

Memória Infinita

Paulo de Medeiros

Mémoires, au pluriel. Trop de mémoires.

(Derrida, *Mémoires pour Paul de Man* 9)

Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim.

(Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios* 26)

Não será necessário lembrar a importância que a variada obra de Lídia Jorge tem vindo a assumir quer no campo da literatura portuguesa, onde tem lugar de destaque, quer no campo da literatura contemporânea internacional, não só através dos temas abordados como também das estratégias narrativas em que o experimentalismo formal, nunca gratuito, poderia ser indicado como paradigmático de um profundo vector ético-político na pós-modernidade. Se *O Dia dos Prodígios* merece especial atenção na medida em que incessantemente põe em causa conceitos tradicionais de História e representação, ao mesmo tempo que reconceptualiza o movimento revolucionário e o processo de democratização em Portugal, assim como as diversas estruturas de poder na sociedade portuguesa, tendo sido frequentemente referido como tal em múltiplas abordagens de síntese da literatura portuguesa dos últimos vinte anos, esse mesmo processo de metanarrativa estende-se a todos os seus romances subsequentes. Pode-se referir, a título de exemplo, o espaço terrível da Casa do Leborão, em *A Última Dona*, que tanto significa sítio privilegiado do desejo e da morte, do desejo da morte, como dom da morte a nível pessoal e alegoria nacional. Ou a Casa da Arara à Rua da Tabaqueira d'*O Jardim sem Limites*, com a sua escrita em serpentina alastrando pelas paredes diariamente, sítio de uma utopia comunitária anunciada por um dilúvio que subverte, mesmo que

temporariamente, as fronteiras do quotidiano individual, mas que também serve para induzir um processo de entropia extremo, evidenciado pelo Homem Estátua. Só aparentemente é que a narrativa recente de Lídia Jorge se poderia dizer menos experimental. Se se pode apontar sempre para um espaço referencial onde cada romance concentra as tensões da narrativa, e que nas obras da autora vão desde o Albergue ao Stella Maris, é a própria escrita que nos aparece desde o início como lugar de contínua exploração da sociedade, do processo de reinscrição do indivíduo num tempo e espaço colectivos, e do que significa não só escrever mas também ler.

A Costa dos Murmúrios é talvez o romance de Lídia Jorge que, de forma sistemática, mais atenção crítica tem suscitado. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, na sua importante recensão, publicada pouco após o lançamento do romance, preparou de imediato o palco para a crítica seguinte, ao enquadrar o romance numa perspectiva de problemática pós-colonial e de questionamento dos conceitos de História e de representação, peças fundamentais da estética e do pensamento ocidental e, como tal, chaves no processo de domínio hegemónico que o romance contesta. Em comparação com *Percursos*, de Wanda Ramos, e *Corpo Colonial*, de Joana Ruas, a recensão salienta que, apesar de os três romances se servirem do modo autobiográfico, “Lídia Jorge vai mais longe, ao assumir esse recurso estético como deliberada apropriação irónica de um ponto de vista desautorizado, literalmente infiel, que jamais poderia ter acesso à ‘verdade’ ou ao ‘real’ ou sequer à ‘verosimilhança’” (64). E, no desdobramento do sujeito entre Evita e Eva, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos vê precisamente “o cerne mesmo da impossibilidade total da narrativa da história” (65). São estas as coordenadas que têm vindo a ser exploradas numa série de artigos publicados, com uma excepção, fora de Portugal.

Arnaldo Saraiva focou a questão da dualidade que enforma todo o romance, desde a construção formal da narrativa, que inclui “Os Gafanhotos,” como texto aparentemente autónomo dentro de si e com o qual mantém correspondência contínua, até à dualidade do sujeito autodiegético e de vários aspectos temáticos. A leitura de Saraiva explora obviamente pontos importantes. Contudo, esta esquematização analítica, ao reduzir a complexidade do discurso de Lídia Jorge a dicotomias, assume uma posição retrógrada em relação à narrativa que subverte simples oposições, optando pela pluralidade de perspectivas, incluindo as que provêm da voz de Eva/Evita, já que um dos efeitos da narrativa é precisamente a fragmentação tanto do

discurso como da categoria de sujeito. Efectivamente, alguns dos artigos críticos sobre *A Costa dos Murmúrios* apresentam já uma visão mais próxima da narrativa quando problematizam as oposições em que o texto aparentemente se baseia. Assim, Peter Stolz, embora ainda subscrevendo a noção de que o romance se fundamenta numa estrutura binária, parece já evitar essa atitude redutora ao concluir que o processo dialéctico posto em moção pelo texto não oferece qualquer possibilidade de *sublação*: “Diese Dialektik der antithetischen Dopplung kennt bei Jorge als prozessuale Dynamik kein *tertium*, keine Aufhebung” (88).

