

## **PALAVRA E SILÊNCIO: O TESTEMUNHO FICCIONAL EM A *COSTA DOS MURMÚRIOS***

Nicia Petreceli **ZUCOLO**  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)  
niciazucolo@ufam.edu.br

Allison **LEÃO**  
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)  
allisonleao@yahoo.com.br

**Resumo:** *O romance A costa dos murmúrios, da portuguesa Lídia Jorge, contempla a tríade literatura-história-memória, perspectivada pela ótica da narração feminina articula suas memórias individuais às memórias históricas ao longo de mais de quarenta anos de ditadura portuguesa. O romance nos leva a refletir sobre os sentidos da palavra e do silêncio, por meio do murmúrio, mesmo que nem sempre articulado ou sinfônico, muitas vezes, incômodo, ganhando sentido pelo distanciamento e combinação que valorize cada som, individualmente, fazendo sentido após serem repassados, um a um, reconhecidos por seu timbre e valor, igualmente.*

**Palavras-chave:** *Palavra. Silêncio. Murmúrio. Memória. Ditadura*

**Resumen:** La novela La costa de los murmullos, los portugueses Lidia Jorge, incluye la literatura-historia-memoria tríada, visto desde la perspectiva de la narrativa femenina articula sus memorias individuales a la memoria histórica durante más de cuarenta años de dictadura portuguesa. La novela nos lleva a reflexionar sobre los significados de la palabra y el silencio, a través del murmullo, aunque no siempre articulado o sinfónica, a menudo incómodo, tener sentido de la distancia y la combinación que valora cada sonido individual, dando sentido después de haber sido pasado, uno por uno, reconocidos por su timbre y el valor igual.

**Palabras clave:** Palabra. Silencio. Murmullo. Memoria. Dictadura

Palavras têm peso. Pode não ser um peso concreto, físico; mas metafórico, é certo, tanto que há palavras que passam pelo crivo do interdito. Em geral, buscam-se eufemismos, como se a substituição da palavra interferisse em sua significação.

Palavras como chacina, guerra, ditadura, psicopatia, exploração, racismo, colônia, província são substituídas ou têm seu significado menosprezado, a fim de minimizar-lhes a carga semântica. Porém, para um país cujo sustentáculo econômico tenha sido, durante longo período, a exploração econômica de colônias, trocar-lhes a denominação para províncias em nada altera a exploração que recaiu sobre elas, resultando em uma guerra que, pela responsabilidade de alguns, determina chacinas motivadas pelo racismo e irascibilidade ditatorial de um ultramar português, não mais um império.

O ruído decorrente do silêncio, do interdito, acerca dessas palavras pesadas interfere na comunicação, permitindo aos mais atentos perceberem a denúncia em forma de murmúrio, mesmo que nem sempre articulado ou sinfônico, muitas vezes, incômodo, ganhando sentido pelo distanciamento e combinação que valorize cada som, individualmente, fazendo sentido após serem repassados, um a um, reconhecidos por seu timbre e valor, igualmente.

\*\*\*

*A costa dos murmúrios* (2000 [1988]), obra da escritora portuguesa Lídia Jorge, traz duas narrativas: um conto inicial, demarcado por uma epígrafe e a palavra “fim”, intitulado “Os gafanhotos”, seguido por nove capítulos numerados que constituem uma espécie de revisão da primeira parte: um interlocutor presumido (autor do conto) submete – no presente da narrativa – o texto à aprovação de Eva Lopo, jovem protagonista de “Os gafanhotos”.

O conto, narrado em terceira pessoa, concentra-se no casamento de Evita Lopo e o tenente Luís Alex, em Moçambique, durante a folga da tropa portuguesa, antes da ação em Mueda (Norte de Moçambique), estendendo-se pelo final de semana. O relato concede às ações cotidianas – e aos próprios militares de folga – um tom superlativo, elevando as ações (e pessoas) comuns a patamares extraordinários, reproduzindo o tom do discurso

salazarista<sup>1</sup> acerca da ação do exército. Nos nove capítulos subsequentes ao relato, entretanto, Eva Lopo redimensiona os eventos, denunciando atrocidades presenciadas (e conhecidas) durante sua estada em Moçambique, efetuando uma espécie de acerto de contas com seu passado aparentemente recalçado.

