

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**FATIMA MARIA APARECIDA RUVINSKI KUZMA**

**O ESPAÇO DO ESPAÇO NO ESPAÇO OU A COSTA *DOS MURMÚRIOS***

**PONTA GROSSA  
2022**

**FATIMA MARIA APARECIDA RUVINSKI KUZMA**

**O ESPAÇO DO ESPAÇO NO ESPAÇO OU A COSTA *DOS MURMÚRIOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Linha de Pesquisa Texto, subjetividade e horizontes teóricos, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Apolonia Harmuch

**PONTA GROSSA  
2022**

K97

Kuzma, Fatima Maria Aparecida Ruvinski

O espaço do espaço no espaço ou a costa dos murmúrios / Fatima Maria Aparecida Ruvinski Kuzma. Ponta Grossa, 2022.

106 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch.

1. Lídia Jorge. 2. Espaço. 3. A costa dos murmúrios. I. Harmuch, Rosana Apolonia. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

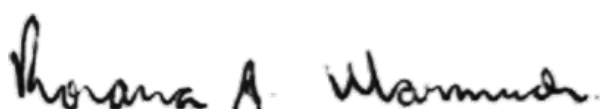
CDD: 808.3

FATIMA MARIA APARECIDA RUVINSKI KUZMA

O ESPAÇO DO ESPAÇO NO ESPAÇO OU A COSTA DOS MURMÚRIOS

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de  
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta  
Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

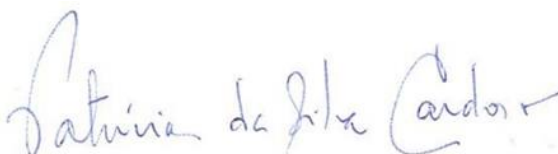
Ponta Grossa, 05 de abril de 2022.



Rosana Apolonia Harmuch - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Keli Cristina Pacheco - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Patrícia da Silva Cardoso - Universidade Federal do Paraná

A mim, porque não foi fácil.  
Ao Marcio, porque não foi fácil.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Ponta Grossa, por ser espaço plural, de acolhida, de (re)significação da vida, de liberdade, de (re)existência.

À Professora Rosana, *lócus* que verte sabedoria. Campo, sempre fértil, a acolher sementes. Obrigada por me permitir brotar, agradeço o cuidado na floração e sou grata pelo fruto que partilhamos.

Às professoras da banca, Keli e Patrícia, por olharem com seriedade o desabrochar do broto. Agora já não há mais flor, mas sorriam, o pomo balouça garboso e suave ao vento que o toca, minha escrita, nosso texto.

A todos os professores da graduação e do PPGEL, por me permitirem cruzar o caminho de vocês. Um agradecimento especial aos Professores Eunice, Evanir, Silvana, Déborah e Ubirajara: sou junção de vocês, pequeno rio, curso d'água, leito ocupado pela literatura.

À Fundação Araucária pela bolsa parcial concedida a esta pesquisa.

À minha mãe, *in memoriam*, e ao meu paizinho, por compreenderem o não lugar que fui e em que estive e, ainda assim, continuarem me amando e apoiando.

Ao Marcio,

por

completar

o

e **Spaço**

da

minha

Vidaaaaaaaa...

Gosto dos espaços com água. Rias são espaços aquáticos férteis. Estuários são espaços de criação de vida porque neles se cruzam dois ambientes húmidos, o da água doce e o da água salgada. Fauna e flora explodem em variedades e abundância. São por isso locais de metáfora onde as coisas acontecem, as peripécias podem suceder-se, as figuras retiram as máscaras e mostram a pele do rosto. Mas não gosto de precisar demasiado. Prefiro que as geografias sejam imprecisas porque mais vastas. O espaço do sonho não abusa dos nomes concretos, nem de tempos precisos. Só às vezes, para que a fantasia tenha assento na terra. E se são precisos, devem estar suficientemente transfigurados. Para o oposto, existe o jornalismo que, em termos de referências concretas, o faz com muito mais eficácia. Nos livros de ficção, se a água entra nos livros, os rios não podem parar só no mar, sempre desaguam em outros lugares mais vastos.

*Lídia Jorge*

## RESUMO

Esta dissertação é um estudo do romance *A costa dos murmúrios*, da escritora portuguesa Lídia Jorge, a partir do componente espacial. É visível, no conjunto de obras da referida autora, a acuidade com a qual a ficcionista (re)cria os diversos espaços que compõem o ser humano, sejam eles empíricos ou não. No romance objeto deste trabalho, as relações espaciais afetam o leitor em um mosaico de cores, sons e cheiros que permitem respirar a obra no sentido de chegar próximo da experiência sensorial dos narradores. Sendo o espaço responsável por dar espaço ao espaço do ser, esta pesquisa explora lugares de (re)existência do sujeito que experienciou a guerra colonial em Moçambique: casa, mar, hotel e Ev(it)a. O estudo demonstra que a progressiva complexificação da construção do indivíduo é (de)pendente do espaço em que se está para ser. A fim de apresentar uma discussão séria e atualizada sobre a relevância do componente espacial para a construção da subjetividade, o texto ganha corpo a partir dos escritos de Gaston Bachelard, Oziris Borges Filho e Luis Alberto Brandão, estudiosos de destaque em relação ao assunto tratado nesta pesquisa.

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



## ABSTRACT

This dissertation aims to study the novel *A costa dos murmúrios*, by the Portuguese writer Lídia Jorge, from the spatial component. The acuity with which the fiction writer (re)creates the different spaces that make up the human being, whether empirical or not, is visible in the set of works by the aforementioned author. In the novel object of this study, spatial relations affect the reader in a mosaic of colors, sounds and smells that allow breathing the work in order to get close to the sensory experience of the narrators. Since space is responsible for giving space to the space of being, this research explores places of (re)existence of the subject who experienced the colonial war in Mozambique: house, sea and hotel. The study demonstrates that the progressive complexification of the construction of the individual is (de)dependent on the space in which one is to be. In order to present a serious and up-to-date paper about the relevance of the spatial component for the construction of subjectivity, the discussion takes shape from the studies of Gastón Bachelard, Ozíris Borges Filho and Luis Alberto Brandão, distinguished scholars in relation to the subject dealt with in this article.

**Keywords:** Lídia Jorge; Space; *A costa dos murmúrios*.

## SUMÁRIO

<b>OLÁ... TEM ALGUÉM AÍ?.....</b>	<b>9</b>
<b>1 A LITERATURA PORTUGUESA PÓS-64 SOB O PRISMA ESPACIAL.....</b>	<b>15</b>
1.1 O ESPAÇO POLÍTICO LUSITANO E O ROMANCE PORTUGUÊS PÓS- REVOLUÇÃO DOS CRAVOS.....	16
<b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO NA OBRA DE LÍDIA JORGE.....</b>	<b>23</b>
<b>3 O ESPAÇO DO ESPAÇO NO ESPAÇO OU A COSTA DOS MURMÚRIOS?.....</b>	<b>35</b>
3.1 ESPAÇO FICCIONAL.....	35
3.2 PERSPECTIVAS ESPACIAIS EM A COSTA DOS MURMÚRIOS.....	39
3.3 O ESPAÇO É PERSONAGEM.....	47
3.3.1 A casa: espaço de descoberta .....	49
3.3.2 O hotel: espaço de vigilância .....	63
3.3.3 O mar: espaço de prenúncio .....	73
3.3 A PERSONAGEM É ESPAÇO .....	83
3.3.1 Ev(it)a: criadora e criatura .....	87
<b>4 ISSO NÃO É UM ADEUS.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>103</b>

## OLÁ... TEM ALGUÉM AÍ?

Rememorando Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, sigo o seu conselho – ou alerta? – Miro, vejo. Decido entrar e avisto o *Stella Maris*, espaço que promove acesso a espaços outros. É por ele que ando, perambulo, sondo espaços. É do *Stella* que saio ao encontro da casa dos Forza Leal, é de lá que parto a vaguear pelo mar de Moçambique.

Percebo, em sua fachada obsoleta, as cores apagadas... resultado da passagem do tempo. As vidraças ora quebradas, ora inexistentes... o pó jaz sobre a mobília... Teias de aranha insistem em redecorar o espaço em que entro. Teias tecidas ostentam que há vida ali, minúscula, agora que o tempo do incompetente *Próspero* já não impera mais. Essa foi a percepção que me acompanhou durante as diversas leituras que fiz do romance *A costa dos murmúrios*. Diversas e infinitas leituras, porque a viagem empreendida não pode ser tratada como finita, uma vez que os espaços que visitamos nos compõem como sujeitos, alteram nossa percepção de mundo, fragmentam o ser que acreditamos ser, ou que nem somos, e projetam em nós um eu que desconhecemos. Assim, muito embora o texto ao qual você, leitor/a, tem acesso possa parecer acabado, digo que não, já que a leitura de um texto, uma vez realizada, possibilita um início inacabável: a compreensão do outro.

Como uma casa que se visita pela primeira vez, ao nos depararmos, entrarmos, invadirmos o espaço do outro, acabamos por reconhecer neste outro um espaço que é extensão de nós mesmos. Toda inserção no espaço de outrem exige deixarmos um pouco de nós e levarmos um pouco do outro. Assim, ao colocar meus pés no *Stella*, me aproximo de outros espaços, diferentes de mim e de você, leitor/a. Iguais a mim e a você, leitor/a. Refiro-me aos sujeitos que transitam pelo espaço que visito, corpos caracterizados por subjetividades inerentes ao espaço que habitam. Essa possibilidade, perceptível em qualquer espaço, nos permite que o compreendamos como algo não estanque, portanto inacabado, em movimento, visto que subjetividades anteriores a nossa já o habitaram. Assim, ao adentrarmos qualquer espaço que seja, nos tornamos mais um ser que busca compreender as relações que ali se estabelecem, isto é, mais um corpo naquele espaço. Um espaço no espaço. Micro no macro. Corpo e corpo. Espaço e espaço. Eu e você. Nós. Espaços. Espaço.

Essa foi minha experiência ao ler *A costa dos murmúrios*. Experiência inquietante e infinita, já que continua ao passo em que você, leitor/a abre a porta do meu texto e percorre comigo o espaço que crio. A casa a qual chega é fruto de uma investigação minuciosa. Primeiro escolhi o terreno, planejei a escrita, procurei bons profissionais que pudessem construir comigo uma casa que eu pudesse chamar de minha. Então, amparei a casa em um alicerce de leituras que dessem conta do projeto elaborado. Orcei materiais que contribuíssem para a edificação almejada, releituras e anotações foram realizadas. Materiais sólidos que me permitiram arquitetar um espaço dentre os tantos possíveis. Uma casa é sempre uma casa e as visitas são sempre esperadas e, nesse caso em específico, muito bem-vindas. Talvez um dos maiores prazeres do ser humano seja mostrar a casa nova, ou a casa em construção. E é assim, sob a forma de texto que apresento a você, leitor/a, minha casa, estruturada a partir das percepções e reflexões que trago comigo, da viagem que fiz, do livro que li.

Destaco, ainda, que adentrar um espaço que não é o nosso pode exigir certo esforço, porém, à medida em que nos demoramos, abrir e fechar portas, subir e descer escadas, perder-se e encontrar-se, tornam-se uma constante e nos sentimos em casa. Desse desassossego é que costumam surgir as verdades e foi daí que surgiu a minha. Assim, ao enunciar que tenho aqui uma *verdade*, quero dizer que ela está ligada ao meu modo de adentrar o espaço no romance, isto é, dessa escolha resulta a minha leitura analítica. Mais precisamente, refiro-me ao caminho teórico percorrido com o intuito de sustentar a discussão que será apresentada, bem como à abordagem encontrada para entender o espaço que visitei, o qual me serviu de objeto para a investigação. Reitero que não apresento a *Verdade*, pois nem teoria, nem literatura são capazes de esgotar as formas de compreensão do mundo. Logo, dentre as diversas possibilidades, percorro o hotel *Stella Maris* e, a partir dele, a casa dos Forza Leal e o mar da Beira com uma bagagem selecionada, ciente de que minha estadia é resultado de uma memorável e instigante viagem por Moçambique.

Dito isso, passo a expor a estrutura em que meu texto está organizado, explanando as escolhas teóricas encontradas para abordar o tema e a forma como as discussões geradas pela relação entre literatura e teoria foram implementadas nessa pesquisa. Procuo analisar o espaço ficcional e a relação de alguns personagens com os microespaços em que se encontram a partir do ponto de vista da teoria da literatura,

reconhecendo as contribuições e importância dos estudiosos, citados neste estudo, para a crítica literária. O objeto de pesquisa desta análise é o romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, publicado no Brasil pela editora Record, em 2004, mais de uma década após a primeira edição portuguesa, de 1988, pela *Publicações Dom Quixote*. Além disso, a ficção foi adaptada para o cinema, com título homônimo, sendo o filme dirigido pela portuguesa Margarida Cardoso, em 2004.

A preocupação em observar espaços não é competência apenas daqueles que criam arte, mas também dos que se preocupam em analisar os espaços retratados nela. Dos lancinantes olhares projetados pelo criador, brotam espaços outros que não se desvinculam totalmente do espaço que entendemos como real, porque narrar o espaço equivale a, de certo modo, estar inserido em um espaço que permite criar um mundo outro, possibilidade que surge por intermédio da linguagem, único meio possível de criação e interpretação de mundo. Assim, digo que antes da cineasta Margarida Cardoso, Lídia Jorge olhou para Moçambique e revisitou o passado - não tão distante - de Portugal. Mirou e viu e criou. Espacializou uma criação artística, estratégia narrativa, que lhe outorgou a tarefa de também mirar e ver, mas foi além: a partir das lembranças do reencontro com passado português, assumiu a tarefa de reinterpretar esse espaço, analisando criticamente os discursos que contribuíram para a descolonização de Moçambique e de Portugal. Isso porque a narradora desse romance tem ciência de que escrever surge como uma das possibilidades de iluminação do espaço percebido. E assim quero também acender uma lamparina na tentativa de alumiar as sombras que vejo ao percorrer as lembranças da narradora, já que toda leitura de um espaço é, também, uma releitura. Almejo, movida pela incansável busca realizada por Eva Lopo, abrir minha bagagem e, de alguma forma, sentir-me em casa e, então, transitar e ouvir, em companhia da narradora, os murmúrios da costa. Para essa empreitada, valho-me do admirável relato que abre o romance, e das reflexões da própria Eva, os quais se complementam e revelam perspectivas divergentes para um mesmo acontecimento.

Em síntese, *A costa dos murmúrios* nos revela uma história de amor e guerra: um amor contrariado pela frieza da guerra colonial, momento em que Portugal ocupava Moçambique com o pretexto de defender a civilização ocidental, portanto, branca. Para além disso, essa ficção, em conjunto com as demais obras de Lídia Jorge, revela uma preocupação minuciosa com a linguagem, em que a escrita surge

como espaço de possibilidades e o próprio espaço potencializa a necessidade da escrita, uma vez que o conjunto de obras da autora tem essa característica. Dentre as várias entradas viáveis para se entender um espaço, escolho aquelas que me permitem olhar para Moçambique para além do empirismo, já que espaço é local de coexistência entre o sujeito que sente e o sensível, como explica Merleau-Ponty (2018), isto é, corpo e coisa não podem ser tomadas como objetos que estão no espaço, mas como pertencentes a ele, o que faz deles mesmos espaço. Nesse caso, o espaço, ao mesmo tempo em que pode ser compreendido como corpo, comporta, também, outros corpos, dando-se a ver através dele, uma gama complexa de discursos tanto estabilizados quanto em ruptura. Na ficção que me proponho a analisar, a narradora coaduna o relato da encantadora festa de casamento – texto que abre o romance narrado em terceira pessoa, em que a violência aparece suavizada pela linguagem do narrador – à sua perspectiva e vivência em Moçambique. Assim, Eva Lopo, a mulher outra, responde ao que lê, de maneira crítica e reveladora, se fazendo personagem em seu próprio ato de escrita.

A partir dessas considerações, e com o propósito de analisar a forma como o espaço é (re)percebido pela narradora atravessada por um processo em que busca revisitar as imagens que ficaram do passado, defino o título de minha dissertação *O espaço do espaço no espaço ou A costa dos murmúrios*. Brandão (2013), ao abordar as imbricações entre espaço e perspectiva, reitera que dessa conexão emerge uma das possíveis chaves para a análise do texto literário. No caso d'*A costa dos Murmúrios* há um imbricamento entre os micros e o macroespaço representados a partir da visão da narradora. Moçambique, ao passo em que comporta outros espaços – corpos que transitam, ou não – atua na (re)construção dos espaços que agrega. É nele que Eva Lopo conhece o *Stella* e é através dele que a mulher outra reorganiza sua visão de mundo ao passo em que busca uma melhor compreensão de si.

Considerando que o discurso que imperava em relação a Moçambique era imposto pelo colonizador, Eva Lopo sente uma necessidade de desconstruir a forma normativa como esse espaço estava sendo representado. Nesse sentido, a literatura de Lídia Jorge corrobora uma investigação de facetas obscurecidas pela historiografia, na qual os corpos foram e são (re)marcados no ato da leitura.

Muito embora Portugal não tenha sido o pioneiro no processo de colonização, é inegável o seu papel na perpetuação do que Santos (2003) chama de colonialismo

interno nos países em que atuou como colonizador. Na tentativa de romper o silêncio tangível no relato de abertura, Eva Lopo opera um movimento de (re)olhar o passado, partindo de uma necessidade irrefreada, mas cuidadosa, de contestação em relação à perspectiva espacial observada no relato que abre o romance. Assim, revisitar o espaço vivido, como forma de melhor olhar para esse passado, pode ser compreendido como uma crítica, ora implícita, ora explícita, da narradora, apesar do fato de esta adotar uma postura ambivalente: sua identidade é dupla, já que constituída pela junção de dois outros, o outro que é a mulher, portanto colonizada, e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado, o que angaria a Eva o papel de emigrante, mais do que colona em Moçambique.

Desse modo, tendo em vista que a presente pesquisa tem como cerne de discussão um romance em que o espaço é uma das chaves para entendimento do sujeito, que também é espaço, buscarei, no primeiro capítulo deste trabalho, ressaltar a importância da categoria espaço e dos processos de espacialização no estudo do texto literário. Daí em diante, ainda neste capítulo, teço considerações a respeito da literatura portuguesa pós-64 tendo como norte a questão espacial no processo de subversão da História. Essa contextualização é fundamental para o rumo que darei ao texto, uma vez que a prosa lusitana pós-revolução dos cravos tem problematizado as relações espaciais no que tange ao processo de pós-colonização, ainda que esta não seja uma peculiaridade exclusiva do romance português atual. Para essa etapa, fundamento minha discussão a partir dos estudos de Simões (1992), Gomes (1993) e Arnaut (2002).