Finalmente, como Ana Paula Ferreira afirma, “In one sweeping post-modernist move, Eva Lopo contests then what Jane Flax concisely characterizes as the ‘metanarrative’ of Enlightenment (...). Nevertheless, the counterclaims she goes on to propose are neither absolute nor transcendental” (271). Este último ponto é especialmente importante, pois é necessário verificar que Lídia Jorge não só recusa a teleologia inerente ao conceito clássico de História como, ao substituí-la por um processo de desdobramento e proliferação das memórias, também não as assume como garante da verdade, mas como um processo de evidência fantasmática. Isto é, Lídia Jorge não transpõe a autoridade da História para o campo individual, expresso pela memória pessoal, mas apresenta-a já como sendo um excesso de memória, “Mémoires au pluriel. Trop de mémoires,” ou, nas palavras de Eva Lopo, que tanto afirma: “a verdade é que me lembro de fragmentos. E para quê mais?” (127); como: “Recapitulo tudo (...). Tudo tem ligação com tudo” (201).

Se se pode apontar com certeza para um elo comum entre os vários artigos já publicados sobre *A Costa dos Murmúrios*, é a insistência na História, na relação crítica que a narrativa estabelece com um conceito de História, e com o processo através do qual a subverte, que mais atenção tem suscitado. Embora de modo variado, todos os críticos parecem concordar que este romance, para além de tudo o mais que também ambicione e sem nunca perder de vista o seu carácter de obra de arte, é primordialmente um veículo para desmantelar e reconceptualizar a autoridade do discurso histórico. É assim que, em “History and the Postmodern She-Wolf,” Ana Paula Ferreira rigorosamente situa o romance no pós-modernismo e é também assim, se bem que de uma maneira mais diluída, que Helena Kaufman abre e conclui o seu artigo intitulado “Reclaiming the Margins of History”: “Most important, however, is to see how different people or incidents coexist to enrich the complex texture of History” (47). Até mesmo o prefácio da tradução americana do

romance foca este ponto. Nas palavras de Ronald Sousa: “the novel strikes a postmodern note by casting suspicion on the practices of history writing in general and in fact on any narrative process that seeks to see its results as somehow authoritative” (v-vi). Evidentemente, concordo em parte com estas posições. E, no entanto, parece-me que, ao insistir tanto na História, o que a crítica tem descuidado é uma consideração séria do papel da memória, quer na sua relação com a História quer em termos teóricos. Isto, porque a memória não pode ser encarada como simples meio de re-escrever ou contestar a História.

Lídia Jorge não se limita a apresentar a memória, mesmo que pessoal e múltipla, como simples termo de oposição ao discurso da História. Aliás, a memória tanto pode ser usada para contestar a ideologia dominante como para a reafirmar. Como Jorge Seabra documentou em “O Império e as Memórias do Estado Novo,” a memorialização dos “heróis” das campanhas de ocupação de África, no século XIX, era um componente vital da construção mítica da ideia de Portugal. Ao contrário, tal como a afirmação de Ronald Sousa já indica, o que é posto em questão é a possibilidade de qualquer discurso se apresentar como instância de autoridade. As várias afirmações de Eva Lopo são lembranças, recordações, que não pretendem repôr a veracidade dos acontecimentos ou corrigir lacunas de uma qualquer versão, original ou autorizada. Embora seja tentador ver no episódio d’“Os Gafanhotos” um modelo de tal discurso autoritário, em si mesmo ele já é constituído pela (e forma uma instância da) memória. Mesmo que alguns críticos bem intencionados assim vejam o romance, o que se nota é que não há um processo de recuperação nem da história colonial (Kaufman 45) nem do sujeito feminino (Kaufman 44). Também Rui de Azevedo Teixeira, num livro pioneiro intitulado *A Guerra Colonial e o Romance Português*, classifica explicitamente o livro de Lídia Jorge, juntamente com *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, e *Percursos*, de Wanda Ramos, como “romances da memória” (135). Mas limita-se a referir a memória como processo narrativo, sem analisar a sua função, preferindo, aliás, interpretar *A Costa dos Murmúrios* como uma forma de jogo metanarrativo: “Jogo é também o termo que melhor define a estrutura de *Murmúrios*, uma vez que a matéria ficcional de *Os Gafanhotos* é ficcionalmente jogada no resto do romance” (135). Embora reconheça a importância do livro de Lídia Jorge, segundo Teixeira existiria no romance, afinal, “uma lacuna capital,” já que nele “não há qualquer descrição directa de acções bélicas, qualquer *empíria* da guerra, resultando de uma lei

geral—as mulheres não fazem a guerra (...)” (334-35). Ora, tal atitude, para além de evidenciar uma falácia teórica, demonstra uma incompreensão básica do processo de reconceptualização da guerra e da sociedade portuguesa efectuado pelo romance. Neste ponto, uma leitura introdutória da obra de Lídia Jorge, levada a cabo por Renate Heß, e intitulada “Escrever É Recordar-se,” se bem que necessariamente limitada, é bem explícita ao encarar a escrita de Lídia Jorge como sendo baseada num processo de memória. Se se quiser aceitar a denúncia que Lídia Jorge, à sua maneira, efectua do processo histórico e da sociedade portuguesa, penso ser necessário aceitá-la na sua extensão sem a aliviar através de uma identificação com pressupostos garantes de um projecto ontológico em que um dos termos—história, colonialismo, masculino—seria simplesmente substituído por outro aparentemente oposto mas em que a estrutura de relacionamento se manteria intacta. Penso, portanto, que Lídia Jorge alcança uma crítica mais contundente ao recusar o por a História à memória. N’*A Costa dos Murmúrios* a memória, embora evoque, nunca memorializa.