No entrelaçamento que se presencia, entre memória e história, história pessoal e história coletiva, o único fio que conduz é a voz de Eva, afirmando que a fantasia do relato é mais verdadeira por aceitável:

a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n'“Os gafanhotos” só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes (...). Lembrar-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares entrelaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à verdade deslumbrante d'“Os gafanhotos”, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes (...). A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como se sabe, literalmente para lugar nenhum. (JORGE, 2000, p. 82)<sup>2</sup>

Neste fragmento, Eva Lopo encaminha a leitura do romance, esclarecendo que há distinção entre verdade e real, tênue, por “gêmeos”, captados e entendidos por vieses particulares e idiossincráticos. Não há uma verdade ou um real; há efeitos de realidade, o que é dito de outra maneira no fim do excerto acima.

A partir dessas palavras usadas por Eva, mantendo-lhes o tom dado por ela, chega-se à História e à memória. Em outras palavras: a sucessão de eventos/instantes justapostos ao longo de uma linha, o tempo social, histórico, “determinado pelas condições concretas e objetivas do homem num momento dado” (PESAVENTO, 1990, p. 15) e o tempo da memória em oposição a esse tempo homogêneo, mensurável, da história, compõem umas das linhas condutoras da obra.

<sup>1</sup> Os soldados na África eram levados a identificar-se com o discurso imperialista. Estavam lutando mais do que por interesses econômicos e políticos; estavam lá exercendo o fardo do homem branco (e português). O discurso instituído, “legislador, ético e pedagógico”, o “discurso competente” de Salazar “ordenava o mundo” (CHAUÍ, 1993, p. 11), justificando – de antemão – a atitude de higienização de Forza Leal e de Luís Alex, personagens do romance.

<sup>2</sup> Os excertos são todos retirados de JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. 3. ed. Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000. Doravante, as referências à obra serão feitas pelas iniciais *JORGE, 2000*, seguida do número indicativo da página.

Henri Bergson, filósofo francês, desenvolveu a ideia de *duração*, envolvendo memória e tempo como base de sua filosofia (2006). Segundo ele, *la durée*, a *duração*, é dada pela consciência, onde não existem cortes externos à percepção subjetiva da passagem dos eventos, ela não é medida, é sentida. Se a memória for tomada como duração, é recriação; se o tempo homogêneo for extensão, é mensuração a partir de uma referência externa.

Pode-se, ainda, distinguir memória e lembrança, por meio de Santo Agostinho (2008), segundo o qual a memória constitui-se como imagens cujo resgate pela linguagem configura a lembrança. Essas imagens transformadas em linguagem, representadas afetivamente em forma de narrativa, evidenciam a necessidade de enunciar vivências, em forma de testemunho, já que se fala em memória e História. É como se o testemunho funcionasse como “o vértice entre a história e a memória” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 6), aqui tomado conforme Márcio Seligmann-Silva (2003), para quem a literatura tem sempre um caráter testemunhal, a partir de reverberações do evento histórico vivido diretamente ou presenciado em segunda mão, seja por ser contemporâneo ao fato, seja por dele tomar conhecimento pelos que o vivenciaram, seja por entrar em contato com ele através de romances ou de cinema, por exemplo.