No segundo capítulo, discorro sobre a importância do elemento espacial na ficção jorgeana. Para essa tarefa, teço comentários a respeito dos doze títulos publicados pela autora: *O Dia dos Prodígios* (1980); *O Cais das Merendas* (1982); *Notícia da Cidade Silvestre* (1984); *A Costa dos Murmúrios* (2004); *A Última Dona* (1992); *O Jardim Sem Limites* (1995); *O Vale da Paixão* (1998); *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002); *Combateremos a Sombra* (2014a); *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011); *Os Memoráveis* (2014b); *Estuário* (2018)<sup>1</sup>. Nessa etapa, me acompanham estudos já realizados sobre as obras da autora: Fornos (2009), Silva (2012) e Besse (2019).

---

<sup>1</sup> Os romances estão elencados por ordem de publicação. Contudo, as datas entre parênteses fazem referência às edições utilizadas nesta pesquisa.

O terceiro capítulo concentra minha análise do romance *A Costa dos Murmúrios*. Esta etapa do trabalho encontra-se dividida em quatro partes: i) Espaço Ficcional, ii) Perspectivas espaciais em *A costa dos murmúrios*, iii) O espaço é personagem e, por fim, iv) A personagem é espaço. A primeira subdivisão concentra uma discussão acerca da concepção de espaço literário a partir de Bachelard (1993), Borges Filho (2008) e Brandão (2013). Depois, a partir dos estudos de Fornos (2009), Carvalho (2008) e Cabral (1997) sobre o romance *A costa dos Murmúrios*, adentro essa ficção acessando um espaço histórico espinhoso na formação identitária de Portugal.

Para a subseção O espaço é personagem, elejo alguns espaços a partir do macro espaço Moçambique, os quais designarei por microespaços: o hotel *Stella Maris*, o mar e a casa do casal Jaime e Helena. Também serão compreendidos como espaços os sujeitos que transitam em Moçambique, nesse caso, serão objeto de análise, a narradora e o jornalista Álvaro Sabino, os quais serão abordados no tópico A personagem é espaço.

Às visitas, as portas estão abertas, se acheguem!



## 1 A LITERATURA PORTUGUESA PÓS-64 SOB O PRISMA ESPACIAL

Início este capítulo com a finalidade de ressaltar a importância da categoria espaço e dos processos de espacialização no estudo do texto literário. Feita essa discussão, meu próximo movimento, ainda nesta divisão, é tecer considerações a respeito da literatura portuguesa pós-64 tendo como norte o processo de dominação, a subversão da historiografia, as estratégias de colonização e a tomada de consciência em relação à alteridade e à objetificação do outro. Essas questões surgem dada a necessidade de se refletir e repensar quem e o que se é, onde e como se está.

Desse modo, ao propor uma discussão sobre espaço, levo em conta o passado histórico em que a inscrição colonial na consciência, na língua e na cultura de um povo, deixou marcas latentes e cicatrizes profundas originadas pela alteridade dentro do pretexto de uma hegemonia cultural europeia. Tal preocupação e tentativa de reconhecimento das atrocidades advindas do processo de colonização, resultam em uma discussão sobre o exercício de recuperação da subjetividade que são consequência da busca por “quem se é”.

Considerando o papel desempenhado pelo espaço no percurso histórico da teoria literária, Brandão (2013) se esforça em elaborar um compêndio que dê conta de expor como esse conceito vem sendo entendido pelas vertentes teóricas<sup>2</sup>. O pesquisador ressalta, uma afirmação também defendida por Lídia Jorge, a de que a prosa ficcional é a instância narrativa que melhor apreende o espaço. Essa assertiva não é, de todo, falha, mas há que se considerar o fato de como outras artes exploram, (re)produzem, sentem os espaços. A ausência de signos em um poema, por exemplo, pode marcar um espaço que exige uma inversão do olhar do eu lírico sobre o objeto criado. Assim, penso que o espaço no objeto artístico é (de)pendente da subjetividade do ser, isto é, ele (de)pende do sujeito sensível para existir e ser sentido. Sob essa perspectiva, concordo com Iser (1999, p.13): “O texto ficcional contém elementos do real sem que esgote a descrição desse real”. No caso do texto literário, ao explorar o espaço, o criador reconhece o processo de subjetificação que emerge das estruturas

---

<sup>2</sup> Não é o foco desta pesquisa pormenorizar o estudo de Luis Alberto Brandão. Para uma melhor compreensão do trabalho deste estudioso, consultar Teorias do espaço literário (2013)

sociais, da cultura e da literatura de si e do outro. Desse modo, as projeções sobre o espaço se tornam dependentes da percepção que se tem de uma geografia.

Obviamente, o estudo do espaço pode abarcar um diálogo com outras forças teóricas, como o desconstrucionismo, o culturalismo ou a antropologia. Um possível desdobramento a partir dessas contribuições nos permite sondarmos no texto ficcional, por exemplo, o papel ocupado pelo colonizado e sua recusa à objetificação que o colonizador tenta lhe impor de forma reiterada e constante. Além do mais, as linhas de força às quais me referi, podem convergir e enfatizar este ou aquele aspecto espacial. Nesse sentido, as indagações culturalistas, vinculadas às contribuições desconstrucionistas, enfatizam a politização do espaço. A título de exemplificação, os mecanismos de pertencimento e identificação que compõem o texto literário impulsionam uma problematização do espaço ocupado pela literatura do colonizador. Assim, ao passo em que o ficcionista outorga a si a tarefa de refletir sobre as manipulações e estratégias coloniais que a tradição literária pode abranger, ele acaba refletindo criticamente sobre o comportamento humano.

Os aspectos acima discutidos nos fazem chegar ao próximo sítio do primeiro capítulo dessa dissertação. Sigamos!

## 1.1 O ESPAÇO POLÍTICO LUSITANO E O ROMANCE PORTUGUÊS PÓS-REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

Não nos é inédito que os encontros coloniais aplicaram duros golpes nas culturas dos povos colonizados, as quais eram consideradas sem valor e inferiores à cultura do dominador. Isso se refletiu na literatura do colonizador que, ao representar seu mundo, coloca sua literatura como universal e essencialista. Por outro lado, a “Repensagem da História imediata portuguesa”, termo cunhado por Simões (1992), possibilita à literatura portuguesa apropriar-se de estratégias pós-coloniais na tentativa de reescrever sua própria história:

Buscando encontrar-se, a geração dessa época vive esse momento histórico e posteriormente faz do mesmo a sua leitura. Procura entender o sentido da liberdade anunciada, definir seus caminhos, refletir sobre o acontecido. Então, mitos são derrubados, segredos desvendados, alertando, assim, a sua ideia sobre a pátria e sobre si mesma. (SIMÕES, 1992, p. 659)

Refiro-me a um caminho que possibilita a tomada de consciência dos fatos históricos ao mesmo tempo em que se pensa sobre eles, já que os horrores da

colonização não podem ser apagados pela historiografia. Na ânsia de questionar a História ao mesmo tempo em que se busca revigorar o campo literário lusitano, a prosa portuguesa se arrisca em estratégias para dar voz ao outro silenciado pelo seu passado colonial. Essa insurgência, que abrange a multiplicidade de vozes, a fragmentação do sujeito e a inovação da técnica diferencia-se, portanto, da literatura portuguesa anterior à Revolução dos Cravos, a qual ainda oscilava entre: “A ficção artística, voltada para a concepção universal de homem, e a ficção comprometida com uma ideologia, voltada para o homem inserido em seu tempo” (GOMES, 1993, p. 30). Nomes como Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís inauguram novas experimentações que influenciariam as gerações seguintes.

Vale a pena ressaltar que, ainda que não abranja toda a prosa contemporânea lusitana, discutir o espaço ocupado pela colonização é uma tendência na literatura portuguesa. Há um comprometimento e uma seriedade dos autores ao tratarem dos binarismos que advém da relação entre os corpos sensíveis que compõem o par colonizado/colonizador. Ou seja, busca-se não enfatizar a metrópole em detrimento da colônia, isto é, não há uma escolha pelo centro em detrimento da periferia, mas sim uma reflexão sobre a dívida histórica de Portugal com a colonização em África, daí a preocupação dos autores em recuperar o que alguns relatos historiográficos não deram conta de concretizar. Sob essa perspectiva, os escritores sentem a necessidade de representar, por meio de suas ficções, a força cultural dos povos colonizados, reconhecendo as distorções produzidas pelo imperialismo e que ainda são mantidas pelo sistema capitalista atual.

Lyotard (1996), em *Moralidades Pós-modernas*, tece uma interessante discussão sobre o distanciamento periferia x centro: “Se a *Urbs* se torna *Orbs* e se a periferia se torna toda a cidade, então a megalópole não tem fora. E, conseqüentemente, não tem dentro”. Tal aspecto pode ser observado na literatura de diversos escritores portugueses que, percebendo a hegemonia cultural de seu país sofrendo as infiltrações da cultura marginal, espacializaram<sup>3</sup> esse acontecimento em seus textos. Entre os inúmeros escritores que representaram as relações de alteridade entre colonizado e colonizador, aponto Lúcia Jorge, embora a originalidade dessa autora não decorra da escolha dessa temática. Assim, ainda que transpareça em sua

---

<sup>3</sup> Termo adotado por Brandão (2013). Para este estudioso, sendo a teoria política, ao falarmos de espaço na literatura, há que se considerar uma teoria *do espaço no espaço*.

obra uma preocupação com o entorno nacional e seus desdobramentos, a escritora se destaca pela renovação da técnica romanesca, através da qual busca refletir sobre as inúmeras relações amorosas, artísticas e políticas que fracionam e limitam o sujeito na busca por quem se é e pelo espaço em que se está.

A compreensão de quem somos é, aliás, um dos maiores desafios encontrados pelo ser humano. Conforme temos conhecimento de nosso corpo, de nosso espaço no mundo, reconhecemo-nos como alguém, na medida em que é próprio de todo animal, e aqui o ser humano não foge à regra, demarcar um território como forma de justificar sua existência. Para além disso, os tempos mudam, mas carregamos conosco a história daqueles que nos antecederam, daí, conseqüentemente, advém uma gama de discursos e eventos que, de alguma forma, repercutem em quem somos e nos espaços que ocupamos. Assim, impregnados do outro, o presente que pensamos construir tem raízes em tempos remotos à medida em que também se torna raiz aos que estão por vir.

Centrada nas considerações até aqui realizadas, e considerando a fragmentação da identidade ao olhar para o presente de Portugal, me pergunto: o que se faz com o vazio de não saber quem se é? Seria possível uma nação enxergar a si mesma dessa maneira? Lídia Jorge, em entrevista a Medina (1983, p. 487) pontua que: “Nós todos estávamos convencidos de que havia um pensamento filosófico e político tolhido pelo fascismo antes da Revolução. E o drama é que quando se virou o telhado à casa, viu-se que a casa estava vazia”. Esse vazio a que se refere a autora situa-se na região fronteira entre sonho e ação, uma vez que há a vontade de agir, mas há, também, dificuldade em fazê-lo. Olhando para a literatura portuguesa contemporânea, percebo que, ainda sendo faculdade do texto literário a capacidade da representação, lavra-se a presença de sujeitos que exercem uma leitura crítica, de subversão da escrita e dos relatos historiográficos.

Tendo isso em vista, visualizo que o panorama da prosa ficcional portuguesa nos mostra que uma grande marca tem sido o diálogo com a História, porém, a discussão crítica e subversiva dos fatos históricos é fruto da contemporaneidade. Refiro-me, aqui, à estruturação do texto, ainda que a inovação na forma e no conteúdo seja possível ao escritor contemporâneo de qualquer época. Nesse quesito, alguns autores se arriscam com maior intensidade, ousam em suas realizações artísticas e, dessa seara, nascem nomes que lançam tendências através de suas

experimentações estéticas, como é o caso de Eça de Queirós, que inovou na forma de narrar e no modo de encarar a realidade, demonstrando preocupação social e perspicácia com a qualidade estética de sua própria obra.

Inscrito neste movimento de preocupação política, nos anos posteriores à queda do regime salazarista em Portugal e ao fracasso de um idealizado projeto, começam a surgir, no espaço narrativo e literário lusitano, construções discursivas de forte teor documental e testemunhal que se ocupam em tratar dos assuntos concernentes ao processo de descolonização em África, das guerras e da revisão das bases identitárias da nação portuguesa frente ao início de uma reestruturação interna na política de Estado. O fim do regime ditatorial e o início do processo de democratização no país constituíram uma mudança política e social no cenário que por certo contribuiu para o despontar de narrativas que encenavam uma reflexão sobre o que representou para os sujeitos da nação portuguesa e suas colônias a conduta de uma política ditatorial que se estendeu por mais de quatro décadas.

Em *Pós-modernismo no romance português contemporâneo*, Arnaut (2002) descreve três procedimentos ou marcas estruturantes dessa ficção: o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor neste processo), a mistura de diferentes gêneros de prosa ou de formulações romanescas, e a obsessão pela História. Como não entra no mérito dessa pesquisa um longo debate sobre o que se compreende por pós-modernismo, basta que citeamos uma das definições apresentadas por Arnaut (2002), em que a pesquisadora recupera o estudo de Jean-François Lyotard (1996), para afirmar que a condição pós-moderna se encontra caracterizada por uma radical crise epistemológica e ontológica, consequência do fato de as grandes narrativas que organizavam a sociedade burguesa no Século das Luzes entrarem em desuso. Assim vimos nascer uma literatura preocupada em expor o não apresentável, indo além disso: ela expõe o que julgamos poder ser entendido como o processo de construção da obra.

O período que compreende a passagem do século XIX para o século XX foi marcado por diversas transformações em nível mundial, e que, obviamente, deixaram e deixam seus reflexos na literatura. Após essa metamorfose vivida pelo mundo, vimos surgir, no decurso do século XX para o XXI, a partir do que se conceituou por pós-modernismo, um processo que buscava dar conta das novas configurações que tentavam se estabelecer na sociedade, colocando a literatura que existia até este

momento no centro da crítica, interrogando o próprio processo de construção do fazer literário, tarefa que o movimento anterior já não dava conta de realizar. Nesse período, a categoria do narrador se torna o âmago das discussões levantadas pela crítica, já que surgia uma preocupação em relação à função mimética da literatura, ou seja, a inquietação com a forma de representação da realidade social e empírica pela ficção, já presente no século XIX, passa a ser uma constante na literatura de diversos escritores.

Para Arnaut (2002, p. 355), apesar de pós-modernidade e pós-modernismo estarem próximos, recebem distintas definições: “[...] A post-modernidade, relativa a um mais amplo domínio sociopolítico-cultural e outra, o post-modernismo, atinente ao mais restrito domínio da literatura que, como não podia deixar de acontecer, se encontra inserido no primeiro”. Não se trata de obscurantismo, mas se considerarmos que o pós-modernismo é um período em movimento, basta que entendamos a designação do termo e as características concernentes a ele.

Diante desse cenário de pós-modernidade, nos deparamos com o romance português Pós-25 de abril, com a Revolução dos Cravos, que deu fim ao Estado Novo e décadas de vigilância política e policial imposta aos artistas. Após o fim desse período sombrio, a literatura portuguesa ainda viveu um silêncio criativo, até aflorarem os títulos que ganharam a atenção da crítica. Dentre eles, cito *O que diz Molero* (1977), de Dinis Machado, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), de António Lobo Antunes, *O dia dos prodígios* (1980), *O cais das merendas* (1982) e *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), de José Saramago, entre as muitas produções de qualidade responsáveis por aquilo que muitos estudiosos chamaram de ‘boom’ do romance português. Anterior ao 25 de abril, até a década de 1960, havia um predomínio da poesia em detrimento da prosa.

A literatura portuguesa inicia um trabalho regido por uma abordagem que imbrica a crítica da realidade em um contexto político-social marcado por um regime totalitário e como o autor vai trabalhar com os elementos da ficção a fim de representar essa realidade. A gama de autores dessa época parte da realidade portuguesa e das transformações ocorridas na sociedade lusitana após 1974 como tema para suas ficções. O fato é que os romancistas desse período não almejavam simplesmente usar a realidade de forma histórica. Havia um interesse comum e urgente em representar

ficcionalmente os sujeitos participantes dessa realidade, transformada e transtornada pelas mudanças políticas, sociais e econômicas resultantes do fim do regime salazarista. Imperava ainda o desejo de não se conceituar o texto literário como Histórico, já que a este cabe o papel de datar e acompanhar os fatos, e àquele a tarefa de revelar essa mesma realidade por meio do trabalho com a linguagem.

Na visão de Gomes (1993, p. 113), os autores buscam, em suas criações ficcionais, modelar uma crítica literária dentro da própria obra: “Na fusão da narração, descrição, do discurso indireto e direto”. Paralelamente a essa inovação na forma e na estrutura, a ficção portuguesa contemporânea caracteriza-se, no momento atual, pela abordagem e contestação da historiografia em uma tentativa de busca por uma identidade ao mesmo tempo em que procura entender as mudanças que se processam no país.

Ainda que alguns romances portugueses pós-64 aproximem-se do romance histórico quanto à temática histórica, há que se considerar que o primeiro é caracterizado por se situar numa época menos distanciada da atualidade de autor e leitor. Em Portugal, Alexandre Herculano é o nome representativo do romance histórico de modelo scottiano, contudo, a diferença entre o romance histórico dos autores contemporâneos e o romance histórico de Herculano, deve-se ao fato de essa produção ficcional revisitar a História a partir de uma releitura que dá voz aos silenciados, evidenciando uma multiplicidade de vozes, problematizando, dessa forma, a noção de Verdade. Isto é, o novo romance histórico diverge do romance histórico tradicional pela sua criticidade em relação à presença de diferentes versões para um mesmo acontecimento, distanciando-se, portanto, do romance aos moldes de Scott. Se direcionarmos nosso olhar para as duas últimas décadas do século XX, verificamos que há um extenso número de publicações romanescas que representam fatos históricos no núcleo de suas ações. Trata-se, na verdade, de uma realidade mundial e não de uma característica exclusiva de certas literaturas. No entanto, os romances históricos nos moldes do romance histórico português dividem o grupo de autores e suas obras em duas vertentes: os que seguem o modelo tradicional scottiano, e os que inovam linguística e estilisticamente (FREITAS, 2014).

Fato é que, após a Revolução dos Cravos, a gama de obras literárias produzidas em Portugal do final do século passado até o momento traz: “Esse diálogo com a História, esse confronto de duas verdades, a verdade histórica e a verdade da

ficção, onde a segunda presentifica e crítica a primeira, no resgate da identidade” (FREITAS, 2014, p. 40) que somente torna-se possível por intermédio do dialogismo, da memória, da história e da ficção.