E de que memórias deveremos então falar? Antes de mais, as memórias d’*A Costa dos Murmúrios* são memórias de guerra. Guerra colonial, sem dúvida, mas também uma espécie de guerra entre indivíduos, entre homens e mulheres, entre um tempo passado e um tempo presente que, embora inegavelmente constituído pelo passado, não pode evitar recriar continuamente esse mesmo passado. Uma observação de Ana Paula Ferreira pode servir de guia para explorar o modo como o romance de Lídia Jorge trata a questão das memórias de guerra: “*A Costa dos Murmúrios* deconstructs, theorizes and rewrites the traditional war narrative, positing the conditions under which literature can retrieve the past without engaging in what Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse, following Foucault, have termed as ‘the violence of representation’” (269). Certamente *A Costa dos Murmúrios* afasta-se de narrativas tradicionais sobre a guerra que, ainda que tenham por objectivo a denúncia ou a oposição, acabam sempre por se reinscrever nesse processo de representação da violência, que é, em si mesmo, inescapavelmente violento. A narrativa de Lídia Jorge certamente desconstrói, num sentido até rigoroso do termo, a narrativa tradicional de guerra, e é por isso que se pode dizer que simultaneamente teoriza e re-escreve o que o acto de escrever sobre a guerra possa significar.

No entanto, é exactamente devido a esse rigor que penso ser impossível ver o romance quer como uma recuperação do passado, quer como estando

desligado do processo de violência da representação. E talvez seja isso mesmo que mais distingue este romance de outras narrativas sobre a guerra colonial. O relato “Os Gafanhotos,” que até certo ponto Helena Kaufman designa correctamente como discurso de esquecimento (“discourse of forgetting” 46), exemplifica uma atitude tradicional perante a guerra que, ao servir de pano de fundo, é tacitamente assumida como normal. Como já tem sido dito, o ponto de vista predominante neste relato é efectivamente o do opressor (Ferreira 270; Kaufman 42). E, no entanto, também aqui se encontra alguma da ironia que domina o resto da narrativa: “Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma” (38). Quando, n’“Os Gafanhotos,” o marido de Evita corre atrás do jornalista e se ouve um disparo, o cinismo que domina as observações sobre o incidente—“Foi um excesso do alferes, um homem habituado à contra-subversão em terreno” (37)—não só demonstra a atitude racista dos opressores, como simultaneamente a subverte, pois o tiro não atinge o repórter mas, sim, o próprio alferes. Ainda que na continuação da narrativa Eva Lopo apresente uma versão bem diferente de como o marido encontrou a morte, n’“Os Gafanhotos” a morte do alferes não deixa de constituir um exemplo de como o “discurso oficial,” longe de ser aceite como normal, se revela desde o início, mesmo para os que dele se utilizam, como falido.

Além dessa falha fundamental, será talvez conveniente lembrar que o relato d’“Os Gafanhotos” abre precisamente com uma citação de Álvaro Sabino, jornalista que aparece no relato sem nome, tal como outras personagens referidas meramente pelo cargo que desempenham, o que sem dúvida contribui para acentuar o carácter alegórico da narrativa. Ao incorporar essa citação, e ao colocar o discurso tradicional sob o signo do discurso que pretende silenciar, o relato “Os Gafanhotos” constitui mais um sintoma do processo de memória que, por mais que evite ou tente cobrir o passado e o reconstrua de forma violenta, não escapa nunca aos traços da memória. Aliás, é precisamente Evita nesta parte do texto, e não Eva Lopo mais tarde, quem afirma ao noivo que “a memória não tinha fim” (26). Impondo um fim arbitrário aos “Gafanhotos,” através do uso explícito da palavra “FIM” em maiúsculas, Lídia Jorge demonstra bem a convencionalidade da narrativa, subvertendo-a de imediato, pois esse fim impossível, e imposto, é logo revisitado na página seguinte, quando Eva Lopo se pronuncia sobre o relato em questão: “Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que

nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som—disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar” (41).

O que me interessa sobretudo nesta passagem é, num registo, o modo como a narrativa constrói ironicamente o “relato” como instância de verdade, ao mesmo tempo que o anula completamente; anulando-o já com essa primeira afirmação e continuando a anulá-lo em cada página seguinte, até ao final da narrativa, quando “dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento—disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando ‘Os Gafanhotos’” (259). Num outro registo, interessa-me principalmente a forma como Eva Lopo também constrói o relato enquanto processo de memória (“viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar”; “o sentido da sua recordação, atendendo ao que recorda” 41), e como o próprio evento provoca a memória e faz com que Eva Lopo inicie o seu processo de memória, memória deveras sem fim: “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” (41).