Além dessa ideia, Seligmann-Silva, em artigo publicado em 2010, atualiza a noção, ao explicar que a ideia por trás da palavra *testemunho* implica *visão, julgamento e narração*:

minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5)

Existe um controverso entrelaçamento entre verdade e memória, realidade e História, sob a égide do tempo, com *status* de ficção, plasmado neste romance. Por enquanto, podemos nos apropriar das palavras de Eva Lopo:

aconselho (...) a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Ou

acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? (...) estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se refletia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (JORGE, 2000, p. 39)

A compreensão de um *tudo* refletido especularmente como amostra é corolária da categoria de *mímesis*, de cujos estudiosos destacamos Luiz Costa Lima (2003), que resgata a ideia de verossimilhança inerente à *mímesis*, desfazendo o reducionismo do senso comum, segundo o qual o texto ficcional seria mero veiculador de *mentiras*.

Luiz Costa Lima (2003) apresenta o que chama de “zona de confluência e passagem”: há uma zona intermediária na qual os textos se manifestam, deslizando entre *verdades* e *mentiras*, trazendo a ideia de “palavra em dobra”, jogando com a pluricodificação do texto literário. Isso quer dizer que a produção literária faz o *apenas possível* transitar para o *real*, partindo de um fulcro vocabular — dividido entre o *emissor* da mensagem literária e o *receptor*, capaz de convertê-la em algo semelhante ao *esperável* de acordo com a sua codificação cultural.

A palavra nunca será transparente à realidade, já que por ser um sistema de representações a linguagem não é exata. Ressignificada pela capacidade simbólica e estética do homem, dele dependerá para fazer-se entender.

A alegoria, então, torna-se, neste romance, ferramenta de Lídia Jorge, entendida como uma forma de manifestar uma abstração, escrevendo algo para dizer outro; é a “representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6). Segundo João Adolfo Hansen, a alegoria pode ser pensada como antídoto contra o mito, configurando-se, pela voz de Walter Benjamin, citado por Hansen, em “o outro da história” (1986, p. 8). A ideia de que se pode dar materialidade a um pensamento complexo, ou mesmo de difícil aceitação (quando exposto sem subterfúgios), através de imagens fragmentadas que serão compostas a partir do interlocutor, é motriz da alegoria.

Para ilustrar o que dissemos, tomemos a imagem mais icônica do relato: “é uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do *Stella*. Como o nevoeiro nas falésias da Europa. Reparem como as luzes os ofuscam, reparem como cheira a quitina quebrada, reparem como eles volitam, focinham e caem!” (JORGE, 2000, p. 30). Tomemos

essa imagem como a alegoria da presença das tropas portuguesas em Moçambique<sup>3</sup>: pelo relato, a tropa não é nociva, assim como a chuva de gafanhotos não é uma praga.

O relato é narrado em tom pomposo, enaltecendo pessoas e apresentando banalidades como heroísmos. Para tanto, exagera nas exclamações, lança mão das frases curtas, descrições centradas no detalhe, adjetivação excessiva, repetição de advérbios e expressões, muitas delas do senso comum, como se fosse um programa popular (e sensacionalista) de televisão, aparentemente sonogando informações essenciais, pela ênfase nos detalhes, opondo “realidade” a “relaxamento”<sup>4</sup>, conforme se nota a seguir:

e a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai duma janela sideral e encobre os astros mais brilhantes. Não, não iria haver lua, embora a maré estivesse ampla e batesse mesmo rente como se fosse a cheia. Iria cair como uma colcha que se desprende, imensa e abissal. (...) Devia-se deixar as sombras ocultarem as árvores pelas suas próprias sombras, deixar que a Terra com o seu contraste natural entre o claro e o escuro devolvesse às pessoas a noção das rotações planetárias – a noite com o escuro, o dia com a luz, depois o escuro definitivo quando chegasse a nossa noite. Era tão maravilhoso ver anoitecer sem música, sem bolo, sem fotógrafo, sem preocupação de cortejo (...), que nunca deveria acender-se uma luz. Aliás era domingo, e a noite poderia ser eterna e não se pensaria nem no destino remoto do Império nem no teatro próximo da ventosa Mueda. (JORGE, 2000, p. 29)