Em oposição às formas romanescas anteriores ao romance português pós-25 de abril, Gomes (1993) reitera o caráter essencialmente inovador característico da prosa portuguesa pós Revolução dos Cravos, evidenciando uma apreciação crítica a respeito dos fatos históricos, através de um “distanciamento irônico” e de uma “projeção do imaginário sobre o real” (GOMES, 1993, p. 85). Ao se optar por uma posição mais crítica, o ficcionista precisa considerar a construção de uma estilística oposta à presente nas formas tradicionais do gênero romance, seja pelo uso de uma linguagem literária específica, seja pela inserção de elementos constitutivos de outros gêneros (carta, poesia, fotografia, ou o texto jornalístico, por exemplo). Dessa forma, ao considerarmos o romance histórico, percebemos que o romance português contemporâneo não faz adesão total ao gênero, e sim uma releitura paródica do que a historiografia oficial apresenta como Verdade única.

Como não poderia deixar de ser, o 25 de Abril de 1974 representou muito mais do que o fim de uma ditadura. A data histórica encerrava o ciclo imperial iniciado no século XV, sendo que o campo ficcional soube representar as provocações trazidas por esse momento, assim como todos os outros campos das Artes.

Audaciosa e analítica, a ficção portuguesa pós-64 percorre espaços antes inexplorados pela literatura lusitana, revisitando e criticando o mito português de nação. A premência das novas configurações sociais, políticas e econômicas pelas quais o país passou nos últimos tempos exigiu para si uma nova forma de representação que teve o romance como mote para melhor representar o homem em sua temporalidade.



## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO NA OBRA DE LÍDIA JORGE

Ler espaços ficcionais é deparar-se com geografias outras que não as que estamos acostumados ao cotidiano. Essa possibilidade, peculiar à literatura, nos coloca em contato com uma realidade que se constitui por e apenas pela ficção. E aqui não estamos falando de algo inventado, ou que não existe, de fato, na realidade. Trata-se de uma autonomia própria do ficcional e que nenhuma outra instância artística apresentaria com maior maestria. Dentre os prismas possíveis para pensarmos o espaço na literatura, o campo da escrita permite um esmaecer das fronteiras entre o leitor e o mudo, isso corrobora o surgimento da realidade espacial que ocorre no texto literário. Ao ler os espaços de Lídia Jorge, por exemplo, suas geografias fascinam pela concretude plena dos espaços que se amalgamam à mobilidade dos seres que por eles transitam.

Autora de fôlego, a ficção da escritora contempla uma diversidade de títulos que incluem antologias de contos, poesias, crônicas, literatura escrita para o público infantil, ensaios, peças teatrais e doze romances. E, sendo o objetivo desta dissertação discutir as relações espaciais presentes em *A costa dos murmúrios*, considero relevante tecer uma breve apresentação da criação artística de Lídia Jorge tendo o espaço como ponto de partida<sup>4</sup>. Para isso, selecionei algumas obras da autora com o intuito de esboçar observações a respeito de sua criação ficcional e, para subsidiar a exposição que se pretende traçar, valer-me-ei dos estudos de Fornos (2009), Silva (2012) e Besse (2019).

No que tange à representação espacial, Lídia Jorge privilegia de modo particular o conjunto Algarve Lisboa, mas em *A costa dos murmúrios*, é o espaço de Moçambique que sobressai. Trata-se do único romance da autora que explora de modo contundente um dos passados tenebrosos de Portugal: a guerra colonial em território moçambicano. Atravessando espaços, a escritora busca, por intermédio de uma escrita engajada e crítica, ampliar o campo da representação acerca do tema bélico – mas não apenas dele – já que também demonstra preocupação com a problematização dos discursos da História e da literatura. Em entrevista ao suplemento *Mil Folhas-Público*, em 24 de junho de 2002, sobre a adaptação de seu romance para o cinema, Lídia Jorge pontua que “Livro e filme teriam sido certamente

---

<sup>4</sup>As observações sobre o espaço ficcional em Lídia Jorge serão norteadas pelos doze romances da autora.

diferentes se assinados por alguém que tivesse feito a guerra, tivesse passado pela experiência directa da morte e do decepamento, ficando assim definitivamente aniquilado para a subtileza”.

Cumpre-se, na obra da referida autora, no que diz respeito aos espaços representados – e aqui me refiro não apenas aos espaços empíricos, mas também aos seres que nele vivem – a presença da alteridade marcada pela representação de um mundo observado por personagens com pontos de vista descentrados e em crise de identidade. Na ficção da escritora lusitana, a ligação entre espaços e identidade(s) é de excepcional relevância, dada a consistência e a ampliação que a imersão dos corpos no espaço confere a muitos de seus personagens ficcionais, os quais, ainda que sejam metafórica e ficcionalmente construídas, apresentam raízes no real que as envolve.

Para Tutikian (2014, p. 89): “A busca pela identidade, nesse fim/início de século, passa, então, pela recuperação de certos valores de raízes específicas, seja para resgatar a tradição, seja para tentar construir uma nova tradição, no mundo novo, no multiculturalismo, no fascínio da magia das tecnologias científicas”. Corroborando a leitura da pesquisadora, entendo que a identidade é ao mesmo tempo pessoal e social. Pessoal, pois o sujeito se identifica com sua história de vida, reflete e age sobre ela. Por outro lado, essa identificação é uma construção social, nunca acabada, que envolve elementos simbólicos para confirmá-la, num processo sempre aberto a influências de diversos grupos. Silva (2000) ao comentar os conceitos de identidade e diferença ressalta que a identidade não é um produto nem da natureza, nem da cultura. Ela também não é fixa, estável, unificada ou permanente. Isto é, não há homogeneidade na identidade, haja vista o seu carácter indefinido, inacabado. O pesquisador ainda reforça que, de qualquer forma, é possível asseverar que a identidade é uma produção, um efeito, um processo de construção, um elemento relacional.

Tendo isso em vista, assinalo a identidade como configuração do espaço em que se constrói, se fragmenta, se contradiz, surgindo inacabada, perfazendo e refazendo espaços associada às estruturas discursivas e narrativas, bem como aos sistemas de representação e de poder. Os modos de abordagem conceitual do espaço na obra de Lídia Jorge se conjugam às formas como a problemática social se manifesta no real e é transposta para o literário Assim, não é por acaso que Lídia

Jorge: "Desmistifica e dessacraliza o espaço e subverte os elementos tradicionais, colocando à mostra a fragilidade do processo identitário quando circunscrito a uma nova dependência cultural" (TUTIKIAN, 2014, p. 93). Dentro de nós mesmos há identidades contraditórias que empurram nossas identificações em diferentes direções, de tal modo que elas se encontram em contínuo processo de deslocamento. Ou seja, na construção da identidade, é preciso considerar nossa relação com os diversos grupos sociais aos quais pertencemos, nossa noção de lugar e nação e nosso percurso no tempo e no espaço como sujeitos participantes de uma história. O espaço real que envolve as criaturas de Lídia Jorge resulta da capacidade da autora em se mover no mundo sensível, em contínuo estado de alerta e sempre suscetível à escuta e ao que observa, como se pode inferir desta sua afirmação, a qual consta como epígrafe desta dissertação:

Gosto dos espaços com água. Rias são espaços aquáticos férteis. [...] Prefiro que as geografias sejam imprecisas porque mais vastas. O espaço do sonho não abusa dos nomes concretos, nem de tempos precisos. Só às vezes, para que a fantasia tenha assento na terra. E se são precisos, devem estar suficientemente transfigurados. Para o oposto, existe o jornalismo que, em termos de referências concretas, o faz com muito mais eficácia. Nos livros de ficção, se a água entra nos livros, os rios não podem parar só no mar, sempre desaguam em outros lugares mais vastos. (JORGE, 2019, p. 25)

Nessa lógica, no que diz respeito ao espaço representado, pontuo que os romances de Lídia contemplam uma variedade de geografias espaciais marcadas por alterações sociais e políticas no decurso da História. Tais espaços, além de apresentarem uma releitura do passado, incluindo pontos de vista silenciados, traçam, também, uma reavaliação da imprecisão do tempo e dos fatos históricos que, ao serem confrontados com o que chamamos contemporaneidade, surgem como desafio no processo de (re/des)construção da identidade. As criações espaciais representadas na ficção da escritora, sejam elas históricas, físicas e/ou culturais, modificam e são modificadas por personagens que, ao passo que têm seus cotidianos afetados, corroboram a existência de um Portugal em mutação. Dessa forma, não apenas a riqueza dos espaços empíricos angaria à obra da escritora uma peculiaridade, mas também outras características que se somam ao aspecto espacial. Assim, a quebra da feição rotineira atribuída ao espaço, se faz dilatada, levando os leitores da escritora portuguesa a navegar por um mar turbulento: um Portugal consciente de seu lugar no mundo e no mundo do outro. O desejo de coexistência entre as geografias que a autora transpõe para o literário dão destaque para as

dimensões alegórica e simbólica dos objetos, as reflexões sobre a escrita, o questionamento da identidade nacional e a representação da paixão/amor que despertam as emoções artísticas e políticas das personagens criadas pela autora.

Vejam, agora, brevemente, como a autora comporta o espaço em sua criação ficcional. Para essa tarefa, busco explorar, sucintamente, algumas das geografias que compõem a produção artística da escritora com o intuito de situar o leitor tendo o espaço como fio condutor da discussão.

O primeiro título de Lídia Jorge, *O dia dos prodígios*, editado em 1980, apresenta ao leitor a comunidade rural imaginária de Vilamaninhos, a qual remete ao Algarve português. Para Besse (2019, p. 120):

A escritora regista neste livro uma cultura em vias de ser apagada pelos ventos da modernidade, fazendo-nos ouvir a singularidade das vozes e dos ritos ancestrais praticados pelos camponeses que despertam pouco a pouco da sua passividade. No universo rural algarvio, onde o arcaico acompanha o devir histórico, a narração desenha uma série de corpos vulneráveis, sobretudo femininos, mas anuncia também uma forma de empoderamento capaz de significar a mudança do papel da mulher na nova sociedade portuguesa.

Propondo uma releitura crítica do passado a partir de uma postura muito séria e responsável, a autora, em *O dia dos prodígios*, passeia por diferentes lugares e memórias apresentando ao leitor uma cartografia da vida portuguesa e nos convida a refletir criticamente sobre as sombras que são iluminadas pela sua literatura. O mais instigante nessa obra é o exercício que a escritora traça com a linguagem. A disposição do texto chama a atenção do leitor devido à inovação com a qual a autora arranja as palavras. Como o texto apresenta ao leitor uma figura sobrenatural, uma cobra gigante, a impressão que o leitor tem é a de que o movimento do texto nas páginas se assemelha ao da cobra, objeto esquivo, sombrio, que desliza sobre as páginas do livro sem que o leitor e as próprias personagens possam, de fato, distingui-la. Marcante de tal trajeto é o fato de que a astúcia da construção narrativa não se dissocia do prazer de manipulação do signo linguístico. Ainda que a ficção se encaminhe para uma possível ruptura, o exercício da leitura trabalha a ânsia pela descoberta, que não ocorre de fato, mas que lança um deslumbramento no leitor.

Subsequentemente ao seu romance de estreia, temos *O cais das merendas*, publicado em 1982. Nele nos deparamos com homens e mulheres do campo e do mar que são surpreendidos pela novidade absoluta da exploração turística da sua região. O grupo oriundo da pequena agricultura e da pesca artesanal se mescla ao

agrupamento de assalariados de um novo hotel, dirigido por estrangeiros, que acolhe estrangeiros, e vive de acordo com ritmos estrangeiros. Prevalece a árdua batalha enfrentada pela comunidade local que recebe “o outro”, percebendo neste a possibilidade da independência face às incertezas da subsistência tradicional ao mesmo tempo em que busca aproximar-se do que é exterior e moderno a essa comunidade.

Para Silva (2012, p. 15), a comunidade local se depara com a difícil

[...] E às vezes, dolorosa aprendizagem de coisas absolutamente novas: o assalariamento; o trabalho organizado; a língua inglesa; os valores e regras de conduta dos estrangeiros em turismo; as normas de apresentação de si, as técnicas corporais e as formas de comunicação exigidas pelo mundo urbano e cosmopolita tão contrastantes com as rotinas tradicionais. (SILVA, 2012, p. 15)

Aqui o leitor se depara com uma grande multiplicidade de personagens com os seus diferentes caminhos e movimentos. O reconhecimento do lugar Portugal como um *lócus* que se abre para o mundo, exige que se conceba o espaço não mais como sinônimo de natureza ou sob o domínio do estado natural, mas como elemento que torna a cultura esse verve propulsor da vida, do humano, do que chamamos civilização.

Semelhante espaço surge em *O vale da paixão*<sup>5</sup> (1998). De todo modo, ainda que a região se repita, o conteúdo narrativo recai sobre grupos sociais distintos, marcados pelas diferenças de classe e gênero, bem como por hábitos culturais específicos.

Se em *O dia dos prodígios* e em *O cais das merendas* a região do Algarve é exposta através do contato das comunidades locais com sujeitos advindos de outros espaços, em *O vale da paixão*, é a lembrança da chegada da personagem Walter Glória Dias às terras do pai, depois de longa ausência, que produz estranhamento no grupo familiar. Walter, já falecido, é lembrado pela filha como o sujeito que, embora tenha nascido ali, vai embora e retorna algumas vezes, representando o sujeito que é do mundo, sem morada. A presença de Walter traz recordações que põem em risco a coesão da família Dias, assentada no comando irredutível do latifundiário Francisco, figura alegórica do período salazarista. O romance *O vale da paixão* interroga, através da vivência individual, o autoritarismo, o conservadorismo do regime salazarista e sua

---

<sup>5</sup> Título da publicação em Portugal. No Brasil, o romance recebeu o nome de *A manta do soldado* (2003).

lenta agonia. Encerra-se na década de 1980, período em que os efeitos da fragmentação ideológica e identitária causam perplexidade e desalento, mas, ao mesmo tempo, proporcionam a homens e mulheres introspecção reflexiva, momento em que a memória escrita assume papel importante na reavaliação historiográfica e ideológica. Esse romance da escritora injeta, na narrativa, uma ânsia em se captar a efemeridade e a dinâmica dos corpos presentes pela ausência. Porém, esse corpo, capturado pelo signo linguístico, constitui-se incorpóreo, ausente, corpo de morto que vive na escrita da filha de Walter Dias.

No que diz respeito ao espaço representado em *A costa dos murmúrios* (1988), questionamento histórico e consciência crítica atravessam esse romance, que projeta outro espaço físico e social, afastando-se do território português, assentando-se em solo africano. A guerra na África e seus efeitos nas relações entre homens e mulheres é um dos temas do livro. Diferenciando-se expressivamente do primeiro romance da escritora, o título *A costa dos murmúrios* inova ao trazer o espaço da casa remodelado em hotel, o *Stella Maris*. A ação desenrola-se de dentro para fora, como bem pondera Simões (2018, p. 108-109):

O sentido irradiante é agora centrífugo, partindo do centro para fora, constituindo este romance um exemplo flagrante deste movimento e da contestação do significado aconchegante da casa. Diferente é, logo à partida, a 'casa', uma vez que se trata de um hotel — o Hotel *Stella Maris*, na Beira, em Moçambique —, onde ficam instalados o alferes Luís e a sua noiva Eva Lopo (Évita), em plena Guerra Colonial, sendo o local ocupado pelos oficiais portugueses e pelas suas famílias.

Trata-se de um espaço plural, em que o deslocamento das personagens protagonistas introduzem no cerne da narrativa o diálogo entre tempo e espaço. Aqui o espaço tátil, observado, tende a desmaterializar-se e (re)materializar-se ao gosto do narrador. A harmonia entre real e imaginário fica por conta da sagacidade e dinamismo com os quais os personagens narradores dominam a linguagem para evidenciar seus pontos de vista. Aprazível é a efemeridade com a qual o espaço é descrito, em um misto de cores, sons, cheiros, os quais são recuperados pela memória e postos em movimento intermitente e inacessíveis pelo corpo empírico, uma vez que são matérias voláteis de um passado distante.

Acrescentemos aos romances mencionados mais dois títulos da escritora: *Notícia da cidade silvestre* (1984) e *O jardim sem limites* (1995), os quais têm como espaço central a cidade de Lisboa. Os efeitos do espaço rural e litorâneo

característicos dos dois primeiros romances são substituídos por uma paisagem urbana que, de acordo com Fornos (2009, p. 61) traz: “[...] consigo novas conotações ideológicas que afetam profundamente as relações afetivas”. Para o pesquisador, em *Notícia da cidade silvestre*: “Os relacionamentos amorosos vividos por Júlia Grei refletem identidades em crise, revisitadas nas ruas, bairros e bares da cidade” (FORNOS, 2009, p. 61). Esse romance é ambientado no período de 1975 a 1979, sendo, portanto, posterior à Revolução dos Cravos, momento em que a alegria, o medo e a perplexidade alternam-se em vista das transformações sociais, políticas e culturais do país. Em *O jardim sem limites* vemos refletida a multiplicidade de experiências – políticas, afetivas e artísticas – emanadas por Lisboa, mostrando uma cidade diferente do seu enraizamento provincial e tranquilo, sendo agora descortinada sob os efeitos da miséria e da agitação política. Esses espaços, como ocorre em Clarice Lispector, são importantes realizações espaciais que florescem os campos de estudo entre literatura e realidade social. Vê-se, nessas obras, que não se trata apenas de representar ou descrever espaços urbanos, mas de compor com maestria um mosaico de imaginários circundados por questões identitárias e culturais que são necessariamente de natureza social.

Se os romances anteriores aliaram o espaço físico ao campo histórico e social em dimensões significativas e iguais, o título *A última dona*, publicado em 1992, tem como espaço principal a Casa do Leborão. Ainda que as referências políticas sejam mínimas, elas estão presentes através da posição e comportamento do personagem central, o engenheiro Geraldês. Para Fornos (2009, p. 63, grifo do autor):

O romance *A última dona* destaca um aspecto que se repete em outras narrativas de Lídia Jorge: a casa como constituição alegórica e simbólica da identidade nacional. Dá sequência às preocupações da autora com o sentido do espaço que acaba por acionar e disseminar valores, ancorado em distintas concepções ideológico-artísticas. A variedade e extensão territoriais concorrem com a presença de espaços menores que, qualificados por objetos múltiplos, sinalizam uma característica significativa da natureza da escrita jorgeana: o estímulo à compreensão da realidade social através da alegoria e do símbolo.