Será necessário voltar ainda a esta questão do “relato” como processo e elemento de instigação da memória, mas por agora penso ser necessário prosseguir com a investigação de como as memórias do romance são memórias de guerra. Numa passagem extensa do romance, Lídia Jorge explora o termo “guerra,” o significado de fazer a guerra e como uma situação de guerra colonial se desdobra e atinge todas as actividades civis ou domésticas. Eva Lopo começa por comentar a forma como se apercebeu de que o termo “guerra” não era usado para referir o conflito armado: “Percebia que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. Ou menos do que isso—o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contra-subversão” (74). Ora, tem-se já aqui uma explicação do comentário feito no “relato” à acção do alferes, que seria um exagero de quem estava habituado à contra-subversão. No comentário que se segue não restam dúvidas de como Eva Lopo encara este deslize semântico que evita nomear a guerra pelo seu nome preferindo outros nomes aparentemente menos horríficos: revolta, banditismo, subversão. As razões para tal processo são múltiplas, evidentemente, desde o desejo de manter a atitude de que as colónias

portuguesas, também elas já com o nome mais inocente de províncias, eram parte integral de Portugal, e assim, qualquer admissão de guerra seria uma admissão de guerra civil, até ao desejo de evitar outra memória bem recente, a da derrota militar na Índia, em 1961.

João Paulo Guerra, no seu livro, com o título significativo de *Memória das Guerras Coloniais*, começa precisamente por problematizar esta questão do nome *guerra* para referir o conflito armado entre as forças militares portuguesas e os movimentos de libertação nacional. No seu prefácio “Guerra é Guerra,” a aparente tautologia é uma necessidade absoluta para tentar desfazer o processo de falsificação do discurso oficial. João Paulo Guerra vai direito ao ponto que interessa focar: “Guerra é guerra. Mata-se e morre-se (...). Ganha a guerra quem mais matar e mais destruir” (11), o que nem chega a ser correcto, pois a vitória não depende apenas da quantidade de mortos e da extensão da destruição. Mas o que importa aqui notar é como, ainda em 1994, é necessário chamar a guerra pelo nome de guerra para esconjurar todos os outros nomes que lhe tinham sido atribuídos como disfarce. E se esta *Memória das Guerras*, aliás já no uso do singular, não consegue alcançar o mesmo efeito da narrativa de Lídia Jorge, fixada que está na necessidade de esclarecer factos, esta mesma necessidade deve ser encarada não tanto como uma falha teórica mas como um sintoma de como o processo de memória da guerra é ainda hoje premente.

Basta comparar-se dois estudos recentes, ambos publicados em 1997. Enquanto Norrie MacQueen, em *The Decolonization of Portuguese Africa*, explicitamente se refere aos vários conflitos como guerras, o livro de John P. Cann, *Counterinsurgency in Africa*, como o título demonstra, continua a preferir a evasão ao termo, embora a leitura da obra não deixe dúvidas da extensão do conflito. O prefácio a este segundo livro, da autoria do General Bernard E. Taylor, reforça ainda mais a necessidade que João Paulo Guerra sentiu de chamar guerra à guerra. Depois de elogiar o sucesso que Portugal teve durante treze anos, o General afirma: “Dr. Cann calls attention to this important counterinsurgency campaign, one that was overshadowed by the United States involvement in Vietnam and that is now largely forgotten by non-Portuguese scholars” (xi). As memórias da guerra continuam, portanto, a ser necessárias. Quando João Paulo Guerra afirma que “a iminência da derrota militar, particularmente na Guiné, e de certo modo também em Moçambique, reacendera entre os militares portugueses os traumas da derrota militar na Índia” (12-13), será necessário acrescentar que não foi preciso

esperar até ao fim para que essa memória se reacendesse, porque ela esteve sempre presente; só que, como é próprio da memória e do trauma, pode ser invisível. Tal como n'*A Costa dos Murmúrios* só o cego é que via o significado dos quadros da Armada Invencível no salão do Stella Maris. Tal como o “relato” que servia de “lâmparina de álcool” para iluminar as memórias de Eva Lopo. Como sempre, na espiral da memória, é uma questão de nomes trocados, de identidades assumidas, esquecidas, enterradas, mas prontas a voltar à superfície, a falar através da aparente inescrutabilidade do passado.

E a guerra? Ao deixar de responder pelo seu nome próprio, a guerra passa a designar toda uma outra série de actividades: “Não guerra. Por isso mesmo, cada operação se chamava uma guerra, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras. As próprias mulheres ficavam com a sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca” (74). Ao tentar submergir, desviar e anular o sentido próprio da guerra, o discurso oficial só consegue que o termo reprimido venha à superfície por todos os lados, que contamine todas as actividades, mesmo aquelas que mais opostas poderiam parecer à guerra, como o parto ou o amor. Assim, Lídia Jorge também evita cair numa simples dicotomia entre militares e civis, homens e mulheres, criminosos e vítimas. Sem ao mesmo tempo amalgamar tudo e todos, o que seria equivalente a uma abdicação de responsabilidade. Aliás, Eva Lopo é suficientemente lúcida para poder indicar no discurso oficial, na sua tentativa de desvio do sentido do termo guerra, a intenção de confundir as várias categorias, o que, ao suceder, possibilitaria precisamente essa diluição da responsabilidade que é tarefa primordial da memória de resistir: “Para que você saiba—sempre que falar de *guerra*, estes dois sons (...) têm vários sentidos—um deles encapotado na sua desvalorização intermédia e depois absoluta. Um outro tem a ver com a compreensão do capitão pela sua bonita mulher (...). Um terceiro liga-se a momentos genuínos, em que ninguém pronunciava a palavra guerra (...). Lembro-me da preparação e uso a palavra nos vários sentidos. O sentido de guerra colonial não é pois de ninguém, é só nosso” (75).