Ainda ilustrando essa espécie de *canastrice narrativa*<sup>5</sup>, a necessária menção à paixão dos noivos:

os noivos (...) sentiram que não estavam ali a fazer nada em comparação com o que poderiam fazer se recolhessem ao pequeno quarto (...). O noivo receou que seu robe se abrisse e se descompusesse. A sua **espingarda de carne**<sup>6</sup> irrompesse no terraço como um ramo que se solta. (JORGE, 2000, p. 19, grifo nosso)

<sup>3</sup> Essa imagem pode ainda ser reiterada com a citação: “um navio enorme (...) estava engolindo uma fila interminável de soldados verdes, que partiam em direção ao Norte” (JORGE, 2000, p. 71).

<sup>4</sup> Aqui, “relaxamento” diz respeito à ideia de que não há tensões, não há problemas com que se lidar; mesmo que “a noite não fosse eterna”, a pretensão é que fosse. Compreender *noite* como ignorância sobre o que acontecia e como o repouso antes da ação – o que de todo modo funciona como sinônimos, se se pensar que conhecimento deveria gerar atitude.

<sup>5</sup> Denominamos *canastrice narrativa* o excesso de adjetivos, a suntuosidade do discurso, que repete o discurso competente de Salazar que, pela ironia (adiante trabalhada), se revela em contestação.

<sup>6</sup> Considerar que o uso da palavra *espingarda* também remete para a presença da violência em todas as instâncias.

“Os gafanhotos” foi escrito vinte anos depois do massacre de 1960<sup>7</sup>, como se depreende da fala de Eva Lopo: “passados vinte anos, não desejaria voltar a ver o jornalista se não para lhe perguntar se estaria de acordo comigo quanto à escultura de massacre<sup>8</sup> de Wiriamu” (JORGE, 2000, p. 247). Perceba-se que, mesmo distante temporalmente, o relato reitera a história oficial de que nada de anormal acontecia em Moçambique. Detalhes como a disposição das frutas na mesa, o decote dos vestidos, os cabelos das mulheres, o beijo dos noivos, o fotógrafo procurando melhores ângulos para registrar o evento, são postos de maneira a parecer em segundo plano, já que a ênfase é o casamento: a morte dos africanos, a recolha dos corpos em caminhão de lixo, a ação militar, a própria *chuva* de gafanhotos, são situações supostamente minimizadas pelo tom do discurso.

Os detalhes põem em evidência um evento que denuncia a alienação em que viviam os soldados – e suas famílias – na África, num hotel cuja suntuosidade inicial é negada nas descrições seguintes, de como os quartos foram divididos por tabiques: “nos arranjos a que o hotel havia sido sujeito, tinham dividido umas enormes salas de canto em dois quartos cada, um deles com a primitiva casa de banho” (JORGE, 2000, p. 43), a ponto de nem todos os quartos terem banheiro. A descrição continua a evidenciar a oposição entre a situação efetiva dos militares e suas famílias e a visão que os civis tinham sobre o hotel:

*Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall (...). O sussurro dum tempo colonial doirado vinha ali aportar (...)! A rebelião ao Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia (JORGE, 2000, p. 41-42)

Na descrição do terraço, da festa, a ênfase do redator d’“Os gafanhotos” (o civil que vê o hotel por fora) é na beleza da cena, no ideal do discurso salazarista, no tom de

<sup>7</sup> O massacre de Mueda foi uma demonstração de força da administração colonial sobre moçambicanos que exigiam melhoria das condições de vida e a possibilidade de criação de cooperativas (plantações de algodão e sisal). Depois de longa reunião sem qualquer acordo, as autoridades dispersaram a multidão com tiros. Fica implícita a ideia de dissuasão de luta por direitos e autodeterminação. (<http://www.ihu.unisinos.br/vitimas-de-genocidios-e-massacres/510424-massacre-de-mueda-16-de-junho>).

