

## A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada

Paula Jordão

Desde a sua publicação que *A Costa dos Murmúrios* (a partir de agora referido como *CM*), de Lídia Jorge, tem provocado grande interesse, tanto por parte do público laico, como do literário. Para tal contribui não só o tema tratado neste romance, relacionado com a guerra colonial em Moçambique nos anos 60, como também o modo como esse tema é abordado.

Ao escolher uma estratégia que se pode chamar de metaficcional como enquadramento para *CM*, Lídia Jorge problematiza não só questões textuais e narrativas mas também ideológicas e culturais. Assim, se a Verdade e a História não são consideradas em *CM* mais do que meras “coincidências” ou simples versões susceptíveis de alteração, porque não aceitar, então, o relato de acontecimentos até agora “esquecidos” pela História oficial? Acontecimentos considerados durante muito tempo como tabus do discurso histórico e ideológico da cultura portuguesa, como o massacre de populações moçambicanas por parte de soldados portugueses. Não é, todavia, só a Verdade ou a História que fazem parte desta tentativa de desmistificação em *CM*. Também à Escrita é concedido um lugar na estratégia metaficcional de Lídia Jorge. Um lugar que se traduz no questionar do romance enquanto todo narrativo consistente e enquanto obra de arte.

Considerando os aspectos acima referidos, não é pois de admirar que sejam vários os estudos que abordam *CM* a partir de uma leitura pós-modernista e pós-colonialista.<sup>1</sup> Concordando em grande parte com esses estudos, gostaria de propôr neste artigo algumas linhas de reflexão sobre um aspecto que, até agora, não creio ter sido suficientemente abordado. Este aspecto tem a ver com uma ambiguidade existente na questionação da ordem dominante que Lídia Jorge parece propôr em *CM* e da qual a personagem Evita é um bom exemplo, quer no seu discurso, quer no seu comportamento em relação ao outro.

Vinte anos após os acontecimentos em que participou como personagem Evita, Eva Lopo apresenta a sua própria versão de “Os Gafanhotos.” Ao fazê-lo, tem desde o início a preocupação de sublinhar a contingência da Escrita, enquanto representante daquilo que se considera como o real [(“Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira!”) (*CM* 42)]. Desta forma, ela envolve igualmente as suas próprias personagens nessa contingência, deixando-as à mercê de “correspondências.” Curiosamente, é Evita uma das primeiras personagens a ser atingida por essa “correspondência,” ‘perdendo’ assim parte da sua coesão como personagem, sendo descrita por Eva Lopo como apenas “um olho”: [“Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho”] (*CM* 43)].

Ao ‘transformar’ (ou minimalizar) Evita, Eva Lopo pretende fazer-nos crer que essa transformação não é mais do que a efectivação de uma cesura na identidade de Eva/Evita.<sup>2</sup> Cesura essa provocada pela passagem do tempo e que, originando um ‘divórcio’ entre a narradora Eva e a personagem Evita, parece situar Evita num plano de igualdade com as outras personagens. No entanto, se bem que ‘divorciadas,’ este ‘divórcio’ tem em si algo de incestuoso. Apesar de Eva Lopo apresentar o seu comentário com uma visão do presente, é a perspectiva de Evita que prevalece em toda a segunda parte de *CM*, quer acerca dos acontecimentos, quer das personagens.

Este privilegiar da perspectiva de Evita, sendo inicialmente um processo narrativo, adquire igualmente um carácter ideológico e político, por ser a tradução dum exercício de poder do Mesmo (o ‘par’ Eva/Evita) sobre o Outro. Um exercício no decorrer do qual a afirmação do Mesmo significa a inferiorização do Outro, como se irá ver, ainda que este seja um potencial aliado, como é o caso de Helena.

É através da desmontagem desses exercícios de poder que pretendemos chegar neste estudo a uma imagem de Evita que, pela sua ambivalência, se revela bastante diferente da de rebelde contestadora da ordem patriarcal e colonialista, até agora frequentemente apresentada.