Mais uma vez a memória (“lembro-me”) funciona como ingrediente essencial para evitar quer a submissão ingénua ao processo de desvalorização, contaminação e evasão quer a colaboração plena ou parcial nos mecanismos de repressão. O que dá poder às memórias de Eva Lopo é que, em vez de seleccionarem o que querem mostrar e apagarem o que querem esconder,

como é o caso no “relato,” elas irrompem por todos os lados, nomeando as várias guerras, lembrando os incidentes como o da mulher do tenente Zurique com o esfíncter rasgado e a criança nado-morta por falta do depósito para a conta da clínica, ou a obliteração da personalidade de Helena por parte do seu marido. Mas as memórias não ficam por aí. Mostram também como no quotidiano as próprias vítimas não se isentavam de vitimar outros, quer se tratasse de Helena, com os seus criados baptizados com nomes de vinhos, quer do jornalista, cujo acto mais directo de revolta para com o poder colonial é afinal mais uma vez a posse de uma mulher e a sua alegorização como nação. No entanto, para além de todas estas formas de guerra, talvez as memórias mais contundentes sejam as dos massacres negados pelo discurso oficial, que não só evita assim chamar guerra à guerra, mas pretende mesmo apagar, varrer da consciência pessoal e nacional, bem como da opinião internacional, as consequências horríficas dessa “não guerra.”

Como Maria Irene Ramalho de Sousa Santos já assinalou, parte do processo de uma “aberrante solução pacífica para a guerra [era] o extermínio sistemático dos pretos em África, seja em massacres infames, como o de Wiriamu aqui expressamente evocado, seja por envenenamento ou por esterilização compulsiva (...)” (67). O romance só quase no fim (250) é que nomeia o massacre de Wiriamu explicitamente, embora não deixe dúvidas sobre a que acontecimentos se refere, quer pela natureza dos actos descritos quer pela referência às fotografias que Helena mostra a Evita e através das quais esta começa a aperceber-se daquilo em que o marido se tornara. É, portanto, como um trabalho de memória e evocação, como Maria Irene Ramalho de Sousa Santos precisamente o classifica, que o romance apresenta esse aspecto mais infame e recôndito da guerra colonial. João Paulo Guerra, num capítulo intitulado “Centenas de Wiriyamus,” descreve a reacção oficial à publicação no *Times* (10 de Julho de 1973) de um artigo expondo os massacres em Moçambique: “O governo português desmentiu, no dia seguinte ao da publicação, os factos relatados por *The Times*, afirmando desconhecer qualquer acontecimento, na data e no local dos alegados massacres, que pudesse dar origem às acusações, ou chegando mesmo a insinuar que não existiria em Moçambique qualquer localidade designada Wiriyamu” (290). E quanto às investigações ordenadas pelo governo, João Paulo Guerra observa: “O governo nunca responsabilizou o general Káulza de Arriaga pelos acontecimentos de Wiriyamu. O primeiro inquérito militar sobre os acontecimentos foi mandado arquivar pelo próprio general” (292-93).

Talvez seja esta a imagem mais apropriada, a do arquivo, onde o conhecimento da catástrofe poderia ficar seguro e impunemente guardado se não fosse a sua irrupção através das escassas testemunhas e da imprensa estrangeira. E da memória, exteriorizada por relatos como o de João Paulo Guerra ou por narrativas como a de Eva Lopo, que recorda aquilo que fora preservado pelas fotografias do caixote com o rótulo “TO BE DESTROYED” (131), porque “Quando houvesse uma independência branca, aqueles seriam os documentos que haveriam de atestar quem tinha e não tinha ido à guerra” (131). Aliás é a própria Eva Lopo quem aconselha a que se use o arquivo para se ter a noção de como aquilo a que se costuma chamar História se esboroa pelo esquecimento e falta de registo: “Não, eu não invento. Procure no Arquivo Militar” (215). Não só o discurso do “cego triunfal,” a anunciar a imortalidade da nação, rodeado pela “imagem dum desastre” (210), mas também as fotografias dos massacres estariam guardados numa espécie de arquivo pessoal: “É assim que me lembro, ainda que para nada—disse de novo Eva Lopo—das caixas e dos envelopes selados que saíram do cofre” (131). A memória dos massacres é sobretudo uma memória visual, tal como outras memórias que nos são apresentadas como imagens, de que são exemplo as fotografias do casamento de Evita com o noivo, o mesmo noivo que Evita reconhece nas fotografias dos massacres, também já elas encaradas como garante necessário da realidade: “se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada—não chegou a existir” (21). Se Eva Lopo quase não nomeia Wiriyamu não é por colusão com o pretenso esquecimento oficial, mas por não ser preciso insistir num nome próprio para designar o que não foi um acontecimento único e isolado, os “excessos” que, de acordo com a versão oficial, “não ultrapassariam uma dezena pelo meio de 10 mil operações militares” (Guerra 293). Aliás, quando Lídia Jorge finalmente nomeia Wiriyamu, é para insistir na materialidade do sofrimento e horror: “(...) será esse o cheiro que se desprenderá de Wiriamu, Juwau, Mucumbura, será esse o cheiro que se desprenderá dos abatidos, dos queimados, dos que ficaram a arder ainda vivos (...)” (250-51). E, ao mesmo tempo que nomeia, sem ter de nomear, os massacres cometidos em Moçambique, como que para evitar a redução da memória a um símbolo, Lídia Jorge também os relaciona directamente com esses outros acontecimentos banais como o casamento de Evita e Luís Alex no Stella Maris: “a memória não tinha fim.”