<sup>8</sup> Nas vésperas do Natal de 1972, a 6ª Companhia de Comandos dizimou a população de três aldeias de Moçambique (Chawola, Juwau e Wiriyamu), na chamada “Operação Marosca” (CABRITA, 2008, p. 246). Independente da *localização* do massacre, o que se vê é a repetição de uma “mesma” história de barbárie, gerando a sensação de que qualquer que tenha sido a data, o lugar ou o executante, o ato foi o mesmo: a humanidade foi lesada.

“normalidade” ao manter as famílias unidas, no ambiente deslocado da realidade em que viviam. A alienação do primeiro momento descrito contrasta com a revelação de como o hotel estava transformado de maneira a acomodar – mal – as famílias dos militares.

Tanto “Os gafanhotos”, como o restante da narrativa, é conduzido em tom de ironia. E a ironia aqui referida não é a socrática<sup>9</sup> ou a romântica<sup>10</sup>, mas a estudada por Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*, em que é apresentada como uma estratégia discursiva, para além da ideia cristalizada de “um tropo retórico clássico limitado” (HUTCHEON, 2000, p. 17); para a autora, a ironia é montada a partir de uma “cena”, social e política, que envolve relações de poder (HUTCHEON, 2000, p. 17) e, “do ponto de vista de sua política discursiva, uma coisa que a ironia não parece ser é o que ela usualmente é tida como sendo: uma simples substituição antifrástica do não-dito (...) por seu oposto, o dito” (HUTCHEON, 2000, p. 30), não apenas com sentido cômico<sup>11</sup>.

Para a autora,

os principais participantes do jogo da ironia são (...) o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser - ou não - o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista. (HUTCHEON, 2000, p. 28)

Segundo Hutcheon, aquele que atribui sentido à ironia – ao texto ou à situação elocutiva – tem um papel fundamental, talvez mais importante que o ironista, ou, dizendo de outro modo, a atribuição da ironia envolve “influências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente” (HUTCHEON, 2000, p. 29).

Aresta é o que distingue a ironia das outras práticas discursivas (HUTCHEON, 2000, p. 20), revelando a fricção causada pela “resposta” do interpretador à cena irônica; a

---

<sup>9</sup> A ironia era um elemento propedêutico de refutação do método socrático. Sócrates apresentava-se como ignorante a seus interlocutores, dirigindo-lhes uma série de perguntas que – ao fim – mostravam a fragilidade dos conceitos defendidos, o que permitia ao filósofo refutá-los, evidenciando a presunção dos interlocutores. (KIERKEGAARD, 1991)

<sup>10</sup> A ironia romântica pressupunha a atividade criadora de um eu absoluto; por considerar a realidade concreta um jogo do eu, não levava a realidade a sério, menosprezando a sua importância. (KIERKEGAARD, 1991)

<sup>11</sup> Segundo a autora, “um dos conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar é a fusão de ironia e humor” (HUTCHEON, 2000, p. 20).



autora destaca a “carga afetiva” que não pode ser ignorada quando se apreende um sentido irônico.

A ironia se torna possível a partir das “comunidades discursivas”, isto é, “contextos experienciais e discursivos” (HUTCHEON, 2000, p. 37) que fornecem uma espécie de repertório capacitador para que se entenda determinada cena como irônica, já que nem sempre a ironia é reconhecível<sup>12</sup>.

A cena do cego falando sobre a vitória das tropas portuguesas na sala em que estão expostos os quadros da Invencível Armada, de início, pode não parecer ironia pela clareza da cena, mas – conforme se apontou acima – a ironia vai além da ideia de oposição entre o dito e o não-dito. A ironia envolve jogos de poder que permitem a um claramente incapacitado de ver a situação falar sobre ela como se visse (entendesse) e não apenas reproduzisse o discurso competente do qual era porta-voz. A situação beira o ridículo quando o capitão cego diz ver os gafanhotos... outra ironia para além da primeira aparência irônica: ele vê a beleza da chuva devastadora, da praga. “A superposição ou a fricção (...) do dito e o não dito plurais com uma aresta crítica criada por uma diferença de contexto que faz a ironia acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 39): a montagem da cena e a sua percepção pelo leitor é que gera a ironia em planos desdobráveis.