Nesse romance em específico, constata-se um destaque atribuído ao espaço empírico. Isso porque, em *A última dona*, o espaço é circundado por referências que, uma vez em contato com as personagens, sequencializa noções como localização, distância, pertencimento etc. O espaço, nessa obra, permite a leitura do espaço físico, através dele, a experiência textual ganha vida, já que a catalogação do espaço é

intrínseca ao ato de observar, o qual permite um inventário de suas ocorrências no texto.

Agora, se pensarmos na importância que se dá ao mesmo espaço no sentido financeiro, não podemos deixar de lembrar a figura de Francisco Dias, para quem: “A honra, o amor, a vida, só se justificavam se transformados em hectares de terra” (JORGE, 2003, p. 92). De maneira semelhante parecem agir os tios de Milene Leandro em *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), sétimo título escrito por Lídia Jorge. Neste romance, Valmares ressurgue como espaço centralizador da ação, no período que compreende o final dos anos noventa. Em entrevista a Antonio Gonçalves Filho, para o *Portal da literatura*, Lídia Jorge ressalta que o espaço e tudo o que o cerca foram criados a partir da personagem Milene Leandro, figura para quem a interdição da voz não foi uma condição e sim uma imposição baseada nos interesses pessoais dos tios. O espaço pelo qual circulam as personagens abrange uma antiga fábrica de conservas fundada pelo avô de Milene e que no momento da ação encontra-se abandonada. A avó da moça arrenda o estabelecimento para uma família de imigrantes cabo-verdianos, trabalhadores na construção civil. Porém, o episódio da morte da matriarca angaria aos tios o desejo de vender a fábrica, mas, para isso, precisam da anuência de Milene. O que se encontra em *O vento assobiando nas gruas* é a exploração conflituosa da interface colonizador X colonizado. Lídia Jorge critica o caráter arcaico que se esconde por trás de um projeto modernizador.

Sobre o romance *A noite das mulheres cantoras* (2011), Freitas (2014) argumenta que, assim como ocorre em *O jardim sem limites*, há uma trama que traça: “O retrato de uma Lisboa em decadência, lugar onde os sonhos se põem abaixo diante da dura realidade. Solange de Matos [...] é a metonímia da própria capital portuguesa, cujo complexo de inferioridade percorre suas ruas e a deixa em uma posição de evidente atraso em relação ao restante da Europa” (FREITAS, 2014, p. 141). O espaço em que circula a personagem, poetisa e aluna da Universidade Nova, ilustra a situação de subdesenvolvimento de Portugal. Tanto em *O Vale da paixão* como no romance ora citado, as figuras femininas que circulam pelos espaços são dotadas de grande densidade psicológica e notável capacidade emancipatória tendo em vista o contexto em que se encontram. A euforia da descoberta atravessa o romance, ao passo em que portas, cortinas, escadas, espelhos, palcos entram em cena. Precisamente nesse romance, ganha notoriedade o palco. Espaço fundamental e enigmático, em que, por



intermédio da iluminação, a imagem do corpo é revelada ao espectador e, nesse caso em específico, como estamos diante de um romance, ao leitor. A narrativa, intensa e descritiva, transporta os leitores de Lídia Jorge para uma época aparentemente esplendorosa, porém, envolta a brigas, disputas pelo poder e intrigas, acobertadas por um belo sorriso e por uma apresentação digna de espetáculo, que tempo nenhum ousa apagar da memória. Assim é o corpo no palco: brilha, mas esconde, é luz, mas não cristalino.

Em relação ao romance *Os memoráveis* (2014b), Lídia Jorge, em entrevista concedida à revista *Língua Lugar* (2020, p. 173), pontua que Portugal: “Manteve muitos traços próprios da sua estrutura arcaica. Ainda hoje, Portugal continua a ser um país pouco reativo, um país amedrontado, com dificuldade em emitir opinião, além de ainda apresentar largas zonas de pobreza”. A autora diz que a escolha por escrever esse livro veio da: “Ironia da História, da erosão da memória” (JORGE, 2020, p. 179), pois quis ser fiel a História ao mesmo tempo em que se distancia dela de modo a condensar o conflito de que trata o romance em uma ‘fábula’ (palavra utilizada pela autora). O espaço aqui fica no entrelugar histórico-ficcional. Dessa maneira, mais do que observarmos os espaços empíricos há que se considerar os espaços e tempos que ficam confinados: “Mas alargam-se às interrogações sobre a História e ao questionamento mais íntimo das personagens” (PINHO, 2017, p. 9). Nesse sentido, de modo a complementar o pensamento de Pinho (2017), é possível perceber em *Os memoráveis* uma prosa que se deixa caracterizar pelos espaços em que se materializa e que vai além ao explorar um tempo mais complexo, cujas respostas para a pergunta: “Foi uma revolução?” podem ser diversas e heterogêneas. Para Simões (2018, p. 122): “Neste romance são montados vários espaços para acolher um leque de figuras diferenciadas, mas essa montagem depende de vários níveis ficcionais encaixados uns nos outros”. A escritora desenha o espaço com rigor e detalhamento, incorporando cores, sons e relacionando o ambiente exterior e interior que rodeia os acontecimentos, tal como fizera em *A costa dos murmúrios*, com a diferença de que neste romance ganham destaque as personagens a partir do hotel e em *Os memoráveis*, é possível dizermos que ocorre o contrário, os espaços são diversos e correspondem cada qual a uma personagem em específico, os quais só existem quando se vai ao encontro deles. A fim de legitimar a voz do outro, vai-se ao encontro dessa voz, e, assim, o espaço ganha vida, passa a existir. Neste romance é uma

fotógrafa que se torna ponto de partida em busca da pluralidade espacial para representar o peso que certas figuras memoráveis acarretam à História.

Ainda no que tange ao espaço da casa, Besse (2019) reitera que algumas delas, embora sinônimos de hospitalidade e responsabilidade enquanto valores morais inseparáveis, são desconstruídas ironicamente pela escrita de Lídia Jorge, que desestrutura as potencialidades a ela associadas, como acontece em *Combateremos a sombra* (2014a), em que o psicanalista generoso acaba perdendo sua vida, ou como ocorre em *O vento assobiando nas gruas*, em que Milene é silenciosamente e cruelmente castrada. Ainda em relação ao título acima mencionado, Oswaldo Campos, personagem principal, tem sua vida ceifada por tomar posição face ao tráfico clandestino praticado em Lisboa.

Em relação ao último romance da autora, *Estuário* (2018), diferente de títulos como *A costa dos murmúrios* e *O vale da paixão*, nesta ficção a personagem não chega a efetivar o seu projeto de escrita. O que é curioso, já que se evidencia nas obras da autora a construção pessoal do indivíduo e, conseqüentemente, sua libertação por intermédio da escrita. A personagem vem de um campo de refugiados e a impressão que temos é que ele vem diminuído fisicamente, tanto ele quanto sua família se desagregam, haja vista o fato de a sociedade não dar uma resposta aos refugiados. Edmundo Galeano, personagem central, viveu algum tempo em um campo de refugiados em África, em Dadaab, no Quênia, onde acabou perdendo parte da mão ao tentar retirar um recém-nascido de dentro de um caixote de lixo. Em seu regresso a Lisboa, não só recupera os movimentos da mão como descobre o poder de jubilação da escrita. A partir desse momento ele tem a ideia de contar a experiência em Dadaab. Lídia Jorge pontua que: “*Estuário*, o livro de Edmundo Galeano, não fala daquilo que ele irá escrever, mas da aprendizagem que fez enquanto se preparava para tal” (JORGE, 2020, p. 191).

Se a riqueza semântica é uma característica do texto literário, ela tem uma densidade particular em *O estuário*. Para a escritora:

Essa é uma boa questão. Talvez *Estuário* também seja um regresso a *O Dia dos Prodígios*, mas visto de um outro ângulo. Um ângulo invisível mesmo para um leitor atento, como é o caso do Paulo Serra. Trata-se do impulso que o move. Escrevi este mais recente livro, como escrevi o primeiro, sem rede, apenas porque desejava escrever e, como já disse, usando aquele lema que estava inscrito na face de Caravaggio – *Nec spe nec metu*. Onde não há esperança não há medo. Falo do ponto de vista do impacto que os livros

podem ou não causar nos leitores. Coloquei-me fora dessa situação. (JORGE, 2019, p. 23)

Parece tratar-se de uma necessidade de refletir sobre o poder emancipatório que o espaço da escrita provoca em quem ousa ou sente necessidade dessa tarefa. Lídia Jorge traça, nesse sentido, uma reflexão sobre o fazer literário, buscando discutir o papel que cabe ao autor de um texto ficcional. Em outras palavras, um escritor não escreve para transmitir o mais precisamente possível uma experiência, ou o que quer que seja. Cabe dizer, também, que esta obra problematiza discussões importantes da teoria literária, como a pergunta "o que o autor quis dizer". Tendo em mente que o artista nunca domina plenamente sua criação, *O estuário* proporciona um desaguar de um rio para um oceano, em que o sentimento é o retorno. Galeano é um espaço que não obedece a regras pré destinadas, assim como a escrita literária que caminha, não a esmo, mas à procura do (in)existente.

Tendo dito isso, observo, pois, que, em quaisquer dos romances mencionados, nota-se que Lídia Jorge vai além de uma rememoração simplista do passado. A coerência das intrigas e as escolhas subjetivas do narrador aliadas às geografias representadas, são perpassadas de forma muito sutil, por uma escrita que transforma esse passado em motivo de reflexão crítica. Sua prosa evidencia uma tensão entre a lembrança e o esquecimento o que angaria ao leitor/a a possibilidade de também refletir sobre os diferentes níveis de significação da História.

Ao passo em que os romances de autora portuguesa podem ser lidos, não apenas, mas também, como manifestações simbólicas e alegóricas de um Portugal em transformação, sua ficção perpassa espaços muito particulares, mas ao mesmo tempo universais, no questionamento dos indivíduos e da sociedade. Os diferentes espaços – sejam eles históricos, sociais e/ou geográficos –, uma vez espacializados pela escrita: “Carregam consigo a tensão das relações socioafetivas, ensejando encontros ou desencontros familiares e amorosos” (FORNOS, 2009, p. 69). Sua obra trabalha o macro no micro, sendo que o contrário também se aplica. Assim, o desdobramento do espaço pode também ser considerado a partir de uma proliferação de imagens, algumas vezes desconcertantes, hostis, dada a forma como a violência é naturalizada, como ocorre em *A costa dos murmúrios*:

[...] sob o impacto da mão fechada do marido, embateu fortemente no gradeamento e quase saltava pela borda fora [...]. Mas se ela saltasse, não morreria apesar de estar no décimo terceiro piso do hotel *Stella*. Porque

morreria? De qualquer modo, o marido amparou-a com um golpe de judô. O reencontro pareceu maravilhoso. No momento em que inevitavelmente se encontraram, trocaram todos os líquidos que ali era possível trocar – um fio de sangue escorria do orifício do ouvido dela. Pingava no chão. (JORGE, 2004, p. 30)

Repito as palavras de Eva Lopo: "Porque morreria"? Em um espaço em que a guerra angaria ao homem o papel de herói e coloca a mulher como uma personagem que faz a sua guerra em casa, em silêncio, à espera do marido, muito provavelmente a mulher retratada no excerto citado teria se suicidado em decorrência das agruras das guerras: dela e do marido. Se a guerra ocorria fora do *Stella* sendo descrita como uma simples rebelião que precisava ser controlada, as mulheres também enfrentavam suas guerras com seus maridos, silenciadas pela violência com a qual eram tratadas, não lhes restava outra alternativa que não a obediência, sem liberdade para apedrejar a mão vil que, depois de lhes bater, lhes aflagava. Tudo isso era visível aos olhos de quem estava hospedado no hotel, ainda assim o silêncio reinava enquanto o império tentava se manter em pé, empenhando-se em emudecer o nativo.

A evidente preocupação de Lídia Jorge em representar criticamente os espaços empíricos faz com que o espaço possa também estar conectado a objetos fantásticos, ou não, que auxiliam no redimensionamento metafórico das identidades pessoal e coletiva, como ocorre em *O dia dos prodígios*, em que logo no início da narrativa temos acesso a referências de um episódio que envolve uma cobra morta a pauladas que se transformou em um ser voador verde: uma serpente que voa e que coloca em risco a vida daqueles que moram na aldeia de Vilamaninhos. Considerando Fornos (2009), eventos como esse podem funcionar: “[...] Como extensão das expressões afetivas dos sujeitos. São estatutos do corpo narrativo que potencializam o ver e o sentir, ampliando os significados da realidade imediata” (FORNOS, 2009, p. 69).

As experimentações espaciais de Lídia confirmam sua incessante inquietação com as questões identitárias em transição, nunca estanques. Cumpre-se, em sua ficção, um acurado trabalho das geografias que (re)cria artisticamente, à proporção em que testa, na experiência viva do cotidiano, por intermédio da memória e da palavra, os conflitos entre permanência e mudança.

### 3 O ESPAÇO DO ESPAÇO NO ESPAÇO OU A COSTA DOS MURMÚRIOS?

No presente capítulo apresento, inicialmente, uma discussão sobre a concepção de espaço literário a partir de Bachelard (1993), Borges Filho (2008) e Brandão (2013). Na sequência, apoiada nas pesquisas de Fornos (2009), Carvalho (2008) e Cabral (1997) sobre a ficção *A costa dos Murmúrios*<sup>6</sup>, abordo o romance ACM a partir de um espaço histórico espinhoso na formação identitária de Portugal.

Após essa exposição, passo a abordar os tópicos: *O espaço é personagem e A personagem é espaço*. No primeiro, selecionei alguns espaços representados no romance com o intuito de compreender o destaque dado a esse componente na ficção ACM a casa, o hotel e o mar. No segundo, trato da personagem como espaço, para essa tarefa, concentro minha análise na figura de Ev(it)a.

Enfatizo que o espaço romanesco, na obra selecionada, é fundamental para a discussão e a revisão da representação ficcional da guerra colonial. Nesse sentido, o presente estudo compreende que a tentativa de se pensar sujeito desvinculado do espaço pode ser uma aventura arriscada, já que não imaginamos como ser no mundo se o mundo, tal como o conhecemos, é resultado e resultante do ser.

Percebo, assim, que em *A costa dos murmúrios* há, por um lado, uma mimetização do espaço tal como o vemos, representado pelo texto que abre o romance e, por outro, há uma desconstrução em relação ao que se lê, representado pelo discurso da narradora. Trata-se, portanto, de duas formas de organização do mundo, já que a narradora não procura apagar a perspectiva espacial do texto escolhido para abrir sua narrativa. Muito pelo contrário, na medida em que a narradora se põe a contrastar sua perspectiva com a do narrador do relato, ela sempre enfatiza a importância e a *verdade* contida naquele, não deixando, porém, de pontuar sua *verdade*, já que seu próprio corpo também experienciou o corpo/espaço de e em Moçambique.

#### 3.1 ESPAÇO FICCIONAL

Muitos são os teóricos que têm se debruçado sobre o estudo do espaço. Para Borges Filho (2008, p. 1), o espaço é: “[...] Tudo que está inscrito em uma obra literária

---

<sup>6</sup> A partir de agora, o título *A costa dos murmúrios* também poderá aparecer sob a sigla ACM.

com tamanho, forma, objetos e suas relações". Esse espaço seria composto de cenário e natureza, indo, portanto, muito além do lugar em que se desenvolve a ação praticada pelas personagens. Ou seja, todos os elementos de composição do cenário e da personagem, até mesmo a própria personagem, fazem parte do espaço.

Há que se considerar, porém, que o espaço romanesco é ficcionalmente criado, não podendo ser confundido com o espaço real, mesmo sendo muitas vezes reflexo daquele, apresentando vários elementos reproduzidos do mundo real, como grandes centros urbanos ou áreas rurais, ruas, praças, periferias etc. Na verdade, devido a íntima relação com o mundo que chamamos real, poderão aparecer, no texto ficcional, locais que pertençam aos dois mundos, real e imaginário<sup>7</sup>, e outros que só ao mundo ficcional sem com isso prejudicar a construção do cenário da narrativa.

Importa ainda salientar que o leitor, sabendo que a obra literária é ficcional, não deve tentar encontrar uma correlação entre esses dois mundos. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco (1994) pontua que a regra fundamental para abordar um texto literário é a celebração do pacto ficcional entre leitor e autor. Importa, assim, aceitarmos o que nos é narrado e fingirmos que o que lemos é acrescido de verdade. Cabe dizer que, para o teórico, ainda que se trate de um mundo impossível, há que se basear no mundo real, já que o mundo ficcional é, ainda de acordo com Eco, parasita do mundo real. Por outro lado, poder-se-ão encontrar narrativas literárias em que haverá uma transposição aparentemente equivalente do espaço real para o ficcional, porém, ainda assim haverá uma perspectiva que pertence à visão do narrador, estratégia narrativa do autor empírico. Deste modo, tal visão encontrar-se-á impregnada de uma subjetividade que tende a mudar a forma real das coisas.

Esta tentativa de relação entre espaço real e ficcional, embora nem sempre logre êxito, mereceu destaque em uma das conferências do escritor turco Orhan Pamuk (2011). No capítulo *Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor?* (PAMUK, 2011), o autor relembra o diálogo com um amigo que não encontrava há anos. Naquela conversa, Pamuk mencionou o fato de seus leitores o confundirem com um dos protagonistas de seu romance, que tem as ruas de Nisantasi, bairro em Istambul, como espaço da ação. Coincidência ou não, ambos caminhavam pelas ruas representadas na ficção do escritor, quando de repente pararam defronte a um prédio de apartamentos que fica em frente à mesquita Tesvikiye. Pamuk se surpreende com

---

<sup>7</sup> Borges Filho (2008) faz uma diferenciação entre mundo real, ficcional e imaginário.

o amigo que fala: “Pensei que você estivesse indo para casa”, ao que Pamuk responde: “Estou, mas não moro aqui”. O amigo supôs que Pamuk morava ali naquele prédio, já que lera o romance e a personagem Kemal residia naquele edifício. Inconscientemente, o parceiro julga que o amigo havia se mudado para aquele espaço com a mãe, como ocorre no romance. Ao final ambos sorriem por confundir ficção com realidade. Trata-se de uma historieta, mas é preciso compreender que espaço empírico e ficcional, embora se mesquem, se esbarrem, a ponto de termos dificuldade para entendermos onde um começa e o outro termina, não se confundem. A construção do romance se baseia na imaginação e, assim, os espaços ali representados são frutos do fazer literário, em que a imaginação e o real se misturam.

Em seu estudo sobre o espaço, Lins (1976) pergunta onde: "Acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*?", ao que responde a "separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem* é *espaço*", que "suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo *psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*" (LINS, 1976, p. 69, grifos do autor).