### **Manuseio fácil**

A análise da imagem de Evita começa por uma referência ao quotidiano em que está posicionada (o termo é aqui empregue numa adaptação do conceito “located” de Teresa de Lauretis) e que é muito semelhante ao de Helena. Ocidental, burguês e colonizador, localizado na Beira (devido à operação militar em que os respectivos maridos estão envolvidos), este quotidiano é

partilhado por grande parte das personagens de *CM*, ligando-se à questão da nação que é sentida como algo omnipresente.

No seu trabalho "Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation," Homi Bhabha define nação como um conceito que preenche o vazio deixado pelo desenraizamento das populações e seus familiares, originando um sentimento de perda e melancolia. Seguindo a mesma perspectiva, a nação é, então, sentida como algo de longínquo, a representação de um todo coeso pelo qual se anseia.<sup>3</sup>

Relacionando a definição de Bhabha com *CM*, verificamos que também aqui podemos falar de elementos populacionais que, provenientes de um passado diverso, mas igualmente desenraizados da Metrópole, se encontram reunidos na Beira. Experimentando esse vazio resultante do afastamento do seu meio conhecido, eles sentem a nação como um anseio por algo longínquo (inatingível). Um anseio exprimindo-se discursivamente de forma variada, mas apresentando a mesma atitude ideológica e política: uma total inadaptação ao mundo diferente onde se situam. Inadaptação essa à qual cada uma das personagens tenta, de maneira diversa, dar uma resposta. Assim, enquanto alguns tendem a idealizar de uma forma paradisíaca a paisagem africana ou imaginam um futuro utópico de prosperidade luso-moçambicana, outros justificam a presença colonialista portuguesa, através de um discurso bélico repleto de violência e tortura. Para o tenente Luís Alex, o noivo de Evita, a solução parece estar numa glória utópica a atingir por meios heroicamente bélicos, como se pode deduzir do seguinte fragmento:

A nação estava cheia de gente que nunca assistira a outra cena de combate que não fosse a dum ridículo distúrbio à porta duma taberna, dois bêbedos com dois galos na testa, dois menos bêbedos pegando os outros pelas costas. E de resto, só paz, uma dormente paz. A paz do país, no tempo do general, deveria ter parecido uma pedreira adormecida. (*CM* 58)

E qual é a posição de Evita? Em estudos feitos sobre *CM*, Evita é frequentemente apresentada como tendo uma posição alheia e até mesmo contrária a este tipo de discurso e ideologia. Ela é a que, consciente dos crimes cometidos pelo regime, tenta tomar alguma iniciativa no sentido de os tornar públicos. Observando, no entanto, mais de perto o seu percurso inicial, podemos perguntar se o que determina a sua acção e prática discursiva não é mais uma resultante de uma consciencialização da sua situação privada, do

que uma de tipo político. Enquanto que para outros o sentimento de perda e melancolia se liga a uma nação ausente, para Evita esse sentimento liga-se à sua relação com Luís Alex. Uma relação que, ao apresentar-se radicalmente alterada (uma não-relação?) devido à transformação nele operada, de estudante de matemática a fiel seguidor e praticante fervoroso do discurso, ideologia e prática colonialistas, lhe abala por completo o sentimento de segurança pessoal que lhe vem dessa mesma relação. Por outro lado, e de uma forma algo contraditória, é essa relação já completamente alterada que nos fornece ainda elementos reveladores não só da dependência de Evita da ordem hegemónica patriarcal, em que essa relação se integra, como também da sua interiorização dessa mesma ordem.