Será necessário lembrar ainda que as memórias d’*A Costa dos Murmúrios* são as memórias de um trauma imenso, tanto pessoal como nacional? O acesso

ao arquivo de Helena certamente proporciona um certo abalo em Evita ao dar-lhe conhecimento do horror da guerra e daquilo em que Luís se transformara. As imagens secretas retiradas do cofre certamente contribuem para que Evita se decida a procurar o jornalista, tente que este divulgue os acontecimentos e se lhe entregue. No próprio momento em que via as fotografias, Evita já tinha consciência de que Helena teria uma razão especial para lhe mostrar: “Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. (...) Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo” (133). Talvez, ao iniciar a amiga no conhecimento, Helena procurasse obter a solidariedade de Evita, convidando-a para ficar em sua casa e oferecendo-se-lhe. Mas, se bem que decisiva, a constatação dos massacres, o assumir da responsabilidade individual, para além de qualquer vaga responsabilidade colectiva, não pode ser indicada como originária. Não é esse o trauma, ou se o é, não é o único nem o primeiro.

Como Eva mais tarde afirma, a barbaridade das acções de Luís não era única, nem original: ele nada mais era do que um elo numa longa cadeia de atrocidades. “Se a Terra tivesse memória, quantos cantos da terra ficariam isentos da lembrança dessas cenas de degola?” (138-139). A maior preocupação de Evita, portanto, é a de compreender como seria possível que o jovem estudante de matemática por quem se apaixonara se tivesse transformado na pessoa que disparava rajadas de metralhadora nas cloacas das galinhas e cortava cabeças com prazer: “o que tentava era achar finalmente o momento, o brilho, a palavra que desencadeava na pessoa o gosto de degolar” (139). Esse brilho é já mencionado n’“Os Gafanhotos”: “Evita disse ao noivo—‘Não vás!’ O noivo, porém, aproximou-se mais do que ninguém daquele diálogo rápido. (...) Tinha casado no dia anterior, mas a Pátria era a Pátria, e o casamento era o casamento. Evita viu—embora a luz fosse esverdeada—aquele brilho que sempre conduz o homem até ao último esforço do músculo (...) brilhar intensamente no olhar do noivo” (36). Embora o noivo pretendesse desligar o casamento da Pátria, é talvez essa conjugação involuntária que mais esclarece o trauma de Eva/Evita, pois “Os Gafanhotos,” pouco mais narrando do que esse casamento, ao provocar o colapso temporal em que a morte do noivo se segue quase instantaneamente ao casamento, é eficaz precisamente pelo modo como une o particular e o pessoal ao público, mostrando como a separação dessas esferas nada mais é do que uma ilusão. Tal como a revelação das fotografias pode ser encarada como um estágio inicial

de uma tentativa de sedução, o casamento de Evita com Luís é já o início da sua separação. Se o casamento também não pode ser indicado como o momento originário do trauma, embora o processo de narrativa fantástica que domina “Os Gafanhotos” assim o sugira, ele constitui, no entanto, um limiar entre a vida passada de Evita, estudante de História em Lisboa, e a do noivo, estudante de matemática empenhado em conseguir uma solução para um problema abstracto—encontrar “um critério universal para resolver as operações de grau superior a quatro” (47)—, numa pastelaria apropriadamente chamada “Ideal.”