No mais, o espaço pode justificar, possibilitar ou até mesmo desencadear uma ação na obra. Lins (1976, p. 72) diz que: “O espaço, no romance, tem sido [...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a *personagem* e que [...] pode ser absorvido como acrescentado pela *personagem*”. Brandão (2013), tendo como escopo os estudos literários ocidentais do século XX<sup>8</sup>, define quatro modos de abordagem do espaço na literatura: “Representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem”. Em *Teorias do espaço literário*, o autor defende que tudo é espaço, desde lugares empíricos à própria *personagem*.

De modo semelhante ao teórico supracitado, pensa Borges Filho (2008) que também disserta sobre as variadas funções que a construção do espaço pode desempenhar na narrativa, ressaltando que a tentativa de separar e classificar todas

---

<sup>8</sup> Como ponto de partida para desenvolver seu estudo sobre a espacialidade, Brandão (2013) norteia-se por algumas proposições: 1) a presença da noção de espaço em distintas áreas do conhecimento; 2) o papel variável do conceito espaço; 3) a produtividade teórica do conceito espaço, em especial no campo das humanidades. Para essa tarefa, o teórico enfatiza a consolidação da teoria da literatura que se inicia nos primórdios do século XX mediante a busca pela especificidade de seu objeto. Anterior a conjuntura pós-estruturalista, de acordo com o autor supracitado, o elemento espacial era visto como meio para estabelecer um empirismo da linguagem, paradigma que é rompido pelo pensamento desconstrucionista.

as funções espaciais estaria fadada ao fracasso. Dada essa impossibilidade, assim como faz Brandão (2013), o autor se propõe a destacar algumas funções desempenhadas por esse elemento ficcional. No entanto, deixa de lado o espaço como estruturação textual e o espaço da linguagem<sup>9</sup>. Isso posto, embora haja uma dissemelhança na classificação, ambos destacam que a caracterização do personagem está ligada ao contexto espacial ao qual é submetido, isto é, o espaço é configurado como uma projeção do personagem. Os estudiosos também concordam que a função espacial concernente à representação dos sentimentos vividos pelos personagens configura uma analogia entre o espaço que ele ocupa e seus sentimentos.<sup>10</sup>

Brandão (2013), ao atualizar os estudos sobre o espaço ficcional, ressalta ainda duas possibilidades de estudo desse elemento: os procedimentos formais, ou de estruturação textual e, como afastamento deliberado da perspectiva representacional, refere que uma outra forma de entender o espaço diz respeito à espacialidade da própria linguagem verbal, ou seja: “A palavra também é espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 63).

A recorrente inter-relação entre espaços, através do emprego sofisticado e oportuno de uma linguagem metafórica, gera intrínsecas relações entre espaços – seja da personagem, seja da linguagem, seja dos demais componentes espaciais – de modo que tal relação compõe, frequentemente, uma dialética entre os aspectos internos e externos da produção literária da autora, que pode ser apontada como uma das possíveis razões para a recorrência dessa inter-relação e predominância da metáfora.

Adquirindo certo grau de complexidade, em *A costa dos murmúrios* a inter-relação entre espaço e personagem ocorre de diversas formas, ao ponto de dizermos que a metáfora alcança um dos principais recursos dessa construção narrativa em específico, assim como outras figuras a ela relacionadas, como a metonímia, por exemplo. Nesse sentido, será possível analisar espacialmente tanto Eva Lopo – já que

---

<sup>9</sup> Ainda que o texto de Brandão seja de 2013, portanto uma atualização sobre os estudos do espaço, acho pertinente enfatizar que essa categoria não foi destacada no estudo de Borges Filho (2008).

<sup>10</sup> Borges Filho vai além ao falar de microespaço e macroespaço. Os dois autores traçam análises interessantes sobre o espaço. A principal diferença está no fato de Brandão (2013) considerar o espaço da linguagem e Borges Filho (2008) ser mais descritivo na topoanálise que elabora.



seus sentimentos e reflexões advêm das experiências espaciais ou elas próprias simbolizam algo do espaço – quanto os demais elementos empíricos.

A inter-relação presente no romance nos leva a outra abordagem da categoria espaço, afastando-se do pressuposto de que esse componente da narrativa é apenas local de desenvolvimento da ação das personagens ou, então, simples "pano de fundo". Tendo em vista que a possível separação entre as categorias espaço e personagem apresenta alguma dificuldade já que: "a personagem é espaço" (LINS, 1976, p. 69), engendro uma análise que considera o espaço do espaço no espaço, afastando-me, portanto, de um entendimento que compreende espaço e personagem de forma individualizada.

Para iniciar essa tarefa, me detenho na análise dos seguintes espaços: hotel, casa, mar e seus desdobramentos. A seguir, na segunda etapa, teço considerações sobre E(vi)ta e o caráter multifacetado e fragmentado dessa personagem narradora, ideia já expressa na forma com a qual me refiro à protagonista: Ev(it)a. Será possível perceber o amálgama que traço entre os espaços pois, como ressaltado anteriormente, não os separo.

### 3.2 PERSPECTIVAS ESPACIAIS EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*

Muitos são os estudos sobre o romance *A costa dos Murmúrios*, mas para essa seção pretende-se considerar essa ficção a partir dos estudos de Fornos (2009), Carvalho (2008) e Cabral (1997). À luz dos estudiosos citados, pretendo adentrar o romance ACM acessando um espaço histórico espinhoso na formação identitária de Portugal.

Visto em sua conjuntura, o romance apresenta injunções ideológico-reflexivas acentuadas, diálogo ininterrupto com a História, apresentando versões que não as ofertadas pela historiografia oficial, como a dimensão pessoal, a social e a cultural, francamente imersas nesse que vem a ser um árduo processo de revisitações pontuais, vivido nas últimas cinco décadas por Portugal. Processo de redefinição de posturas a partir de acontecimentos muito concretos, que induzem a sociedade portuguesa a refazer contas com seus mitos e com seu passado, em atendimento à complexidade da nação presente. Assim, interrogamo-nos: como a produção literária de Lúcia Jorge poderia não ser tão "conectada", com imperativos tão prementes

ligados ao processo de revisão (histórica e identitária), se o lugar escolhido para a representação do mundo é o romance? Por isso mesmo, não se pode deixar de resgatar um depoimento dado pela autora, em 1999, sobre a significação e representatividade do gênero em questão, nesta espécie de: “Assertiva da confiabilidade” (KELM, 2012, p. 148) nele depositado:

Creio que o romance continua a desempenhar uma função que nenhum outro gênero desempenha, até porque o romance, gênero de narrativa recente, rosto visível do mundo contemporâneo, e mãe duma antropologia nova que ainda só há dois séculos fundámos, e que não pode estar prestes a terminar. Sou daqueles que se inquietam mas que creem que a maquina de Guttemberg não acabou, nem a Literatura nem sequer o romance, a forma literária mais versátil, dir-se-ia mesmo até a mais promíscua, no sentido da plasticidade que ‘promiscuidade’ pode assumir. A forma mais híbrida, e adaptável da criação poética, não pode declinar a sua função deixando vazio o lugar que lhe pertence e que nenhuma outra realidade até agora substitui. (JORGE, 1999, p. 157)

Consciente das alterações formais e experimentais que o gênero romanesco assumiu ao longo do tempo, a autora reconhece que esse é o gênero que melhor dá conta de reorganizar o caos em que vive a humanidade. Tendo em vista o complexo contexto histórico-existencial vivenciado por Portugal, Lídia Jorge se rende ao gênero ao mesmo tempo em que busca explorar estratégias narrativas que viabilizem a inserção de pontos de vista diversificados sobre o complexo contexto histórico de Portugal. A autora justifica por que lhe foi impossível furtar-se a escrever um romance que tem a guerra colonial entre Portugal e as então colônias ultramarinas africanas (1961-1974) como divisa: “[...] Porque era preciso não esquecer a multiplicidade de factores. Era preciso ajudar a manter uma memória que ficasse e era bom que a minha também ficasse, e foi por isso que escrevi” (JORGE, 1991, p. 13). Novamente, a ciência aguda de fazer parte de uma geração que não só assistia, mas também participava do fim do sistema imperialista – após quinhentos anos – ordena a escrita que se faz memória, e a inscrição, também, do olhar feminino sobre o tema, juntando-se à leva de mais de uma centena de romances que se seguiram a esse período, criando-se um corpus literário único (no meio português) e sem precedentes na literatura mundial. Em outros termos, e no contraponto de uma lógica binária, a ficção portuguesa que fala dos horrores da colonização emerge com ímpeto e evidencia traços de uma modificação estética que visa dar conta de uma dívida histórica.

Há, em *A costa dos murmúrios*, uma compreensão e um reconhecimento do papel desempenhado por Portugal na guerra colonial em Moçambique. Daí surge, na

narradora, a necessidade de se espacializar<sup>11</sup> os espaços experienciados durante a guerra através da escrita. Dividido em duas partes, o romance inicia com um conto narrado na terceira pessoa, intitulado *Os Gafanhotos*, que destaca a festa matrimonial de Eva Lopo e as alegrias daquele momento. Por outro lado, o texto inicial secundariza a violência dos maridos e as mortes de inúmeros negros, recolhidos pelos *dumpers* que efetuavam o serviço de recolhimento dos corpos que chegavam à praia trazidos pela maré. A segunda parte do romance é redimensionada pelo olhar crítico de Eva Lopo, que assegurada pelo conto, raciocina sobre o que lê e, a partir disso, discorre sobre o que também viu e viveu, com a diferença de que, em seu texto, traz a Evita d'Os *gafanhotos* como personagem ao mesmo tempo em que coloca a si, mulher distanciada trinta anos dos fatos como personagem e narradora.

Munida dessa estratégia textual, desconhecimento e descaso, presentes na primeira parte, são, assim, sobrepostos por um olhar atento na segunda narrativa, favorecido pela maturidade e pelo distanciamento temporal da mulher que escreve. Tendo a opressão, o ressentimento e o reconhecimento do papel desempenhado por Portugal durante a guerra, Eva Lopo dá vida a história outra, sem, no entanto, negar o texto que abre a verdade que decide narrar: “Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e som” (JORGE, 2004, p. 41). Para Fornos (2009), a escrita de Eva é: “Marcada pela polifonia e contradição, que questiona o conteúdo e as estratégias utilizadas pelo primeiro narrador” (FORNOS, 2009, p. 61). Surge, no segundo texto, um eu que contesta as imagens da coragem e da potência física do homem lusitano, sustentadas sistematicamente na violência e na verdade primeira. Para Carvalho (2008, p. 23, grifo da autora), o romance:

Põe em causa todo um modo de ver e narrar a temática bélica. A confirmar esta opinião, realcemos que apesar da Guerra Colonial estar presente, ela é apenas um cenário para o conto *Os Gafanhotos*. Este primeiro discurso narrativo perspectiva a guerra e a História de modo diferente e tem como acção principal a comemoração do casamento de Evita e do alferes Luís Alex, por militares portugueses e suas famílias.

Assim, guiada pelo relato e acompanhada das lembranças que este evoca – as fotografias, o episódio trágico da morte dos negros em meio às recordações da

---

<sup>11</sup> O texto da narradora é possibilitado pela perspectiva que se tem do espaço. Narrar equivale a espacializar o que se vê com os olhos ou o que se sente com o corpo. Isso faz da escrita de Eva um novo espaço, que pode ser explorado, sentido e experienciado pelo leitor.

alegria sentida em seu casamento com o soldado Luís Alex – a narradora busca preencher lacunas e silêncios encobertos pelo contexto político e pela condição identitária das personagens envolvidas na guerra colonial.

Desse modo, enquanto que, ironicamente, no conto nada parece ser mais importante do que rodopiar pelo salão do *Stella Maris*, já que na ótica do colonizador não havia guerra, mas “uma rebelião de selvagens” (JORGE, 2004, p. 12), no texto de Eva a representação desse momento é acuradamente revisto. A perspectiva do narrador primeiro é escrutinada pelo ponto de vista de Eva Lopo, colonizadora e colonizada, que ao rememorar os fatos, engendra a tarefa da passagem de uma consciência ingênua, imperial, a uma consciência crítica da guerra e do regime que a alimenta:

Percebia também 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 uma *guerra*, cada acção dessa operação era outra *guerra*, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias *guerras*. As próprias mulheres ficavam com suas *guerras*, que era a gravidez, a amamentação [...] (JORGE, 2004, p. 79, grifo nosso).

O que se evidencia no trecho acima é uma preocupação crítica da narradora com relação ao termo *guerra*, que surge banalizado no discurso do colonizador. Por via da memória, espaço em movimento, nunca estanque, Eva Lopo busca uma possibilidade de (re)ouvir os murmúrios que lá ficaram, de forma a ressignificar o presente e trazer à tona as vivências diversas que foram e são importantes para a compreensão de si:

Para que você saiba – sempre que falar de *guerra*, estes dois sons carregados de pedradas germânicas, têm vários sentidos – um deles encapotado na sua desvalorização intermédia e depois absoluta. [...] Um terceiro liga-se a momentos genuínos, em que ninguém pronunciava a palavra *guerra*. [...] Lembro-me da preparação e do uso da palavra em vários sentidos. O sentido de *guerra* colonial não é pois de ninguém, é só nosso. (JORGE, 2004, p. 80-81)

É diante dessa busca agonizante da narradora que o romance proporciona a reelaboração e a reflexão das experiências. Há uma compreensão crítica na escrita da narradora em apontar o poder do colonizador sobre a linguagem, que atribui a si e aos seus a guerra lutada com os nativos, porém, o termo guerra é atenuado por “revolta”, ficando apenas para o homem, colonizador português o autêntico sentido da palavra guerra, que estava a ser lutada contra os nativos. Em outros termos, Eva Lopo

revive o espaço da guerra ao passo em que desconstrói *Os gafanhotos*, como se esse inseto, terrível praga para as plantações, precisasse ser destruído de forma esmiuçada, para que não sobreviva, não impere de forma a perpetuar o discurso do colonizador ao passo em que destrói as evidências dos fatos. Nesse sentido, o passado não é definitivamente inacessível para a narradora, uma vez que é possível fazê-lo reviver por intermédio da lembrança. Valendo-se dessa prerrogativa, *A costa dos murmúrios* ganha vantagem em relação aos documentos históricos oficiais, já que esse romance não se encontra preso ao status de certas formas de conhecimento, autoridade, e representações das forças políticas e econômicas das quais esses documentos derivam.

Se as obras literárias circulam livremente entre realidade e imaginação, sem a obrigação de datar com precisão os acontecimentos, elas também justificam o seu caráter multifacetado frente às políticas da contemporaneidade ao passo em que ganham força e espaço na tarefa de descolonização da mente. Reis (1986) reconhece que, no contexto português do pós-25 de abril, os escritores portugueses: “[...] Vivem a inesperada oportunidade de uma re-visão da História vetusta do seu país, de um ponto de vista inteiramente novo” (REIS, 1986, p. 92). Nesse sentido, o texto ficcional se desvincula de uma visão unilateral da realidade pregada pelo colonizador, possibilitando a recuperação da autoridade do colonizado em afirmar sua identidade, em contar, também, a sua história.

Como Cabral (1997) concede em seu texto, a revisão da história na obra decorre primordialmente de uma inversão dos pontos de vista que tradicionalmente veiculavam o registro do passado. Tendo em vista essa prerrogativa, evidencia-se em ACM uma urgência em não mais representar a História de forma unitária, já que se busca ouvir e conhecer as vozes silenciadas, resgatando o passado e lhe conferindo uma outra leitura. Esse diálogo com a História, em que ocorre o confronto de duas verdades, a histórica e a ficcional, em que a segunda presentifica e faz crítica à primeira, resgatando identidades, tem sido a grande marca da literatura portuguesa do final do século. Se olharmos para *O Cais das Merendas* (1982), por exemplo, percebemos aí a tentativa de busca pela identidade portuguesa que sofre um processo de aculturação na medida em que a nação esquece de si própria e se coloca como dependente cultural de outras nações. Nesse romance, a escritora subverte o espaço

e os elementos tradicionais, trazendo à tona a fragilidade do processo identitário, quando circunscrito a uma nova dependência cultural.

Estendo essa percepção ao romance ACM. E se qualifico tal processo como frágil, me refiro, nessa ficção em específico, ao olhar crítico da personagem narradora, mulher, colonizada, mas também colonizadora que, por razões inerentes a sua vivência, acaba, de alguma forma, agindo como se estivesse em um campo magnético, ora negativo, ora positivo, como se os polos se invertessem conforme o jogo que ela joga ou que a fazem jogar. No romance, Evita abandona o curso de História para o qual se inscreveu, já que, ao rejeitar um conceito de tempo e história proposto por um professor universitário, sentia que o ambiente que frequentava a delimitava como sujeita crítica. Por outro lado, considerando que diversos são os acontecimentos que corroboram a fragmentação do sujeito, sejam eles de cunho histórico, geográfico etc, Evita, ainda jovem, estende o seu olhar colonizador às mulheres com as quais convivia no hotel. Para Carvalho (2008, p. 61), no que tange à experiência colonial em ACM, essa: “Define-se por vários tipos de ambivalência entre colonizador e colonizado, num transbordar de identidades, culminando em geral num excesso de alteridade, identificado na figura do colono/colonizador”.

Diante disso, Portugal, em um espaço marcado pelo fim de um ideal utópico e dos mitos no final da década de 70, passa a enfrentar dificuldades frente à globalização, o que faz com que fatores como a desigualdade, o arcaísmo, a desorganização social, ainda prosperem em uma sociedade que encontra dificuldades em níveis de organização social. À frente desse cenário, a historiografia portuguesa surge como fator inquietante e campo fértil para os sujeitos que se arriscam na tarefa de preencher o vazio de não se saber quem se é, ou de não se reconhecer naqueles que fizeram a História lusitana. Esse processo, de subversão de relatos historiográficos realizado por um grande número de escritores portugueses traz consigo a problemática da crise de identidade. Tanto Lídia Jorge como outros nomes que abordam o tema da colonização portuguesa, se voltam para as fragilidades do processo identitário, para as transformações ideológicas e para o desmanche do regime salazarista, ressignificando a identidade nacional por intermédio da linguagem. Presente nestas questões está o elemento espacial, sendo que, em seus romances, a autora encena a história portuguesa de uma forma em que também figura um processo de metanarrativa, no qual a escrita aparece como lugar de contínua

exploração da sociedade, do processo de reinscrição do indivíduo em um tempo e espaço coletivos, e do que significa não só escrever, mas também ler (MEDEIROS, 1999).