É principalmente na sua relação com Helena que essa interiorização mais claramente se manifesta. Assim, Evita começa por apresentar Helena num dia de praia, em que os dois casais se encontram juntos. Envolvida numa brincadeira à beira-mar com Forza Leal, o seu comportamento aparece imediatamente reprovado por Evita [“Ela corria à beira, empurrava o bote para fora, saltava e compunha o cabelo, como se naquela simulação de vai não vai no pequeno barco existisse um divertimento exaltante.” (CM 68)], que vê nele uma demonstração de superficialidade e subordinação sexual. Esta reprovação de Evita não é ocasional, mas obedece à sua intenção de apresentar Helena como o seu contrário negativo. Ao apresentá-la como seguidora obediente da ordem patriarcal vigente, Evita contrapõe-lhe assim a sua própria imagem de inconformista a essa mesma ordem. Uma imagem da qual somos levados a suspeitar perante as expressões que utiliza para descrever quer o casal Helena-Forza [“(…) Helena e Forza tinham uma alegria doméstica triunfante (…). Entraram na porta da casa, fecharam-na, no ar havia harmonia—como um pêndulo bom vai, vem, promete.” (CM 69)], quer Helena isoladamente:

Era uma bela mulher, despida lembrava um pombo, como outras lembram uma rã e outras uma baleia. Não era só a voz que lembrava um pombo, a chamar pelo barco, mas era também a perna, o seio, alguma coisa estava espalhada por ela que pertencia à família das columbinas. Talvez o cabelo vermelho, a pele leitosa. (CM 68)

Uma das formas de interpretar as descrições acima referidas é através da ironia que lhes é implícita e que faz parte do enquadramento metaficcional que Lídia Jorge pretende dar a *CM*, no qual a ironia é utilizada com a função

de subversão do discurso vigente. Tal ironia pode, no entanto, revelar-se inefectiva nessa função subversiva, se considerarmos a ambivalência que nela se esconde. Lembremos a este respeito as palavras de Linda Hutcheon acerca da ambivalência política do pós-modernismo, que, se por um lado critica a ordem dominante, por outro lado também alimenta uma cumplicidade com essa mesma ordem no seio da qual inevitavelmente existe (Hutcheon, "Circling the Downspout of Empire" 130).

Se a descrição que Evita faz de Helena parece, numa primeira instância, traduzir uma subversão da ordem patriarcal, ela acaba por confirmar, numa segunda instância, uma cumplicidade com essa mesma ordem. Ao utilizar palavras como "pombo," "rã" e "baleia" para descrever Helena e as outras mulheres, Evita revela um suspeito manuseio fácil de imagens que, num discurso sexista, são utilizadas para situar as mulheres numa situação de inferioridade. Manuseio fácil esse que leva a considerar a sua interiorização desse mesmo discurso e conseqüente concordância com a ordem patriarcal a que ele pertence, em lugar de uma subversão. A segunda referência a Helena é feita a partir de um outro encontro entre os dois casais numa marisqueira, no meio de ruidosa azáfama de clientes e empregados, e do diálogo entre Forza Leal e Luís Alex, de teor marcadamente colonialista e bélico. Referindo-se ao alheamento do ambiente que Helena parece mostrar, Evita tenta comunicar com ela, da seguinte forma:

Por entre o barulho que fazia dentro e fora, perguntei-lhe—"Sabe o que significa o seu nome?"

Helena de Tróia começou a rir—"Não, não sei."

"Nunca lhe disseram Haec Helena?"

"Não, nunca"—disse ela com pestanas inocentes a baterem ao longo dos olhos, afastada agora dos crustáceos e da turquês que lhes quebravam tão bem as eriçadas patas. Quis que Helena soubesse.

"Dizer Haec Helena é o mesmo que dizer eis a causa do conflito—gosta?"

(CM 72)

Desta vez Evita não se 'limita' a aprisionar Helena numa imagem estática de superficialidade ou subordinação sexual, mas acrescenta-lhe também ignorância. Ignorância que não tem tanto a ver com a referência a um conhecimento clássico da expressão "Haec Helena," mas que sugere mais uma culpabilização bíblico-patriarcal em que a mulher é a origem de todo o mal

do mundo. Ao atribuir indirectamente a Helena ‘a causa do conflito,’ (atribuição essa que passa já por uma demonstração e transmissão ‘superior’ de um conhecimento clássico), Evita faz a união metafórica de duas imagens discursivas de inferiorização da mulher. À concepção patriarcal clássica que encara o corpo feminino como causa e justificação de guerra e posse masculina, é aliada a colonialista, segundo a qual o corpo feminino simboliza a Terra conquistada.<sup>4</sup>