Veja-se, por exemplo, a reação das pessoas com a explicação de Forza Leal acerca da morte dos africanos pela ingestão (envenenamento, como será revelado mais tarde) de álcool metílico:

a explicação do capitão Forza Leal (...) era inesperada, mas ao mesmo tempo tão reveladora que várias pessoas do cortejo se sentiram a princípio chocadas pela estupidez, depois sentiram ódio pela estupidez e a seguir, indiferença pela estupidez. Não se conseguia ter solidariedade com quem morria por estupidez como aqueles blacks (...). Tudo pareceu distinto do que tinha sido imaginado, ficando de súbito aquela madrugada sem piedade e sem beleza, já que havia um caso de estupidez atrás. Esse molho acre e sudoroso, a estupidez (JORGE, 2000, p. 21).

---

<sup>12</sup> A autora dá como exemplo a cena do filme *Apocalypse now*, em que o voo de um helicóptero é acompanhado por *A cavalgada das Valquírias*, de Wagner. Ela explica que as donzelas guerreiras buscam os corpos dos que morreram como heróis para conduzir ao Valhala, entretanto, no filme, são homens partindo para semear a morte (HUTCHEON, 2000, p. 38). Nesse sentido, a ironia pode passar despercebida se não houver o repertório possibilitado pela “comunidade discursiva”.

A reiteração da palavra *estupidez* demonstra a estupefação e absoluta incompreensão do que se passava fora do idílico terraço onde se desenvolve praticamente toda a ação do relato. É nesse terraço que será apresentado o major africanista (sob as tintas de ironia), estereótipo da prepotência e ignorância de farda, o decodificador do inaudível discurso do regime português:

O major de dentes amarelos, também *num belo robe de seda, mas com um dragão pintado nas costas*, não tinha dúvidas, e lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidavam coletivamente (...) toda a gente sabia que se estava a convergir para Mueda e qual o significado disso. Por que não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se coletivamente, como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes? *Nunca, nunca, até o fim da Terra e da bomba nuclear?* (JORGE, 2000, p. 18, grifos nossos)

Perceba-se que a ênfase final é fala do major. James Wood (2011, p. 25) chama a atenção para o discurso indireto livre, “graças ao discurso indireto livre (...) habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade”. Também, para Wood, há uma espécie de inversão dessa situação, quando o narrador usa palavras aparentemente inadequadas ao contexto, como que *contaminado* pela fala da personagem, flexibilizando a narrativa e exigindo uma integração maior entre leitor-texto, no que ele chama de ironia do autor: “quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração” (WOOD, 2011, p. 33). A sutileza da caracterização do major cujo robe *de seda* tem um másculo e poderoso dragão *pintado* nas costas é mais um índice disso.

Essa ideia sobre a África, de que o major parece ser porta-voz, reaparece várias vezes (ainda a respeito do *relato*), menosprezando os africanos, menosprezando a guerra, menosprezando os eventos desencadeados a partir do envenenamento, entendido como *estupidez dos blacks*, e superlativizando a ação portuguesa em solo alheio, “deviam tê-los deixado expostos e apodrecidos à luz do dia, para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação” (JORGE, 2000, p. 18).

O major, que se diz africanista, conversa com outro militar, numa ensolarada tarde de domingo, em posição privilegiada – o terraço do hotel – observando o Índico:

‘África Austral? Que África Austral? Moçambique está para África Austral como a península Ibérica está para a Europa – estão ambas como a bainha está para as calças.’

‘E a culpa? E a culpa? – perguntou o major (...)’