A Costa dos Murmúrios explora o modo como o Ideal rapidamente se dissolve, como o Ideal do Império Português, um certo Ideal de nação portuguesa, afinal se esvaiu em sangue e como essa catástrofe não poderá nunca ser resumida a um capítulo da História, a meros números de baixas, balanças de pagamentos, investimentos estrangeiros, quantidades de armamento. Como João Paulo Guerra constata, “pode dizer-se que morreram nas três guerras coloniais, de acordo com os dados oficiais, cerca de oito mil militares portugueses e um número muito superior, indeterminado, de guerrilheiros e de civis da Guiné, de Angola e de Moçambique. Mas não há estatísticas para a solidão, a ansiedade, o medo, o sofrimento, a dor” (11). Aliás, Eva Lopo é bem explícita ao recusar o conceito hegeliano de história e de ideal de um espírito mundial quando afirma logo a seguir ao “relato”: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui (...) estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade (...)” (42). As correspondências que Eva oferece como elos de significação são outras, materiais, quotidianas, até banais, mas investidas de um significado intenso. O pessoal, para Eva Lopo, é já sempre o nacional. Por isso, quando Ana Paula Ferreira lança a pergunta “How could an event which has always been in the order of the repressed be (re)constructed through the written word so as to effectively exorcize a national trauma?” (268), penso que a resposta, para além das possibilidades efectivamente abordadas no ensaio, não se refere apenas à guerra propriamente dita, mas terá sempre também de ser procurada ao nível pessoal e do quotidiano. Como Eva Lopo diz, a propósito de Helena, mas com um sentido geral, “Todas as pessoas, mesmo as mais serenas, mesmo as que se comportam na vida como vinhas, guardam na memória o momento dum terramoto (...)” (205). Qual o terramoto, então, de Eva Lopo? Desejo sugerir que, a poder ser indicado, esse

terramoto, embora se possa aplicar alegoricamente à nação, é bem pessoal: o sentido de perda de identidade de Evita.

É ainda a respeito de Helena que Eva Lopo afirma: “Cai da cara dela uma torrente de lágrimas. Sei que vai chorar alguém que é só a sua pessoa. Não tenho dúvida que a pessoa chorada é ela mesma perdida no reflexo que teve em alguém” (204-205). Aparentemente esta observação é crítica, imbuída até de um certo cinismo, ao acusar o narcisismo de Helena; no entanto, também é aplicável a Eva Lopo de um modo mais significativo, pois no caso de Eva, o que está em causa não é só a vaidade mas o próprio conceito de sujeito, que, embora problematizado através da questão de identidade sexual—é ao recordar a confrontação com Helena, a sua recusa da oferta de Helena, que Eva, ou mesmo Evita, afirma que entre elas “a identidade é um espelho que nos reflecte e implacavelmente nos isola” (226)—, depende precisamente da memória. Ana Paula Ferreira já apontou como “[a]lthough Eva reiterates her identification with the character Evita, she refuses to be seen as a unitary subject of knowledge who has access to the origins or sources of history” (272). Penso ser necessário ir mais longe e encarar a recusa de Eva em se assumir enquanto sujeito unitário como a recusa mesma da sua identidade prévia. Isto é, Eva Lopo, embora reconheça ter sido Evita e não o disfarce, também necessita de considerá-la como outra personagem, num processo de adaptação ao trauma em que só memórias fragmentárias persistem, ainda que mesmo essas continuamente se diluam.

No “relato”, este processo já é indicado em relação ao noivo e encarado de forma negativa, pois o deslocamento para África teria feito com que este deixasse de ser quem era e passasse a ser outro, precisamente por uma falha de memória: “Mas agora parecia haver perdido a memória de tudo isso, ali no pequeno quarto de África. Não fazia mal, alguma vez se perde a memória do que desejámos, e o noivo podia perdê-la já, mas de facto complicava bastante haver-se esquecido assim. Então se nos fôssemos esquecendo do que desejávamos descobrir, e depois de como nos chamávamos, e a seguir de que país éramos (...)?” (47). O noivo recusa violentamente tal possibilidade, sem perceber que a sua recusa é já prova da validade do pensamento de Evita. O que Evita ainda não adivinha é que será ela quem terá de recorrer a esse processo para sobreviver ao trauma que a realidade diária em África na situação colonial continuamente produzia. Susan J. Brison, num ensaio que explora processos de sobrevivência aos efeitos de trauma, demonstra como a reconstrução da personalidade é um elemento fundamental para os

sobreviventes. Depois de exemplificar como a noção de sujeito unitário, baseada na correlação ininterrupta da memória pessoal defendida por Locke, é negada nos casos de vítimas de trauma, cuja memória é afectada de maneira drástica, Brison conclui que só admitindo a possibilidade de os sobreviventes se constituírem em outros é que se poderá manter o conceito de sujeito dependente da memória (20).

Um dos exemplos referidos por Brison é particularmente relevante para a compreensão do processo de desdobramento do sujeito no caso de Eva/Evita. Brison cita o caso de Charlotte Delbo, sobrevivente de Auschwitz, que explicitamente se refere a esse processo: “No doubt, I am very fortunate in not recognizing myself in the self that was in Auschwitz. To return from there was so improbable that it seems to me I was never there at all (...) I live within a twofold being. The Auschwitz double doesn't bother me, doesn't interfere with my life. As though it weren't I at all. Without this split I would not have been able to revive' (1985: 3)” (Brison 20). Mesmo respeitando as diferenças evidentes entre as duas situações, penso ser óbvio que tal como Delbo, também Eva Lopo rejeita, ao mesmo tempo que reconhece, a sua identidade prévia. A necessidade de isolar Evita como um outro eu restrito a um passado e a um lugar específicos pode ser encarada como uma estratégia imprescindível à sua sobrevivência. Talvez seja essa afinal a razão da sua profunda ambivalência para com a memória, considerada simultaneamente como fundamental e ineficaz, vívida e imperfeita. Se a identidade é um espelho, e o passado são fantasmas, se “a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó” (73), as memórias também serão necessárias para resistir à “funda cova do esquecimento” (225), à morte absoluta.