Objecto destes dois tipos de dominação, Helena ocupa assim um espaço simbólico comum aos não-europeus e às mulheres. Espaço esse em que, segundo Helen Carr, ambos são vistos como parte da natureza e não da cultura, desfrutando de uma mesma ambivalência. Ambos são considerados como passivos, imaturos, não sofisticados, sem espírito de iniciativa ou de poder intelectual, necessitando de ser guiados e governados. Ou, pelo contrário, são considerados como perigosos, traidores, emocionais, selvagens, inconstantes, imprevisíveis, lascivos e sexualmente aberrantes.<sup>5</sup> Características todas elas que, aplicadas a Helena por Evita, fornecem uma informação bastante esclarecedora acerca da posição ideológica da última. Uma posição que, se à partida aparenta ser de contestação da ordem dominante, acaba finalmente por tornar-se defensora dessa mesma ordem.

### **Espaço**

Difícilmente se pode tentar ‘desambiguar’ a posição de Evita quer em relação a Helena quer em relação à ordem vigente, sem focar o papel do espaço nessa ‘desambiguação.’ Referindo a importância do espaço real como possibilidade de agilidade, movimento e aquisição de conhecimento, Affrica Taylor alerta para uma certa ingenuidade presente nesta concepção de espaço. Segundo ela, há que ter igualmente em conta que assegurar o espaço é um acto político—significando muitas vezes a invasão de territórios, a sua colonização, a apropriação dos bens de outrem—e disciplinador do conhecimento. Por outras palavras: a ocupação do espaço é uma asserção do poder.<sup>6</sup>

Evita e Helena aparentam ter inicialmente uma relação oposta com o espaço em que se inserem. Helena, que desde o início se encontra circunscrita ao espaço limitado de sua casa, parece ‘optar’ cada vez mais por um maior recolhimento. Se num primeiro momento o faz por não querer (ou não poder) ter outros contactos, mais tarde fá-lo como acto de solidariedade para com Forza Leal, quando este se encontra no Norte de Moçambique, em missão

militar. Evita, ao contrário, opta desde logo por uma imagem de rebeldia, que também se reflecte espacialmente, ao recusar sair do Stella Maris e ir morar para uma das casas abandonadas pelos antigos moradores/colonizadores. Seguindo A. Taylor e atribuindo ao espaço um valor positivo de desenvolvimento e aquisição de conhecimento, poder-se-ia assim pensar que a auto-limitação espacial de Helena corresponde igualmente a uma autolimitação de si própria. No caso de Evita, a sua permanência no Stella Maris fornecer-lhe-ia, pelo contrário, um meio de alcançar maior liberdade. Observando, no entanto, a utilização que ambas fazem do espaço, verifica-se que a aparente autolimitação de Helena corresponde afinal não só à afirmação e divulgação de conhecimento—e consequente exercício de poder sobre o Outro que esse conhecimento fornece—mas até à subversão de questões ideológicas.

Tomemos para isso em consideração o episódio em que Helena mostra a Evita as fotografias tiradas durante os massacres em que Alex também participara. Ao fazê-lo, Helena ultrapassa a sua situação de passividade para se metamorfosear na activa divulgadora de uma informação até então desconhecida de Evita (e que lhe dá a posição 'superior' de, ao contrário de Evita, estar a par de segredos militares). Helena vai, no entanto, mais longe no seu papel de informadora. Ao confrontar Evita com as crueldades de que Alex também fora autor, ela transforma o seu espaço num espaço ligado a uma múltipla subversão de valores respeitantes a um sistema patriarcal e colonialista. Assim, ao ser revelada a existência de segredos entre Evita e Alex, é não só a relação matrimonial de ambos que está em causa, mas até o próprio matrimónio como instituição que defende, entre outros, princípios de abertura, franqueza e lealdade entre os dois cônjuges. Paralelamente, ao estabelecer com Evita um contacto de características homoeróticas,<sup>7</sup> Helena subverte ainda o sistema patriarcal, exclusivamente heterossexual. Embora na maioria das vezes partindo da iniciativa de Helena (e recusado por Evita quando Helena tenta seduzi-la sexualmente), não deixa de transparecer nesse contacto uma certa ambiguidade de Evita, ao consenti-lo (e até incentivá-lo?) inicialmente. Finalmente, é ainda através do desmascarar das atrocidades cometidas pelos servidores do regime colonialista, até então ocultadas nas versões oficiais, que assistimos à subversão do sistema ideológico colonialista. Por outras palavras, Helena parece assim utilizar o seu espaço como um espaço de ruptura (sexual e política) no carácter coeso da nação.<sup>8</sup>