Há na literatura portuguesa contemporânea, e aqui em especial no romance ACM, uma preocupação em despertar, em entrar pelas brechas da História e desmistificar, dessacralizar, subverter a insensatez do passado, deixando falar os esquecidos, os silenciados. O processo da colonização é irreversível tanto para aquele que age como colonizador quanto para o colonizado. As cicatrizes resultantes desse processo se refletem em alterações na língua, na religião e na cultura, muitas vezes de forma sincrônica ou de reorganização, através dos quais o nativo visa não apenas sua sobrevivência, mas também uma luta constante pela conservação de sua identidade. Autores pós-coloniais como J. M. Coetzee, Chinua Achebe e Salman Rushdie propõem a reestabelecimento da tradição literária do colonizado, relativizando a autoridade literária europeia e norte-americana, de forma a definir um corpo literário baseado na tradição e na cultura do nativo, que além de tudo, expõe o processo pelo qual o poder imperial cria e estabelece o “outro” como objeto a ser manipulado. No campo literário, o nativo contra-ataca a alegação de atraso cultural imposta a ele e a sua cultura, entendida pelo centro como marginal.

A tentativa de descolonização da cultura se reflete também na obra de diversos teóricos da literatura. Entre eles podemos citar Homi K. Bhabha e Gayatri Spivak, cujos estudos insistem na ideologia que envolve os encontros coloniais; Brathwaite, Chinweizu e Ngugi, que argumentam em prol do retorno às raízes africanas para a recuperação da identidade perdida. Há a defesa, por parte desses autores, de uma quebra do cânone literário europeu, no intuito de recuperar a literatura do colonizado, a qual denuncia, por intermédio da representação, o discurso imposto pelo colonizador e, ao mesmo tempo, ressalta a conscientização da não subalternidade. Obviamente, essa tomada de consciência não significa depreciar a literatura europeia, afinal, a descolonização da mente ressalta a necessidade de um despertar para uma leitura mais consciente, em que o sujeito deixado à margem encontra possibilidade de contestar os discursos e práticas opressivas impostas a ele, o que na contemporaneidade parece surgir de forma mais sutil. Em ACM, por exemplo, é visível o duplo olhar do colonizador na figura da personagem narradora, que faz uso da linguagem e da experimentação linguística como estratégia de descolonização de

si, metáfora de Portugal. Assim, a volta ao passado e à cultura de um povo surge como estratégia de descolonização, que toma corpo através dos questionamentos dos parâmetros de segregação e silenciamento impostos às culturas colonizadas.

Para Fanon (1968, p. 193), o retorno ao passado por parte do intelectual nacionalista: “É um convite à ação e a base para a esperança”. Nesse sentido, em ACM, nos deparamos com uma reflexão crítica sobre o processo de construção identitária coletiva, mas que vem indissociada do espaço lusófono e moçambicano. Da mesma forma pensa Cabral (1997, p. 277, grifo da autora), para quem o exercício de ouvir a voz de: “[...] Outras culturas que não a europeia é certamente reconhecer a relatividade desta última. E o reconhecimento das *nacionalidades locais* dos povos colonizados contribui fortemente, tanto quanto às transformações teóricas decorrentes das críticas ao historicismo novecentista”. A pesquisadora portuguesa ainda cita Walter Benjamin, teórico de relevância nos estudos sobre a crise da concepção unitária da história, para quem esta, como realização progressiva da humanidade, precisa ser vista a partir de uma ótica unitária, o que só acontece porque a representação do passado foi sempre construída sob pontos de vista do dominador e à custa daqueles que se encontravam à margem.

Essa aproximação entre literatura e história tem demonstrado, na ficção portuguesa contemporânea, uma preocupação em refletir sobre os modelos e políticas de desenvolvimento postos em prática em seus países. Se, de acordo com Bonnici (2012), a literatura pós-colonial devolve ao colonizador uma gama de narrativas que ilustram a existência de uma cultura diversa daquela imposta pelo colonizador, como podemos entender o processo de escrita, ou a literatura do ex-império, que trabalha com a descolonização da mente?

Cabral (1997, p. 279) já adiantava uma possível resposta para o questionamento supracitado. Para a estudiosa, o romance ACM afirma a violência de um projeto dito civilizatório, negando inclusive a validade dos ideais de um país que até pouco tempo: “Identificava a sua razão de existir com o império, geográfico ou outro, de mais pessoano recorte, mas também passível de variadas apropriações” (CABRAL, 1997, p. 279).

No mais, o romance *A costa dos murmúrios* nos convida à reflexão sobre questões como colonização e descolonização da mente e do corpo, sendo que uma das possibilidades para o exercício dessa empreitada se encontra no entendimento



das relações entre sujeito/espaço e espaço. Sob esse enfoque, entramos no espaço romanesco de ACM atentos aos murmúrios de um tempo em transformação e que anuncia mudanças na forma de ser e de se ver do português desse século.

### 3.3 O ESPAÇO É PERSONAGEM

Não será gratuita a presença insistente da imagem da casa nos romances publicados na segunda metade do século XX em Portugal. É notável a subversão na forma de escrever a casa portuguesa em António Lobo Antunes e Agustina Bessa-Luís, por exemplo<sup>12</sup>. Nos livros de Lídia Jorge, quando a casa é representada, é nela que brotam as sensações, atingindo em maior ou menor grau os corpos que nela habitam ou por ela transitam. Além disso, transparece na obra da referida autora, uma relação entre as mudanças que ocorreram e vêm ocorrendo na sociedade lusitana e a construção do gênero romanesco. Metonimicamente, escrever a casa é escrever Portugal, ou seja, Lídia Jorge propõe representar as mudanças sociais que surgem a partir da Revolução dos Cravos, em 1974, a partir da casa, que agora arruinada, é recuperada pela imaginação e pela escrita, sendo questionada e transformada pela prosa romanesca da autora.

A vista disso, no que tange à representação, diferentes Portugais são figurados em etapas históricas específicas através da imagem da casa na obra da escritora portuguesa supracitada. Entre alguns exemplos, cito a “Casa de Carminha”, a “Casa de Valmares” e a “Casa dos Mata”, respectivamente presentes em *O dia dos prodígios* (1984), *A manta do soldado* (2003) e *O vento assobiando nas gruas* (2002). Em *O dia dos prodígios*, Carminha exerce profunda preocupação com a purificação do espaço, através da limpeza diária da casa, alegorizando, assim, uma identidade que precisa ser “lavada”, por encontrar-se maculada. As inscrições do passado,

---

<sup>12</sup> Em ensaio publicado na revista Letras de hoje, Girolla (2012) aponta que em romances publicados na segunda metade do século XX, por autores como Agustina Bessa-Luís, Maria Velho da Costa e António Lobo Antunes, é possível perceber subversões na forma de escrever a casa portuguesa. A partir dos romances *A Sibila* (1954), *Casas Pardas* (1977) e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), a estudiosa busca relacionar as mudanças na forma de representar a casa às transformações sociais e à construção do gênero romanesco. Girolla (2012, p. 401) pontua que Bessa-Luís, em *A Sibila*: “Mexer na casa, para reconstruí-la sob uma ótica feminina e para abrir as suas portas para o mundo. Essa desconstrução/reconstrução da casa será aprofundada por Maria Velho da Costa em *Casas Pardas*, abalando os alicerces do próprio romance, pela instauração de uma linguagem [...] que vem simbolizar a recusa da univocidade do termo “mulher”. Ainda mais profunda será a desconstrução da casa por António Lobo Antunes, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por meio da quase (con) fusão entre personagem (como subjetividade feminina) e espaço, cabendo ao leitor unir e ressignificar o gênero romanesco como escombros da “casa”.

simbolicamente representadas pela sujeira, manchas e nódoas, devem ser esfregadas até desaparecerem, possibilitando, dessa forma, a abertura para o novo, e promissor. Em *A manta do soldado*:

Através da casa lê-se a *marcha do tempo*, embora pouca coisa ou quase nada se modifique ao longo dos anos, pois as paredes cujos revestimentos começam a cair são restauradas pelos filhos como se mesmo longe quisessem manter, através da estrutura, a antiga ordem. (MENDONÇA, 2018, p. 163, grifo da autora)

Já em *O vento assobiando nas gruas*, após retornarem a Valmares depois do show de Janina Mata King em Lisboa, a família Mata traz da capital um grande número de novidades, entulhando a casa com as descobertas do mundo tecnológico. Aos poucos, a casa torna-se testemunha da ilusão dos Mata, que compreendem a exposição de Janina na mídia como um momento de justiça da História para com os negros, sem perceber que, na realidade, ele aparecera pouco e que cantara em uma língua que eles não entendiam. O espaço em que vive a família Mata é uma habitação aproveitada da antiga Fábrica de Conservas Leandro. Outra casa representada no romance é o lar de Milene, personagem elo entre os Mata e os Leandro. Calor e frieza são, respectivamente, responsáveis pela distinção entre as famílias e, portanto, suas casas.

Em relação ao romance *A costa dos murmúrios*, de modo semelhante às ficções citadas acima, percebemos, mais uma vez, a casa como constituição alegórica e simbólica da identidade nacional. É latente nessa ficção, a preocupação da autora com o sentido do espaço que aciona e dissemina valores, ancorado em distintas concepções ideológico-artísticas. Nessa obra, a grande extensão territorial representada pelo macroespaço<sup>13</sup> África concorre com a presença de espaços menores, os microespaços<sup>14</sup>, que, qualificados por objetos múltiplos, sinalizam uma das características significativas da escrita de Lídia Jorge: o estímulo à compreensão da realidade social através da alegoria e do símbolo.

Intentando compreender a representação do espaço na obra em análise, recorro a *A Poética do Espaço*, de Gastón Bachelard (1993), que propõe um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior destacando que o

<sup>13</sup> De acordo com a categorização de Borges Filho (2008)

<sup>14</sup> De acordo com a categorização de Borges Filho (2008)

princípio maior de uma casa é a proteção. Para o filósofo, a casa é composta de espaços vivos, ou seja, pouco tem a ver com a geometria ou com a arquitetura. Cada lugar e cada objeto tem memória e significado resultantes das experiências que eles testemunharam, sendo que as vivências do lar são as mesmas que a do nosso espaço interno. Sob essa ótica, o filósofo elege a casa como: “Um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 36), ou seja, o próprio teórico reforça o caráter binário desse espaço, já que a ilusão está relacionada a uma falsa compreensão em relação às nossas percepções. Portanto, ainda que a casa seja capaz de afastar as vicissitudes da vida exterior, sendo: “O nosso canto do mundo [...] o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24), a representação dessa imagem não está livre de uma proteção aparente.

### 3.3.1 A casa: espaço de descoberta

No que tange à casa como espaço de acolhimento, no qual o ser abrigado reconforta-se ao reviver as suas lembranças de proteção, o romance *A costa dos murmúrios*, por sua vez, explora de modo exemplar o rompimento com esse paradigma. Isso porque a casa habitada pelo casal Forza Leal, por exemplo, não dá conta de propiciar à Helena o conforto e a proteção que tentamos reaver sempre que mudamos de casa:

[...] Helena tinha medo e não queria passar a noite sozinha.  
Helena abandonou-se ao medo.  
Porque se abandona ao medo? Seguro-lhe nas mãos, imobilizo-as e digo-lhe que não tema, que tudo é pacífico. Ela responde que nada é pacífico. Ela, por exemplo, sente que quer ser uma pessoa de bem, uma pessoa boa, e não consegue, porque tudo é violento, andar, respirar, chorar pelos mainatos é violento. Morrer é a maior violência. «Vou passar a noite inteira com os olhos abertos com medo da morte do Mateus Rosé»  
«Que disparate, o Mateus Rosé tem os olhos fechados».  
«Ele tem, mas eu quero passar a noite inteira de olhos abertos, a vida inteira, a vida que houver além desta vida, eu quero passar de olhos completamente abertos, não quero mais voltar a dormir». (JORGE, 2004, p. 139)

No que concerne à relação de Helena com a casa que ocupa, percebemos na vinculação entre ambas, um prolongamento da vivência da guerra. A esposa de Forza sabe que o momento não é pacífico em África, que está ocorrendo uma guerra e a ciência desse fato repercute no espaço em que se encontra, o rastro da morte chegou à sua casa no momento em que Mateus Rosé morreu envenenado. O fato de

encontrar-se em uma casa que não é propriamente dela e do marido faz com que essa personagem se sinta desconfortável e desconfiada de tudo que a cerca.

Ainda que para Bachelard (1993, p, 25) a casa seja esse: “Algo fechado (que) deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens”, havendo, pois, uma casa natal, essa morada não é encontrada por Helena. Bachelard (1993) destaca que a casa natal é a primeira, aquela em que passamos os nossos primeiros anos e que fica gravada para sempre no nosso espírito. Todas as outras casas que por algum motivo vamos habitar ao longo de nossa vida terão algo dessa morada primitiva. Não tanto de sua forma, mas de sua atmosfera.

Embora não tenhamos, no romance, a representação do antigo lar habitado por Helena, é visível a agitação dessa personagem dentro da casa. Sua preocupação se estende às janelas, aos mainatos, ao horror da possível chegada de Forza enquanto está dentro do quarto secreto a revelar as fotografias para Evita. A insegurança com o ambiente em que se vive nos permite enunciar que Helena não encontra na casa ocupada o espaço natal guardado na imaginação do ser. Tal perspectiva nos leva a refletir sobre o quão segura ou confortável uma casa pode ser, ou seja, se na visão bachelardiana toda casa pode ser compreendida partir da casa primeira, aquela em que crescemos, e que: “A imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1993, p. 14), como poderíamos compreender a figura de Helena se ela está fora da casa em que vive? Isto é, o espaço em que a esposa de Forza se encontra enclausurada não pode ser compreendido na dialética de Bachelard (1993), em que as casas “estão em nós tanto quanto estamos nelas”. Porém, ainda que não encontre aí sua morada, ela desfruta a falsa ilusão de vivê-la. Isso porque tem ciência do espaço que ocupa como mulher de um capitão, que aguarda o regresso do marido. Dessa forma, a fixação ao espaço em que se encontra acarreta à Helena uma falsa estabilidade de segurança que uma casa pode representar, o que nos leva a questionar o pensamento bachelardiano quanto à idealização que o teórico propõe para esse espaço.

Sandra Cisneros, um dos nomes precursores de uma literatura de fronteira, diverge da interpretação de Bachelard no que concerne ao espaço da casa: “What was this guy Bachelard talking about when he mentioned the familiar and comforting house of memory? It was obvious he’d never had to clean one, or had had to pay the

landlord rent for one like ours.” (CISNEROS, 1991, p. 05)<sup>15</sup>. A autora utiliza a casa como metáfora para a escrita de *The house on Mango Street*, ideia oriunda de um momento em que a escritora participou de um seminário literário na Universidade de Iowa. À época, enquanto discutiam *A poética do espaço*, Cisneros toma consciência de sua alteridade em relação aos seus colegas e essa compreensão a faz decidir sobre o que deseja escrever:

[...] spoke in a voice that was my voice, the voice I used when I was sitting in the kitchen, dressed in my pyjamas, talking over a table littered with cups and dishes, when I could give myself permission to speak from that intimate space, then I could talk and sound like myself, not like me trying to sound like someone I wasn't. Then I could speak, shout, laugh from a place that was uniquely mine, that was no one else's in the history of the universe, that would never be anyone else's, ever. (CISNEROS, 1991, p. 07)<sup>16</sup>

*The house on Mango Street*, publicado em 1984, é composto de narrativas curtas em que a narradora, Esperanza, aborda certas problemáticas enfrentadas principalmente pela mulher/menina migrante em uma rua pobre de uma comunidade mexicano-americana em Chicago. Na introdução que faz para seu livro, Cisneros (1991) reflete que casas como a sua não eram representadas em livros. Essa realidade a inquietou a ponto de desejar criar espaços que fossem também reais, ou seja, escrever algo que não o idealizado aos moldes do que Gaston Bachelard apresenta em sua poética. Há, portanto, em *The house on Mango Street*, uma estratégia narrativa que busca dar voz a uma garota pobre, que fala das relações de alteridade a partir dos lugares em que se reconhece e é reconhecida como o outro.

É da casa que Esperanza apresenta figuras femininas como Rachel, Alicia, Lucy, Sally, Rafaela, Marin, Ruthie, Minerva, Nenny e Esperanza, as quais têm suas vidas ligadas a uma luta diária por serem mulheres. Temas como pedofilia, assédio, prostituição, casamento abusivo e drogas são alguns dos que fazem parte da rotina da mulher migrante que vive na Mango Street. Do interior de sua casa, que em nada se assemelha às casas outras de seus colegas, surge a vida que Esperanza não vê

<sup>15</sup>“Do que esse cara Bachelard estava falando quando mencionou a casa familiar e reconfortante da memória? Era óbvio que ele nunca teve que limpar uma, que pagar o aluguel do proprietário por uma como a nossa” (CISNEROS, 1991, tradução nossa)

<sup>16</sup>[...] falava com uma voz que era a minha voz, a voz que eu usava quando estava sentada na cozinha, vestida de pijama, conversando sobre uma mesa cheia de xícaras e pratos, quando eu podia me dar permissão para falar daquele íntimo espaço, então eu poderia falar e soar como eu, não como eu tentando soar como alguém que não sou. Então eu poderia falar, gritar, rir de um lugar que era exclusivamente meu, que não era de mais ninguém na história do universo, que nunca seria de outra pessoa, nunca. (CISNEROS, 1991, tradução nossa)

do outro lado, nas casas reais. Em meio ao espaço periférico da *Mango Street* agem os habitantes da margem, sendo que a narradora se faz resistência em espaço que exige a resistência daqueles que ali habitam.

A lógica descrita acima também pode ser considerada em ACM, já que, assim que nos deparamos com o interior da casa habitada por Forza e Helena, desconstruímos o imaginário da casa como espaço de intimidade para abrimo-nos a uma casa do mundo em África, a casa do outro. Mais do que uma casa no continente africano, esse espaço expressa um lugar no mundo, como um mito de origem, renunciando o declínio do regime patriarcal, praticando a ação de cuspir o que lhe é estranho: nesse caso o casal Forza Leal, representativo do sujeito invasor e monopolizador:

Ouçã, pomba, este é um momento de disfarce - os momentos que precedem o fim são de disfarce do fim. Veja como eles disfarçam o abandono, como eles protegem a retirada, como eles pagam de longe a manutenção das casas. Mesmo na retirada, têm espírito de grupo, retiram unidos em classe. Mas é individualmente que eles farejam os locais do sangue, da crise e da decadência através duma antena que ainda não se descobriu onde se localiza. No nariz? Na orelha? Farejam e fogem. Se quer ver o progresso duma cidade, vá aos bairros pobres - mas se quer ver a segurança duma época, vá espreitar pelas grades dos bairros opulentos. Pobre duma terra quando começa a ser abandonada pelos ricos» - disse o jornalista. « O burguês rico é único da espécie humana que tem a antena afinada para prever o derramamento de sangue sobre uma terra». (JORGE, 2004, p. 158-159)

Observa-se, na fala do jornalista, a inferência que ele faz sobre o fim da guerra considerando os pares centro/margem, sendo que há oposição, também, no grupo de colonizadores, entre classe e indivíduo. Se o centro, representado pelo regime patriarcal, afasta-se deliberadamente da margem, não o faz aleatoriamente, já que continua a reconhecer tal espaço como marginal, sendo que crê demonstrar soberania ao passo em que se afasta do seu oposto. Na perspectiva citada, ainda que se pondere sobre a possibilidade de perder a guerra, e com ele o domínio de Moçambique, se luta em silêncio, de forma a manter uma ordem que grita no remanso que fica quando se deixa a casa receando o derramamento de sangue.