‘Deles, da qualidade dos *blacks* que nos calharam em sorte! (...) Se tivéssemos tido uns *blacks* fortes, tesos, aguerridos, nós, os colonizadores, teríamos saído da nossa fraqueza. Eles é que são os culpados, e se lhe parecemos fortes é porque eles mesmos são extremamente fracos. Só temos de os recriminar...’ (JORGE, 2000, p. 26)

Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), analisa a obra de um *estudioso* dos “fenômenos psicológicos que regem as relações nativo-colonizador” (2008, p. 83): Octave Mannoni. Segundo este,

podemos dizer que, quase em todos os lugares em que os europeus fundaram colônias (...), eles eram esperados e até mesmo inconscientemente desejados pelos nativos. Em todas as partes, lendas os prefiguravam sob a forma de estrangeiros vindos do mar e destinados a trazer benefícios (MANNONI, apud FANON, 2008, p. 94).

Não se poderia pensar aqui num equivalente teórico da conversa acima transcrita entre os militares portugueses?

Fanon, mesmo apontando problemas no trabalho de Mannoni, reconhece que há um caráter patológico no conflito, segundo o qual o “branco colonizador não é movido senão pelo desejo de eliminar uma insatisfação” (2008, p. 84). Ora, se tomarmos Portugal diluído e alegorizado nesses militares apresentados pelo *relato* e seu complexo imperial, é pertinente a leitura do destino mítico do povo português por Eduardo Lourenço (1999). Segundo sua leitura, Portugal teria sido fadado à grandeza e o povo português viveria sob a melancolia desse prognóstico gorado, já que Portugal julgava ter construído um império duradouro (o que é depreendido nos capítulos seguintes, quando Eva Lopo desconstrói o relato), restando apenas a mitificação dessa grandeza sonhada, como quer o major africanista que prefere ignorar os fatos, centrando-se no idílio, pois

ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa

histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... Era muito cedo para se falar do Império (JORGE, 2000, p. 11).

Era ainda tempo de ilusão, em que as imagens manipuladas poderiam ser projetadas como *verdade*, ou ignoradas, para que elas não existissem; mesmo agora, na presentificação deste tempo pelo relato, entendido como a reiteração das vozes vigentes sobre a guerra colonial portuguesa, que não houve:

ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia no Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. (...) Não guerra. Por isso mesmo cada operação se chamava uma guerra (...) do mesmo modo se entendia em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras (...). A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce. (JORGE, 2000, p. 71)

Diz um tenente paraquedista que “se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir” (JORGE, 2000, p. 19), e destacamos a fala do major africanista, respondendo à pergunta sobre a passagem do *dumper*, a recolher os mortos, “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” (JORGE, 2000, p. 29).

O controle de informações pode ser percebido na fala do narrador sobre a presença de um repórter no terraço: “informação, venha ela do lado que vier, sempre incomoda, porque sempre se constitui um perigo de se ficar com uma parte do nosso corpo invisível à vista. Ninguém gosta que a informação chegue, sobretudo quando se está à vontade” (JORGE, 2000, p. 32).

A informação mencionada encaminha o relato para o seu final, espetacular, como o de uma ária – conforme o narrador no início do texto –, pois diz respeito ao noivo que, “acostumado à contra-subversão no terreno” (JORGE, 2000, p. 35) teria disparado um tiro no repórter que acabara de ser expulso do terraço do hotel onde os oficiais portugueses acompanhavam a bela chuva de gafanhotos. O estupefaciente deste tiro é que foi autoinfligido: o tenente Luís Alex, o noivo, suicidou-se.

O tom *excessivo* da narrativa continua, já que o motivo do suicídio teria sido a harmonia: “era maravilhoso tudo se conjugar daquela maneira. Que astros estariam com que astros, lá acima da atmosfera, por cima do manto de ozono, para que acontecesse de forma tão harmoniosa?” (JORGE, 2000, p. 36). A ironia, para além do tom da narrativa, torna-se evidente quando se percebe que não há transcendência nesse questionamento retórico, pois são astros que se situam “por cima do manto de ozono”, algo concreto, realocando o evento no plano da facticidade.