Quanto a Evita, se o seu espaço parece ser inicialmente veículo para o

alargamento das suas investigações e para uma potencial actividade política, uma análise um pouco mais detalhada mostra que tal não é o caso. Assim, as suas investigações são conseguidas essencialmente através do jornalista Álvaro Sabino, com quem inicia uma relação ambígua. Embora aparentemente de resistência política ao regime colonial, a relação de Evita e Sabino acaba por evidenciar o conformismo e até o comprometimento de ambos com esse mesmo regime. Para Sabino, o seu acto de resistência limita-se à semanal coluna panfletária (inofensiva e “indecifrável,” segundo o “jornalista gordo”) no *Hinterland*. Para Evita, trata-se apenas da aquisição de um maior conhecimento acerca dos assassínios, não o usando, no entanto, para os denunciar na prática. A este comprometimento político associa-se um comprometimento de ordem sexual, que se verifica através do discurso de Sabino quando este trata Evita por “pomba,” palavra de conotação sexista. Ou ainda na relação que Evita tem no exterior com ele, mantendo no Stella Maris o seu estatuto de noiva de Alex, pactuando dessa forma não só com a moral, como também com a ordem política vigente, simbolizada no quotidiano do Stella Maris.

#### **Who's afraid of Helena de Tróia?**

A finalizar esta breve análise sobre a ambiguidade em torno de Evita, não pode faltar a referência ao que eu gostaria de referir como “a cena da tentação” entre Evita e Helena, no final de *CM*. Retomemos para isso os acontecimentos que a antecedem.

Depois de uma campanha fracassada (aos olhos do poder) no Norte de Moçambique, Luís Alex e Forza Leal iniciam o seu regresso à Beira. Tanto Evita como Helena têm as suas razões para recearem este regresso. A primeira, ao manter uma relação (ambiguamente platónica) com Sabino, arrisca não só um confronto doméstico mas ainda um escândalo político e social, sendo Sabino mestiço e funcionário no jornal da oposição. A segunda está aterrorizada com a ideia de passar o resto da vida ao lado do tirano Forza Leal, especialmente depois de reconhecer o significado limitado do seu casamento. Esse terror é tão forte que a leva mesmo a considerar a ideia de suicídio, ideia por ela confessada a Evita num dos prévios encontros (por iniciativa de Helena) entre as duas. Assim, pouco antes do regresso de Alex e Forza Leal, Helena pede de novo a Evita que venha a casa dela, e esta, ao chegar lá, encontra-a quase despida em cima da cama.

A descrição que Evita faz do corpo de Helena é marcada por uma distância que o transforma quer num objecto clínico de observação quer até num objecto

algo mecânico. Como ilustração leia-se o seguinte trecho:

Ela [Helena] pôs uma perna fora do lençol. Os músculos gémeos de Helena não se vêem, por mais que Helena comprima o peito do pé. Tenho a perna de Helena na minha mão, peço-lhe que a curve para ver a actuação dos gémeos. A perna apenas toma um pouco mais de volume e engrossa. Passa-se o mesmo com a coxa. Helena abre e fecha a coxa. O seu slip é tão escasso que melhor fora não o ter. Helena puxa os joelhos, senta-se, levanta o assento, retira o slip, escorrega-o pelas pernas sempre unidas, estende-se. (CM 223)

