romance de Lídia Jorge, identificamos a metaficção, pela insistência da narradora protagonista em deixar claro ao leitor que ele está diante de uma representação do real e não do real em si, como no exemplo a seguir, em que ela discute consigo mesma (diante do leitor) de que modo organizar a narrativa, o que nela inserir e o que nela não colocar: “Não, não introduza um discurso destes no seu relato.” (JORGE, 2004 [1988], p. 170). Trata-se do que Linda Hutcheon chama de narrativa narcisista, que é o processo de construção literária feito às claras, destinado ao leitor. “Enquanto este tem consciência de que está lendo ficção, ele é convidado a participar como co-criador do texto, percebendo assim que faz parte de um paradoxo.” (HUTCHEON, 1984 apud BATISTA, 2010, p.18). Em outras palavras, uma vez exposta a oficina da criação literária, a leitura flui gerundialmente; o leitor vê o escritor construindo o romance. Contudo, também isso é totalmente ilusório, pois o romance já está todo construído, participialmente pronto.

## Considerações finais

Quando alguém sofre alguma violência atroz, como, por exemplo, uma tortura (física ou psicológica), um espancamento ou um estupro, quase sempre tende a ficar em silêncio por longos tempos. Depois, mesmo quando põe para fora o que sofreu, nunca o faz de maneira natural, como quem conversa sobre futebol na mesa de um bar ou sobre telenovela com a vizinha de porta. Não! Ou a vítima explode em gritos – o que nos levaria à estética expressionista – ou tremulamente murmura o que sofreu e durante anos ou décadas soterrou dentro de si. Tais murmúrios nem sempre são coerentes, são muitas vezes truncados; a vítima que sobreviveu ao choque vai balbuciando pedaços do que aconteceu conforme os sussurros da memória, cujo fluxo não é linear, é caótico, como quem vai catando estilhaços do que se quebrou, do que se partiu talvez para sempre. Daí o caráter fragmentário da narrativa. Da mesma forma que sucede com os indivíduos, também acontece com as nações. Em qualquer guerra todos perdem, até mesmo os vencedores. Qualquer nação sai de uma guerra como se tivesse sido estuprada, espancada ou torturada. Daí a dificuldade, por duradouro período, em lidar com os traumas e os desastres que são legados inevitáveis de toda e qualquer guerra. A nação tem que ser reconstruída e essa – dura e árdua reconstrução não é apenas difícil, é também muitas vezes demorada. De certo modo, é feita em “silêncio”, visto que os traumas de uma guerra ficam calados durante muito tempo, e, mesmo quando são finalmente trazidos à voz da nação, é através de murmúrios, num processo sócio-psicológico análogo ao que se dá com os indivíduos, com qualquer pessoa que acaba (felizmente ou infelizmente) sobrevivendo a um espancamento, a sessões de tortura ou a um estupro coletivo. Parece ter sido justamente esse o estado psicossocial em que se encontrou Portugal, quando recém-saído das guerras coloniais no ultramar e. ao mesmo tempo. de uma longa ditadura no aquém-mar. Talvez por isso o título do livro seja justamente *A Costa dos Murmúrios*. Murmúrios por fora que, na verdade, por dentro são gritos.

## Bibliografia

- BATISTA, Camila Franco. Relações Intertextuais entre *Reparação*, de Ian Mcewan, e *A Abadia De Northanger*, de Jane Austen. 2010. 55p. Monografia (Bacharelado em Letras), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004 [1988].
- PUGA, Rogério Miguel. *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.