Essa dimensão do que está acontecendo pode ser observada, inclusive, no momento em que, na companhia do casal Forza Leal, Evita e o alferes partem para ver uma casa em que a mulher de Luís pudesse ficar confinada aguardando o regresso do marido:

Vem, não perdemos nada, vamos ver a casa - Helena de Tróia e o capitão possuíam a chave [...] A casa parecia intacta e era quase sumptuosa. As traseiras davam para o mar. Entre o mar e a casa havia uns pinheiros, e agarrado a um deles, também existia um bote a motor. Abriam a porta - no hall havia sapatos, canas de pesca, recados, como se os donos tivessem saído para tomarem limonada e estivessem de volta. [...] Na sala havia quadros, estantes, cadeiras estofadas, as coisas naturais do repouso, e vários quartos. Sobre a maior cama, no meio dos quartos, uma gravura oitocentista [...]. Pensava nos proprietários. Porque não tinham os proprietários feito baús de porão, e não tinham regressado como se deveria regressar, explicando o motivo? [...] Não, Evita não desejava experimentar aquele recinto quase sumptuoso [...] Era impossível. (JORGE, 2004, p. 83-84)

Ao relembrar o momento em que adentra a casa em companhia de Luís, Helena e Forza, a narradora não deixa de citar detalhes como a presença de sapatos no hall da entrada, aparelhagens de pescaria e, o mais intrigante: recados que pareciam ter sido deixados recentemente, dando a impressão de que os proprietários pudessem retornar a qualquer momento. O espaço ao qual chegam já havia sido o lar de outros portugueses, também colonizadores, pessoas que já haviam usurpado esse espaço que pertence, na verdade, ao nativo. Os objetos deixados para trás, aludindo a uma saída apressada e o silêncio, quebrado apenas pelo murmúrio marítimo, denotam um falso ar de acolhida. A ordem que parecia ocupar a casa escancara a violência da saída da família que ali morava. No interior do recinto, mesmo que lhe cause estranhamento, Evita não verbaliza a hostilidade que o espaço em que se encontra parece lhe causar. De fato, os novos visitantes prosseguem na mesma violência já praticada por aqueles que antes estiveram ali: o ato de invadir a casa do outro como se fosse algo natural, sendo invasores, agem como se estivessem visitando um imóvel tencionando comprá-lo.

Eva Lopo, em sua releitura crítica do espaço em que esteve e no qual fora Evita, ressalta que essa outra de si mesma não desejou experimentar um espaço que conflitasse com a Evita que acreditava ser, isto é, aquela que não via a si chamando: “Da porta pelas torneiras, pelas compras, pelas relvas” (JORGE, 2004, p. 84), ao contrário da esposa do capitão que, por medo, segue aos comandos do marido: “A um gesto de Forza, Helena baixou-se e começou a servir whisky” (JORGE, 2004, p. 84). O domínio que Forza Leal exerce em sua esposa faz com que ela, ao contrário de Evita, se feche em uma casa também suntuosa como a descrita acima. Contudo, a casa habitada pelo casal Forza Leal, lançada à prosa como espaço imagético,

parece não bastar para acolher Helena, que mesmo acompanhada de Evita sente-se só:

Ah não! Desta vez quero acompanhar o Jaime até às últimas consequências. Desta vez não quero sair daqui enquanto o Jaime não voltar. Já percebeu que desejo ficar fechada em casa enquanto o Jaime não estiver? Sim, enquanto ele não voltar não quero sair daqui custe o que custar. Nem que lá para diante eu grite e dê em doida, e enfie os olhos para dentro, e cuspa para as paredes, e me faça em pó, não tenciono sair daqui! Quero ser solidária com o Jaime até ao fim, partilhar com ele o empreendimento dele, as habilidades dele e o comando dele. A minha alma, eu aprisiono-a aqui, embora não esteja aqui, esteja lá. Sem que ele me tenha pedido, sem que ele me tenha dito um som, um aceno de incitamento sequer. Aqui, fechada, privada de liberdade por vontade minha, privada de ar livre por ditame meu. Quero eu mesma fazer a minha prisão! Só assim eu o vou acompanhar». (JORGE, 2004, p. 104-105)

A casa ocupada pelo casal torna-se espaço de permanente tensão entre o masculino e o feminino, sendo que esse local ao mesmo tempo em que surge como espaço que possibilita a contestação da ordem patriarcal portuguesa, também é metonímia da figura de Forza Leal. Essa estratégia adotada pela narradora consiste em aproximar a casa da figura controladora de Forza Leal: “Já percebeu que desejo ficar fechada em casa enquanto o Jaime não estiver”? (JORGE, 2004, p. 104), mas, por outro lado, é a casa que guarda segredos de guerra, arquivos que seriam revelados por Helena a Evita.

Há, todavia, uma preocupação por parte de mulher de Forza em explicar à esposa de Luis que não estava fechada em casa por ordenação do marido: “Aliás, chamara-me para me esclarecer sobre isso. De facto, agora estava encerrada em casa por livre vontade, mas infelizmente, insistia, tinha havido tempo em que o Jaime precisava indicar-lhe o caminho dessa forma tão explícita, e ela, cega, não via nada” (JORGE, 2004, p.107). Ao contrário de Helena, que é mantida confinada em casa por Forza Leal, Evita exprime total aversão à ideia de ficar enclausurada à espera de Luís Alex: “Porque a ideia de ficar sozinha numa casa em África, a lutar contra os mosquitos, as baratas, as aranhas, as paredes, provocava-me um arrepio involuntário” (JORGE, 2004, p. 82). A casa deixa aos poucos de ser um espaço genérico e vago para ganhar mais precisão, sendo que a grande subversão construída por Lídia Jorge está em mostrá-la de forma a não corresponder mais aos espaços idílicos de uma falsa harmonia entre homem e mulher: o espaço doméstico não é mais idealizado, mas revelador do pavor, que seria amenizado caso Helena recebesse a notícia da morte do capitão. Muito embora não tenhamos nenhuma assertiva que expresse esse



desejo, Lídia Jorge trabalha com o não dito, e não dizer equivale a enunciar com outros signos a vontade de Helena:

Agora vamos pensar neles» - disse ela, referindo-se a Forza Leal e ao noivo. É terrível esta separação. É ou não é? - Helena de Tróia puxou por um lenço até aí escondido e aproximou-o dos olhos antes de ter lágrimas. Logo teve lágrimas. É uma separação terrível de que eu tenho um medo terrível! Já tinha abundantes lágrimas e já se assoava. Passou o lenço pelos vários sítios da cara e enrolou o lenço em torno daquilo que assoava [...]. Ela enrolava e desenrolava uma ponta. «Sinto-me mal, imensamente mal. E você, como se sente? - Helena não era uma abstração. (JORGE, 2004, p. 99)

Uma casa de segredos materiais e emocionais é onde reside Helena de Tróia. Esse cenário a impossibilita de expressar em palavras o desejo de ver o marido morto. Pensar, em uma casa de silêncios, em que a atmosfera nebulosa deixa ainda mais encoberto o clima tenso, é um gesto de resistência na mulher que é coagida a ficar em casa à espera de Forza. Assim, a casa e os cantos que a compõem surgem como espaços de múltiplos sinais para a compreensão das subjetividades e identidades retratadas no romance. Começemos por analisar os espaços em que Helena é descrita com maior regularidade. Um deles é a sala e, nela, os objetos dispostos, embora não pertençam legalmente ao casal Forza Leal, dizem muito sobre a personagem representada sob a visão de Evita:

O vidro da mesa era amplo e quadrangular e assentava sobre a boca aberta de quatro peixes de lábios enormes, quase monstruosos. Os lábios monstruosos constituíam oito línguas sobre as quais o vidro assentava. Os rabos dos peixes eram feitos de simulação de escamas revoltas, e os torsos dos peixes curvavam-se em S como as ancas das madonas barrocas. Os peixes tinham os olhos redondos, furiosamente abertos, do tamanho do lenço enrodilhado que a beleza de Forza voltava a pôr. (JORGE, 2004, p. 102)

Esse canto da casa é um dos que melhor podem ilustrar a vigilância imposta a Helena. A ideia de amplitude expressa pelo uso de adjetivos como “amplo”, “aberta”, “enormes” ao invés de corroborar a possibilidade de liberdade, expressam um contraste muito nítido em conjunto com os demais adjetivos que descrevem a imagem da mesa: “monstruosos”, “furiosamente”. Desse modo, a mesa da sala tem caráter ambíguo, opondo a sensação de liberdade à de vigilância. Ampla e retangular, transparente por deixar visíveis os pés em formato de peixe, nada dito – ou colocado sobre a mesa – poderia ser escondido, como se estes animais ganhassem vida e, junto com os mainatos, exercessem o papel de capatazes na vigilância de Helena. Não sendo a escolha da figura dos peixes aleatória, esta auxilia na composição de uma atmosfera enigmática, apavorante, visível nos gestos nervosos da mulher de

Forza. A figura marinha mencionada no trecho é um animal que nunca fecha os olhos, como se mantivesse constante vigília e, além disso, é silencioso, escorregadio e ágil quando se encontra em seu habitat natural. Helena, porém, ao passo em que se encontra na companhia dos peixes, se distancia deles, por não encontrar aí sua casa natal, figurando, portanto, como um objeto sob o poderio de Forza, que mantém seus olhos vigilantes sobre a esposa. Metonímia de Forza, os redondos e assustadores olhos dos peixes mantinham Helena aprisionada, à espera do regresso do marido.

Dentro do espaço da casa habitada pela mulher do capitão, além da mesa, um conjunto de objetos devem ser considerados, já que são, também, habitantes da casa – corpos que pertencem a esse espaço muito antes da chegada de Helena e Forza Leal:

Helena começou então a percorrer o longo living onde havia de tudo, desde um canto de troféus a um canto de leitura, e a um canto de música. Via-se pelos livros que tinha sido uma casa de gente italiana [...] Teve o bom gosto de deixar quase tudo intacto, mesmo os troféus de caça» [...] Entre dois nichos com frontão triangular, estava a janela mais larga do living. (JORGE, 2004, p. 103)

A ideia de amplitude percorre toda a casa. Espaçosos e suntuosos são os cômodos, os móveis são luxuosos, o conjunto arquitetônico concentra amplas janelas e a decoração é da Itália. Tais observações, considerando principalmente que se trata de uma “casa de gente italiana”, faz desse local um ambiente que comporta um ar enigmático que desconfigura ou, então, nos dificulta a compreensão de quem seja Helena de Tróia. Esse impasse se faz, inclusive, objeto da curiosidade de Evita que encontrava-se: “[...] Dividida entre duas ideias que se excluíam – não sabia se a imagem de Helena de Tróia existia porque ela mesma a imaginava, se, porque Helena existia, ela a estava imaginando” (JORGE, 2004, p. 99), mas, ao passo em que dialogam, Evita reflete: “Helena não era uma abstração” (JORGE, 2004, p. 99), porém a rotina no espaço em que a esposa de Forza é mantida interfere em quem de fato ela é, o que gera em Evita certo atordoamento das emoções, já que a imagem de Helena carrega consigo algo de artiloso, misterioso. Desse modo, ao mesmo tempo em que Helena de Tróia é a possibilidade de encontro com uma verdade, é, também, perigo iminente, devendo, portanto, ser silenciada. Sua imagem emblemática é a armadilha em que Evita decide cair e, assim, adentrando os espaços de Helena se depara com arquivos tenebrosos sobre a guerra colonial, os quais encontram-se sigilosamente guardados em um cômodo secreto dentro da casa do casal Forza Leal.

No que tange aos espaços secretos, Bachelard (1993, p. 248), ao comentar os demais objetos que compõem uma casa, dá um significado espacial aos armários, aos cofres e às caixas. Simbolicamente, estes são os lugares secretos, em que estão guardados os tesouros. Isto é, são uma metáfora do que está cuidadosamente acomodado em algum canto de nossa mente. Abrir um armário, um cofre ou uma caixa sempre produzirá algum grau de emoção. Também, de algum modo, sempre será uma viagem que vai do externo ao íntimo do sujeito. Em relação à sala secreta que há na casa habitada por Helena, muitos segredos estão armazenados lá. Arquivos que revelam a crueldade da guerra colonial são mantidos em sigilo e instituem um ar misterioso à casa, gerando a sensação de que algo pode acontecer a qualquer momento. Esse pressentimento é real quando observamos a figura de Helena, a qual vive alvoroçada e inquieta enquanto perambula pelos ambientes: “Helena acordou sobressaltada, com os olhos redondos, postos na porta – ‘dormi?’ Percebeu que sim” (JORGE, 2004, p.140). Para manter a esposa trancada e os segredos preservados, casa e mainatos aparecem como representativos do poder patriarcal: “Tudo tem uma ligação com tudo, e o que não tem não é relevante. Ela por ele, ele por ela, a casa, os mainatos para a vigilância dela, o aprisionamento dela em troca da libertação que aspira, por rebentamento dele” (JORGE, 2004, p. 221-222).

O ato de guardar coisas, especialmente as que ficam trancadas e precisam de chaves para serem averiguadas, e aqui especificamente o arquivo fotográfico, nos permite fazer uma leitura da vida dos sujeitos envolvidos nesse processo. Afinal, todos os espaços da casa e os objetos que a compõem falam de seus habitantes. Sob essa ótica, em ACM, a casa surge como reprodutora da ordem social, das formas de dominação e organização do regime salazarista, que tentava esconder e minimizar a crueldade da guerra. Podemos atribuir à figura da casa dos Forza Leal a metáfora de um Portugal em decadência, já que o espaço habitado pelo casal pode ser compreendido como um local em que se reproduzem as regras e formas sociais de um grupo. A representação do poder, marcado pela figura masculina do capitão português, é reflexo de um padrão existente na sociedade à qual pertence. Portugal, à semelhança da casa, é repleto de cômodos, sendo que em um deles está a verdade outra, que se tenta esconder, mas que é devassada pela suspeição dos que se atrevem a rever a própria História.

Brandão (2013, p. 59), ressalta que, no estudo do espaço: “Há valores que confundem com o próprio espaço, definindo-o”. Em ACM, ao explorar a ideia que se tem de espaço empírico, Lúcia Jorge não se prende ao que pode ser entendido como espaço físico, ou seja, a geografia passível de ser representada pela ficção. A autora explora aquilo que no contexto da guerra colonial em Moçambique pode ser compreendido como espaço. Ou seja, há uma preocupação em transpor o limiar que detecta a simples inversão de pares opostos (alto/baixo, centro/margem etc.), os colocando em perspectiva, problematizando-os a partir do próprio espaço. Trata-se, portanto, de uma ação política que vai muito além de transpor espaços do mundo para o texto. Veja-se, por exemplo, o tensionamento que surge a partir da atmosfera tétrica presente na casa habitada por Helena, a qual não lhe permite sentir-se segura, seus gestos, nervosos e sobrecarregados de tensão, ora reprimem, ora disfarçam os indícios latentes de sua hesitação diante do perigo iminente:

Depois aproximou-se da secretária que ocupava o local onde se esperaria ver um animal embalsamado. Subiu à secretária, alcançou a boca duma máscara, meteu lá o dedo, e com a ponta da unha, retirou uma chave. De fora veio um ruído que a fez sobressaltar. Helena sobressaltou-se. Desceu, correu à janela com a mão em cima do coração. «Não foi nada, não foi ninguém». Helena retomou a chave, dirigiu-se ao cofre. Rodou o segredo, devagar, a porta soltou-se, e de dentro, Helena começou a tirar envelopes. «Você vai ver aqui o que o Jaime diz ser um segredo de Estado! » (JORGE, 2004, p. 141)

Tendo em vista que o rastreamento de elementos que atuam sobre os valores associados aos espaços tende a ser um caminho promissor (BRANDÃO, 2013, p. 65), é possível observarmos, a partir do excerto acima, que a esposa de Forza age desconfiada, receosa de estar sendo observada. Qualquer barulho a coloca em alerta, fazendo-a viver sua guerra, cuja vitória seria concretizada no momento em que Evita conhecesse a verdadeira face do homem com quem casou. Assim, paralelamente à guerra dos homens, Helena vive a sua batalha buscando atingir Evita com a verdade outra, que nesse caso é utilizada de forma sórdida, como meio de abalar a imagem que Evita tem de Luis.