Mesmo ao tocá-la, Evita não deixa de observar Helena com o seu olhar clínico, nomeando as várias partes da perna de Helena como se estivesse a efectuar uma fragmentação anatómica num corpo estranho.<sup>9</sup> Evita retira assim ao corpo de Helena a sua dimensão humana e até erótica,<sup>10</sup> afastando igualmente o “perigo” que representa enquanto oferta de uma sexualidade desconhecida e diferente. Depois de Helena tirar o slip e pedir a Evita que tranque a porta, esta deixa de ter qualquer reacção, para passar a uma longa (no texto cerca de duas páginas) série de considerações acerca de Helena. Tomando como ponto de partida a beleza de Helena, Evita tece várias hipóteses (as suas próprias fantasias?) acerca do possível significado sexual do corpo de Helena para o desejo masculino. Por ela são referidos: o caçador de pretos, o capitão, o talhante, o homem do lixo, o cozeiro, assim como “os sublimes,” isto é, os médicos devotos, os poetas, os prémios da paz, etc.

Ao escolher imagens que simbolizam ideias de sujidade, morte e sangue para exprimir a sexualidade (relacionada com a beleza) feminina, Evita não faz mais do que reproduzir um certo discurso pertencente à ordem patriarcal sexista à qual ela aparentemente se opõe. A imagem de superficialidade, irresponsabilidade e ignorância de Helena fica agora completa com a de promiscuidade e aberração sexual. Recordando o que Durring diz acerca da ligação entre linguagem e identidade (“(...) a choice of language is a choice of identity.” 126), Evita revela assim através do seu discurso uma identidade na qual essa ordem está interiorizada. Por isso a única resposta verbal que tem para o “Vamos vingar-nos deles?” de Helena, só pode ser um “Sorry, sorry,” denunciador do seu posicionamento privilegiado de classe, sexo e raça.<sup>11</sup> E a única resposta física que encontra é refugiar-se nos braços de Sabino, ‘desambiguizando’ finalmente não só a sua relação com ele, como a sua própria identidade.

### Conclusão

Como nota final, recorde-se uma das afirmações de Foucault referentes à ambiguidade presente no discurso: “(...) [discourse] can be both an instrument and an effect of power, but also a hindrance, a stumbling-block, a point of resistance and a starting point for an opposing strategy.”<sup>12</sup>

Também Evita, ao apresentar-se como figura rebelde e contestatária da ordem vigente em que está inserida, não consegue esconder uma cumplicidade com essa mesma ordem, visível na sua relação de poder com o Outro. Nessa relação, o Outro é frequentemente colocado numa posição de inferioridade, através de um discurso—que, ideologicamente, é muito semelhante ao usado na manutenção e reprodução da ordem—, em princípio, por ela contestado. Assim acontece na relação de Evita com Helena, a quem ela aprisiona numa imagem de superficialidade e subordinação, empregando para isso um discurso repleto de imagens e expressões denunciadoras de uma ideologia sexista e colonialista. Mas, se a posição e identidade de Evita se tornam assim ‘desambiguizadas,’ algo de semelhante acontece em relação a Helena: ao contrário de Evita, ela é libertada da sua imagem de conformista passiva, insurgindo-se de um modo radical contra os tabus políticos e sexuais pertencentes à ordem hegemónica que Evita parece, afinal, ter interiorizado.

Falar de ambiguidade em *A Costa dos Murmúrios* é falar de uma das vias para uma melhor compreensão da problemática variada que a obra encerra, o ponto de resistência e de começo para a estratégia de oposição a que se refere Foucault.

### Notas

<sup>1</sup> Alguns desses estudos estão referidos na bibliografia anexa a este artigo para a qual remeto.

<sup>2</sup> Ronald Sousa, no seu artigo “‘I Was Evita’ or *Ecce Femina*,” encontra uma engenhosa fórmula para essa mesma cesura através da palavra “Ev/ita.”