O improvável espetáculo prossegue, pela fala do narrador:

todos, incluindo Evita, compreendiam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais que qualquer estado. Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma. Grave seria proporcionar demasiada felicidade. Então o terraço foi fechado para que não se voltasse a sentir idêntica chamada de esplendor (JORGE, 2000, p. 36).

Retomamos nesse momento não só o sensacionalismo<sup>13</sup> do relato, percebido pelo tom hiperbólico dado às ações, pela ênfase ao detalhe, pela maquiagem dos fatos, pela ironia, enfim; como também relembramos a alusão a uma espécie de manipulação midiática, principalmente televisiva. Isso pode ser desenvolvido, se pensamos na simulação do real como gestação de uma verdade aceitável, tendo em mente que a *fidelidade à representação* pressupõe, de certa forma, um simulacro.

Jean Baudrillard, avaliando a sociedade em suas relações quotidianas, considera a impossibilidade de essas relações serem *reais*, uma vez que, segundo ele, “o real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí” (1991, p. 08).

O texto do relato “já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório.” (BAUDRILLARD, 1991, p.

---

<sup>13</sup> Usa-se aqui o termo *sensacionalismo* pela utilização de um discurso competente da nação portuguesa como comunidade imaginada, pela alienação do sentido histórico real, afetado no discurso de necessidade da guerra como fundamental para a manutenção do *território português ultramarino*.

9), como convém ao império português: a chuva de gafanhotos é um hino de beleza, não o horror da peste, bem como o suicídio é resultado de harmonia, não a consequência do trauma das operações no terreno.

\*\*\*

O relato “Os gafanhotos” é apresentado à Eva Lopo como um texto memorialista, porém ficcional. A veracidade das ações representadas no conto é alcançada a partir do momento em que se entende o quão necessárias essas ações são para a conservação de uma *normalidade*, mesmo que encenada. O real, por mais que se pretendesse, nunca seria reproduzido: ele é produzido como objeto estético a partir de uma intencionalidade.

O que há n “Os gafanhotos” é a reprodução do discurso competente, uma vez que o “autor” desse texto reproduz o já aceito e difundido pela historiografia oficial portuguesa da época.

A imagem que se cria – a partir do relato – é mais real do que os próprios eventos que o teriam desencadeado: a ficção foi tantas vezes afirmada como realidade que sobrepujou a própria realidade.

A matéria narrada, porém, expande-se para além da palavra *fim* que pretendia encerrar o relato, desencadeando em sua leitora, Eva Lopo, uma torrente de recordações recalçadas ao longo de vinte anos, levando-a ao seguinte comentário:

esse é um relato encantador. (...) Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso (JORGE, 2000, p. 38).

Valorizar esta característica do relato, desnudando as suas experiências, suas *imperfeitas lembranças*, traz à tona questões acerca do papel da memória para a História, memória seletiva, que cala individualmente ante o trauma e fossiliza os acontecimentos defendidos pela história oficial, narrada pelo poder vigente.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 22. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Livro X: p. 217-265.
- Assinalando os 50 anos do Massacre de Mueda: “Crime” foi ter exigido independência* In: <http://jornalismomocambicano.blogspot.com.br/2010/06/assinalando-os-50-anos-do-massacre-de.html>. <Acesso em 18.10.2012>
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.
- BERGSON, Henry. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CABRITA, Felícia. *Massacres em África*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e elaboração da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. 3. ed. Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia frequentemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O tempo social*. In: *Coleção Documentos n° 6: Série Ciências Humanas*. Grupo estudos sobre o tempo. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho*. In: Tempo e argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 2, nr.1, 2010. p. 3-10.

In: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>. <Acesso em 05.03.2011>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.