Helena é capaz de chorar a perda da sua identidade e, através desse processo, continuar a ser quem era, mas Eva não deixa também de a imaginar como tendo chegado ao fim. Tal como Eva diz ao narrador do “relato”: “Helena chegou ao fim? Chegou. Tem uma memória boa, o seu rosto chorou bem” (208). Mas é a memória do narrador que é boa, porque a possibilidade de Helena chegar ao fim é devida à sua falta de memória: “Helena é só corpo e voz. Parece não ter espírito nem memória sob o sabão” (201). Ou ainda antes, Helena é já referida como “uma Minerva inocente, sem memória” (93). Eva Lopo frequentemente apresenta o desejo do esquecimento, baseado no conhecimento da futilidade da memória, ou mesmo o imperativo de esquecer para sobreviver: “Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça—disse Eva Lopo” (193), só para afirmar, quase imediatamente, e

afirmar-se através da memória: “Agora me lembro (...)” (193). A memória nem sempre sucede, as imagens diluem-se, “se nunca mais evocar esta lembrança à luz duma lâmpada ocasional como a sua, o Stella inteiro (...) acabará aqui” (209). Eva Lopo está bem consciente de como “é impossível sustentar uma ruína só com a vontade” (108) e de como “[n]ão é porque alguém chama que alguém responde. (...) De nada vale querer que existam nos escombros os fantasmas” (111). Mas Eva Lopo insiste na sua separação de Evita precisamente por causa desses fantasmas que tanto são seus como da nação: “tudo ficou sob sombras. Vejo sombras. (...) evite todas as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo destes anos para que nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra” (136). Um esforço enorme, na realidade, e que às vezes parece vencer, suprimir, apagar a memória. No entanto, a supressão da memória não evita as sombras, só permite que nos tornemos nós próprios nos fantasmas que desejaríamos iludir. E, no fim, as memórias são sempre demasiadas, em excesso. A esse respeito, e talvez por ainda não ter necessidade de sobreviver, Evita pode ser lúcida quando diz ao noivo que a memória é infinita.

Obras Citadas

- Ambrogio, Marlise Vaz Bridi. “Entrevista com Lúcia Jorge.” *Estudos Portugueses e Africanos* 5 (1985): 9-12.
- Brison, Susan J. “Outliving Oneself: Trauma, Memory, and Personal Identity.” *Feminists Rethink the Self*. Ed. Diana Tietjens Meyers. Boulder, CO and London: Westview Press, 1997. 12-39.
- Bulger, Laura F. “O Cais das Merendas de Lúcia Jorge: Uma Identidade Perdida?” *Colóquio/Letras* 82 (1984): 51-57.
- Cann, John P. *Counterinsurgency in Africa: The Portuguese Way of War, 1961-1974*. Westport, CT & London: Greenwood Press, 1997.
- Delbo, Charlotte. *Days and Memory*. Trad. de Rosette Lamont. Marlboro, VT: Marlboro Press, 1985.
- Derrida, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- Ferreira, Ana Paula. “Lúcia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*: History and the Postmodern She-Wolf.” *Revista Hispánica Moderna* 45.2 (1992): 268-78.
- Guerra, João Paulo. *Memória das Guerras Coloniais*. 2.^a ed. Porto: Afrontamento, 1994.
- Heß, Renate. “Schreiben heißt: sich erinnern. Zum Wek von Lúcia Jorge.” In *Portugiesische Literatur*. Ed. Henry Thorau. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. 501-20.

- Jorge, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- . *The Murmuring Coast*. Trad. Natália Costa and Ronald W. Sousa. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1995.
- Kaufman, Helena. "Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*." *Luso-Brazilian Review* 29.1: (1992): 41-49.
- MacQueen, Norrie. *The Decolonization of Portuguese Africa: Metropolitan Revolution and the Dissolution of Empire*. London & New York: Longman, 1997.
- Martins, Luís Almeida. "A Ficção é o mais sério de tudo." Entrevista com Lídia Jorge. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (29 September, 1992): 8-12.
- Moutinho, Isabel. "A Collapsing Empire: Cultural Decay and Personal Transformation in the Recent Work of Portuguese Women Novelists." *Romance Languages Annual* 5 (1993): 484-90.
- 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.
- Seabra, Jorge. "O Império e as Memórias do Estado Novo: os Heróis de Chaimite." *Revista de História das Ideias* 17 (1995): 33-78.
- Simões, Manuel. "A Nova Narrativa Portuguesa: de Almeida Faria a Lídia Jorge." *Rassegna Iberistica* 21(1984): 3-15.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Bondoso Caos: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge." *Colóquio/Letras* 107 (1989): 64-67.
- Stolz, Peter. "'(...) nosso Vietnam': Lídia Jorge's Geschichten aus Portugals jüngster Zeit." *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44.1 (1994): 87-94.
- Teixeira, Rui de Azevedo. *A Guerra Colonial e o Romance Português: Agonia e Catarse*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.