<sup>3</sup> Citado em Sally R. Munt, “Sisters in Exile: the Lesbian Nation” 6.

<sup>4</sup> Tradução minha da afirmação de Ania Loomba no seu livro *Colonialism/Post-colonialism: “Thus, from the beginning of the colonial period till its end (and beyond), female bodies symbolise the conquered land”* 152.

<sup>5</sup> Citado em *Colonialism/Postcolonialism* 159-60.

<sup>6</sup> Affrica Taylor, “Lesbian Space: More Than One Imagined Territory” 129-30.

<sup>7</sup> O termo “homoerótico” é usado a partir do termo “homoeroticism” usado por Sally Munt no seu artigo “Sisters in Exile: the Lesbian Nation.” Com este termo pretendo definir a relação de erotismo entre Helena e Evita.

<sup>8</sup> Recorde-se o que Homi Bhabha diz a este respeito, ao referir a ideia da nação alienada de si mesma: “We are confronted with the nation split within itself (...). The barred Nation *It/Self*,

alienated from its eternal selfregeneration, becomes a liminal signifying space that is *internally* marked by the discourses of minorities, the heterogeneous histories of contending peoples, antagonistic authorities and tense locations of cultural difference.” Citado em Sally Munt, “Sisters in Exile: the Lesbian Nation” 6.

<sup>9</sup> É com base nesta ‘fragmentação’ do corpo de Helena que discordo de Ronald Sousa quando ele fala de desejo da parte de Evita em relação a Helena, no seu artigo “‘I Was Evita’ or *Ecce Femina*” (anteriormente citado).

<sup>10</sup> Este meu raciocínio é em parte inspirado em Judith Butler que, referindo algumas ideias de Monique Wittig, afirma: “That penis, vagina, breasts, and so forth, are *named* sexual parts is both a restriction of the erogenous body to those parts and a fragmentation of the body as a whole.” Citado de “Subversive Bodily Acts” 112.

<sup>11</sup> Os meus agradecimentos a Ana Paula Ferreira, que me chamou a atenção para este ‘pormenor’ essencial de classe privilegiada, visível através do uso do inglês.

<sup>12</sup> Citado por Judith Butler em “Imitation and Gender Subordination” 163.

## Obras citadas e bibliografia complementar

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith. “Subversive Bodily Acts.” *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990. 79-169.
- . “Imitation and Gender Subordination.” *Feminism and Sexuality: A Reader*. Ed. S. Jackson, S. Scott. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. 162-65.
- Cabral, Maria Manuela A. Lacerda. “A *Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge: Inquietação Pós-Moderna.” *Revista da Faculdade de Letras do Porto XIV* (1997): 265-87.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Durring, Simon. “Postmodernism or Post-colonialism Today.” *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. New York and London: Routledge, 1995. 125-29.
- Ferreira, Ana Paula. “Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*: History and the Postmodern She-Wolf.” *Revista Hispânica Moderna XLV*, 2. (1992): 268-78.
- Hutcheon, Linda. “Circling the Downspout of Empire.” *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. New York and London: Routledge, 1995. 130-35.
- Jorge, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York and London: Routledge, 1998.
- Magalhães, Isabel Allegro de. *O Sexo dos Textos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- Munt, Sally R. “Sisters in Exile: the Lesbian Nation.” *Space, Bodies and Gender*. Ed. R. Ainly. New York and London: Routledge, 1998. 3-19.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge, 1989.
- Saraiva, Arnaldo. “Os Duplos do Real e os Duplos Romanescos (*A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge).” *Arquivos do Centro Cultural Português* (Fundação Calouste Gulbenkian) XXIX (1991): 39-48.
- Sousa, Ronald W. “‘I Was Evita’ or *Ecce Femina*.” (no prelo)
- Taylor, Affrica. “Lesbian Space: More Than One Imagined Territory.” *Space, Bodies and Gender*. Ed. R. Ainly. New York and London: Routledge, 1998. 129-41.