Helena de Tróia tem ciência da gravidade e valor daquilo que é mantido sob sigilo dentro da casa, já que os registros fotográficos são representações que evidenciam a crueldade e veracidade da guerra colonial, isto é, são exemplares da historiografia social e política de um Portugal monstruoso:

Helena levou-me atrás de si até um recinto que parecia não fazer parte da casa e que tinha acesso através dum corredor que não dava para outra divisão além daquela. As portas estavam fechadas e as janelas corridas - era a hora mais fresca do dia, a que precedia o alvorecer, mas mesmo assim, estufava. Porque estufava, todos os cheiros se misturavam, podendo distinguir-se desde o primitivo odor da tinta que estampava o tecido da janela, até ao cheiro dos coiros, até ao cheiro das diferentes madeiras. Era contudo um cheiro poderoso — o do coiro - que exalava mais forte, engolindo todos os outros, o que não admirava, porque o chão estava atapetado de peles de zebra, e as paredes estavam enfeitadas de setas, máscaras e tambores. O tecto tinha um desenho de forma estrelada construído em setas. Helena de Tróia começou a transpirar sobre o lábio — Chiu! Este é o canto do Jaime. Diz o Jaime que tudo isto tem um alto valor antropológico. (JORGE, 2004, p. 141)

Ao acessar a memória individual, Eva relembra Helena a conduzindo até um cômodo que parecia não pertencer à casa. Os passos pelo corredor de atmosfera claustrofóbica, prenunciam o horror que a narradora encontraria ao chegar no espaço sem saída em que Forza mantinha os arquivos de guerra. Em um caminho sem volta, Evita, à medida em que se depara com as janelas fechadas durante um dia fresco, destaca a presença do couro, das peles em meio às máscaras e a outros artefatos nativos que forravam o local, resultado da violência de quem veio antes, mas que reverbera nos atos de quem ocupa o espaço deixado por quem partiu às pressas. Assim, ao escrever sobre sua experiência espacial em África, Eva deixa claro que não é possível varrer o pó que jaz na História. Haverá sempre esse corredor traumático no caminho daqueles que não desejam reviver um passado mórbido e violento. Nesse sentido, o ato de narrar sempre estará atrelado à reflexão sobre o que se vê, o que se sente, o que se vive ou o que se experiencia no espaço, a partir do que se observa e do que possibilita a observação (BRANDÃO, 2013)

Tal leitura equivale a propor que os arquivos aos quais Evita tem acesso pelas mãos de Helena, retratam fisionomias que devem ser revistas e descritas para que não sejam outra vez realidade pautada pela loucura da guerra e do arbítrio:

É assim que me lembro, ainda que para nada – disse de novo Eva Lopo – das caixas e dos envelopes selados que saíram do cofre [...] os envelopes diziam simplesmente *spoilt*, mas as caixas, essas, estavam rotuladas em caracteres grandes – *TO BE DESTROYED*. Helena avisou, no entanto, que para já não havia intenção de queimar. Quando houvesse uma independência branca, aqueles seriam os documentos que haveriam de atestar quem tinha e quem não tinha ido à guerra [...] Queimariam sim, no caso de haver uma volta diferente, mas o Jaime não acreditava em voltas diferentes. Por dentro das caixas havia envelopes, e dentro dos envelopes, amarradas com elásticos, as fotografias arrumavam-se por operações [...] ‘Começa aqui!’ Helena mostra. Numa fotografia tremida, um negro esfarrapado está a ser segurado pelos braços, mas não se lhe vê o rosto porque está de costas. Vê-se na seguinte o rosto, mas não se lhe distinguem bem as feições nem a

fotografia está legendada [...] Novamente a coluna, a vegetação rasteira [...] No meio desses paus, sem copas, é a primeira vez que distingo o noivo (JORGE, 2004, p. 143-144)

Esse momento surge de modo impactante na escrita da narradora, a lembrança das imagens vistas é um acontecimento que a memória não consegue apagar, muito menos ser rememorada sem dor. A criação ficcional de Eva, ao questionar os espaços vividos, pode ser entendida como uma escrita íntima em que o narrar, ao ser utilizado como meio de atingir o outro, surge também como um discurso que atualiza a Verdade histórica. Figueiredo, (2017), ao comentar os escritos que ficcionalizam o passado da ditadura, pontua que os textos que daí surgem encontram suporte, por um lado, nas lembranças pessoais e familiares, por outro, assoma-se a eles um compilado de arquivos que retratam os fatos. Para a autora: “Só numa dimensão ficcional é possível entrever nas dobras da história os interditos. Transmutar o vivido” (FIGUEIREDO, 2017, p. 48).

Tendo isso em mente, deparamo-nos, em ACM, com a necessidade da narradora em arriscar-se pelo espaço da memória, a fim de, a partir dele, recriar microespaços constituintes de Moçambique. Ao recuperar vivências espaciais pretéritas, a narradora exercita uma escrita crítica entrelaçando memória, subjetividades e contexto histórico. Ao descrever, por exemplo, o encontro com os arquivos fotográficos, Eva age como se estivesse fotografando o que está traumáticamente gravado em sua memória. É um momento em que, por meio da escrita, a narradora atualiza os flashes daquele que tirara as fotos desse episódio cruel e violento:

Helena tomou a seguinte e mostrou o soldado em pé sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – “Vê aqui o seu noivo?” Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até aquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo. (JORGE, 2004, p. 145)

Adentrar a casa de Helena e Forza é, para Evita, ver o que os olhos não queriam enxergar, embora ela perceba que o marido estava a tornar-se: “A imitação de outro homem” (JORGE, 2004, p. 108). A esposa do alferes já havia notado alterações no comportamento do noivo, e a impressionava a devoção com a qual Luís buscava assemelhar-se ao capitão Forza: “O alferes ter-se-ia tornado, por imitação, numa figura de inspiração cómica, o que nunca foi” (JORGE, 2004, p. 62). Sendo a

casa metáfora de Portugal, conhecer a casa é conhecer as figuras que a comandam e, nesse contexto em específico, me refiro às figuras masculinas representativas do domínio patriarcal. O fato de Luis Alex buscar assemelhar-se ao capitão apenas reforça, na perspectiva de Eva, que havia um ideal de homem disposto a agir com violência e crueldade para manter convicções colonialistas. É sob esse domínio que se encontra Helena de Tróia. A esposa de Forza, ao viver a casa a partir de uma falsa ilusão de segurança que chega a transparecer na atmosfera que a casa revela:

Só que a casa dela, tanto quanto o morro e a portada não eram abstração. Nem a casa, nem as plantas que enchiam o acesso à casa, nem o portão, nem os mainatos. Fazia um calor intenso, não se movia um pasto, a tensão arterial batia frouxa como o sangue azul do lagarto. Alguma coisa estava à beira do desmaio, a forma mais abreviada de se entender o colapso. Olhando pelo gradeamento, de costas para a praia, a casa de Helena era tão real que se parecia com a vivenda do sono, a casa onde alguém se tivesse deixado adormecer para uma sesta de longos anos, enquanto as árvores ganhavam ramos e frutos — e silêncio. O silêncio seria total se não houvesse o mar tão perto, miando. Aliás, esse mesmo miado acrescia a imagem de sono que enchia a casa dormente. (JORGE, 2004, p. 97)

A partir do momento em que Evita adentra a casa da esposa de Forza, e percorre os cômodos, o espaço, antes belo, vai revelando uma atmosfera pesada, sufocante, que toma conta do ambiente. A poética bachelardiana (1993), valendo-se de uma tipologia do imaginário, expõe que a casa é imaginada como um ser vertical: ela se eleva. Outro tipo de imaginário mostra tal espaço como um ser concentrado. Andar por esse ambiente, observá-lo, equivale a entendê-lo e/ou vivê-lo. Eva olha para a morada de Helena e a descreve como um local para se viver repousando por longos períodos, longe de preocupações ou quaisquer outras responsabilidades que não o compromisso com o sono e o silêncio, nesse caso, esses substantivos descrevem também o desejo do marido: que a mulher se recolha e aguarde seu regresso, tendo como preocupação única e exclusiva o cuidado com a beleza. A narradora subverte a imagem da bela adormecida, em que Helena surge recorrentemente, não como passiva, que aguarda complacente o regresso do marido, mas como símbolo de resistência. Eva nos apresenta uma mulher que contrasta com a visão tradicional da princesa retratada no conto de fadas. Enquanto Forza Leal vai para a guerra, a esposa luta a sua batalha ao mostrar à Evita os arquivos secretos mantidos no recinto. Helena não depende da chegada da figura masculina para despertar, ela está viva e, diferentemente da princesa tradicional, não fica inerte à espera de um beijo para respirar, muito pelo contrário, anseia a morte do marido para,

assim, libertar-se do que a casa usurpada efetua e representa em sua vida: um espaço que gera apreensão e recusa.

Além do mais, a presença acentuada de elementos como suor, calor, água – os quais também aparecem com muita intensidade imagética em outros momentos do romance – reforçam a ideia de que a casa habitada por Helena e Forza transpira, ou seja, é uma casa existencial, uma casa no mundo de África, como pode ser observado no excerto que segue:

Helena dirigiu-se ao móvel branco, cheio de pratos, que se arquivava em frente e desatou as alças do vestido de interior. O vestido deslizou, ficou-lhe aos pés, e num ápice ela surgiu despida, como um fruto escorregadio se despela. [...] baixou-se sobre o vestido [...]. Parecia querer esconder-se atrás dessa mesa, mas a imagem de Helena de Tróia despida, movendo-se no meio da sala, enchia a sala como um gás que se espalha. Não se podia comprimir. Era o corpo que se espalhava, não era a voz nem a alma. E do corpo eram as partes, o pé, a perna, o braço, o pescoço, que se espalhavam, isoladamente, como se procurassem um local onde se expor. (JORGE, 2004, p. 175-176)

Como se vê, espaço é corpo e corpo é espaço. Helena preenche o espaço com seu corpo, isto é, torna-se objeto de destaque aos olhos de Evita. Pelo exposto, a representação de Helena produz o protagonismo dessa personagem, pois, em virtude do poder dominante a que está submetida não lhe restam muitas opções a não ser evidenciar a beleza que possuía e, através dela, manter Evita perto de si a fim levar ao seu conhecimento a outra face do alferes. A ousadia em ser um corpo que se espacializa aos olhos da esposa de Luis, faz com que o processo repressivo ao qual está submetida perca sua força diante da figura de outra mulher, por outro lado, o conjunto Helena são partes que se encaixam e dependem do olhar minucioso de um outro para se fazer compreendido. Evita testemunha a rápida tomada de consciência da esposa de Forza em ser um mero objeto nas mãos do marido: “Estou cansada e gorda de me sacrificar por ele, pelo projecto dele” (JORGE, 2004, p. 175). Na instância individual, Helena tem uma ampla percepção daquilo que é enquanto ser, bem como de suas vontades e desejos, os quais são confessados a Evita: “[...] nenhuma mulher é verdadeiramente bonita se não merece a morte dum homem bom!” (JORGE, 2004, p. 175). Assim, com o corpo, Helena fala o que na instância social seria efetivamente controlado e reprimido em uma sociedade para a qual os valores patriarcais ainda imperavam. Ciente de que é bela, a mulher de Forza procura enaltecer a si mesma na cena em que se põe nua na frente de Evita. Além de enfatizar que sua beleza é digna da morte de um homem, Helena dissimula certa lubricidade em relação a Evita, que



não lhe é indiferente, posto que relembra o episódio em que esteve a sentir Helena “como um gás que se espalha”.

Do mesmo modo faz Eva, trinta anos depois, que em seu inconformismo com o contexto espacial repressivo presente no conto de Sabino, atesta: “Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n’ *Os Gafanhotos* só a verdade interessa” (JORGE, 2004, p. 90). Há no discurso da narradora uma problematização do que se compreende por real, ou até que ponto apreendemos o real. Essa preocupação em problematizar o observável e fazer dele objeto observado demonstra a tendência espacializante que o espaço assume na obra ficcional. Brandão (2013, p. 28), ao comentar a crítica desconstrucionista de Derrida, pontua que essa linha de pensamento coloca em suspeição quaisquer possibilidades de hierarquia. Sendo assim, de acordo com o desconstrucionismo, o espaço entendido como categoria excessivamente empírica, há que ser problematizado. Indo além, o teórico ressalta ainda que, para essa corrente crítica, o espaço deve ser considerado a partir do questionamento do que se compreende por natural. É nesse movimento que se insere o entendimento que a narradora de ACM tem sobre o espaço. De acordo com a percepção de Eva Lopo, o espaço deixa de ser observado a partir de uma ótica substancialista, a qual coloca esse elemento da ficção como menor em relação ao conjunto que cria o ficcional, e passa a ser considerado a partir de uma perspectiva relacional.

### 3.2.2 O hotel: espaço de vigilância

Varandas, quartos, salas, casas e instituições não são apenas lugares para o desenvolvimento da ação romanesca, pois a forma como as personagens percebem e interagem com estes espaços é determinante para a criação de sentido no texto literário.

Para Lins (1976, p. 72), o espaço:

[...] tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

Deste modo, as percepções e descrições relativas ao hotel em ACM são fundamentais para pensarmos as formas de vigilância sobre os corpos femininos que

nele transitam. Interessa-me, nesse tópico da dissertação, discutir a construção espacial buscando explorar os modos de representação que advém das relações sociais desencadeadas no e pelo espaço. No que concerne ao hotel, podemos dizer que se trata de um espaço de transição entre a missão bélica e um período em que, terminada a guerra, os portugueses, certos da vitória, desfrutariam permanentemente do território moçambicano instalando-se em casas semelhantes à de Forza leal e sua esposa.

De todo modo, ainda que possa ser compreendido como espaço de passagem, ao reviver amiúde o passado obscurecido por relatos historiográficos tido como oficiais, e na ânsia de esmiuçar, ponderar e anular *Os gafanhotos*, Eva Lopo retoma acontecimentos significativos ocorridos no *Stella Maris*. Para a narradora, o espaço a que retoma, ao mesmo tempo em que é público, torna-se privado, um protótipo de casa. Contudo, ainda que um espaço habitado traga a essência da noção de casa, tal qual defende Gastón Bachelard (1993), há que se discutir até que ponto esta assegura a noção de segurança apresentada pelo teórico. Ao contrário do que assinalou o estudioso em *A poética do Espaço* (1993), ao afirmar que: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, para a narradora de ACM, o hotel lhe traz recordações terríveis e a faz reviver espaços de instabilidade, pois este lugar comporta as memórias de um período decisivo e cruel na história de Portugal.

A consciência do papel que o *Stella* desempenha em Moçambique é resultado das perspectivas daquele que observa o espaço e se propõe a narrá-lo a partir do que experienciou. No que concerne a Evita, esta é apresentada sob a perspectiva de dois narradores. Trata-se de uma personagem que tem ciência dos horrores que viu, embora enquanto protagonista do conto que abre o romance essa consciência não transpareça, o que, como já enfatizado, está relacionado ao ponto de vista daquele que se propõe a narrar. Por outro lado, Evita, como personagem da criação de Eva Lopo, ainda que possa não ter tido essa mesma ciência diante dos acontecimentos, acaba sendo representada como um outro eu da narradora Eva, que admite a existência de uma outra de si mesma: “Evita era eu” (JORGE, 2004, p. 49). A associação entre espaço e ponto de vista em ACM está ligada ao modo como os narradores de *Os gafanhotos* e *A costa dos murmúrios* visualizam e compreendem o hotel *Stella Maris*. Se em alguns pontos do romance as perspectivas se aproximam,

em outros, se distanciam por completo, o que se explica pelo fato de os sujeitos ficcionais desempenharem o que Brandão (2013, p, 69) concebe como: “uma humanidade naturalizada”. Isso equivale a dizer que o modo como Sabino e Eva Lopo concebem o espaço do hotel é intrínseco à realidade particular de cada um desses personagens, no que tange ao jornalista: “nunca estive no terraço. Ele conheceu o Stella a partir do hall” (JORGE, 2004, p. 44), em relação à Evita

Sim, lembrando-me do terraço, acho que todas as noites passava pelo céu a cabeleira de um cometa. Nascia a ocidente e punha-se a oriente, ao contrário da Lua e do Sol, e por isso é inútil perguntar-me se esse hotel era importante nas nossas vidas.

Claro que era importante. Teria bastado esse belo nome de evocação marítima, brilhando acima das palmeiras, para que tivesse a sua importância. No entanto, como sabe, o nome *Stella Maris* era importante por outras razões e fez muito bem não ter desiluminado a verdade intrínseca do terraço com o que sabia sobre o edifício inteiro. Omitiu, fez bem. Não esqueci, porém, como o *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall. (JORGE, 2004, p. 44)

Eva é capaz de elencar com sutileza os detalhes que compõem a sua experiência espacial no hotel. Em suas memórias figuram as lembranças de corpos celestes ou, então, a divisão geográfica do mundo em ocidente e oriente que fazem referência não apenas à divisão geográfica, mas também à religião, a valores e à cultura. Não é difícil concluir, portanto, a importância que o *Stella* exerce na escrita tanto de Álvaro quanto de Eva Lopo. Como pontua a narradora, o nome de evocação marítima a brilhar acima das palmeiras já seria uma imagem inesquecível na memória da guerra. Não no sentido de beleza que marca o sujeito, mas como espaço que permite não apagar da lembrança o horror experienciado dentro e fora do hotel. A importância desse espaço vai além da bela festa de casamento narrada em *Os gafanhotos*, já que a existência do *Stella Maris* pode ser compreendida como extensão de Portugal em solo moçambicano: a estrela do mar. No entanto, a narradora prevê a ruína do hotel transformado em messe e traça relações semânticas entre o hotel e palavras relacionadas ao universo sideral como firmamento, céu, planeta, buraco negro etc. A palavra cometa, por exemplo, aparece onze vezes a rondar o *Stella* e a narradora a explora a fim de prenunciar a ruína de Portugal, estrela que já não brilha como outrora. Nesse sentido, encontramos em ACM uma textura sensível dos signos verbais, em que o texto se apresenta como uma paisagem, como defende Brandão (2013, p. 64, grifo nosso):

A linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da *visualidade*, da *sonoridade*, da dimensão *tátil* do signo verbal. (grifo nosso)

Nesse sentido, ser Evita na guerra colonial, equivale a ser espaço resultado do espaço em que se encontra e capaz de espacializar esse espaço pela linguagem. Em se tratando do *Stella Maris*, Eva Lopo tem consciência de que esse espaço limita a existência do feminino, sendo palco para o controle e a vigilância do corpo da mulher:

A mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava de forma violácea. *Naturalmente*, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo. Mesmo assim, uma mulher - uma das duas raparigas que de manhã usavam chinelos com pluma de ganso - sob o impacto da mão fechada do marido, embateu fortemente no gradeamento e quase saltava pela borda fora, agora por motivo bem diverso da manhã! Mas se saltasse não morreria apesar de estar no décimo primeiro piso do hotel *Stella*. (JORGE, 2004, p. 19, grifo nosso)

O advérbio *naturalmente*, que inclusive aparece repetidas vezes em ACM, busca explorar ironicamente a violência contra a mulher. A narradora, ao valer-se desse vocábulo, tenta expressar o quanto o espancamento, as bofetadas e outras humilhações eram rotineiras na vida das esposas. O fato de uma mulher ser espancada em público, sem reagir e também sem que os demais sujeitos tomem alguma atitude em relação ao que fingem não ver, embora possa causar estranhamento no leitor. Todavia, vem a ser uma estratégia da narradora que visa denunciar o absurdo da violência e da naturalidade exagerada com que as personagens são tratadas pelos maridos.

Deste modo, o hotel surge como um *lócus* que doutrina e impõe ao corpo de Evita e das demais mulheres que aí se encontram regras e normas estabelecidas pelo regime salazarista, as quais nos são reveladas através dos ambientes e atmosferas distintas percorridas pela narradora, colocando em evidência a vigilância de seus corpos. No que tange ao poderio que o marido detinha em relação à esposa, é importante citar que em 1967 entrava em vigor um novo Código Civil em Portugal, porém, este ainda delegava ao homem o poderio das decisões a respeito de quaisquer assuntos que envolvessem a mulher, fosse a educação dos filhos, fosse a escolha do domicílio conjugal. Sendo a mulher propriedade do homem, de acordo com o *status*

quo em que a autonomia feminina era completamente nula, estas partiam para o Ultramar na companhia de seus esposos, efetivando uma: “Rápida e sólida colonização” (CALAFATE, 2004, p. 17) ao mesmo tempo em que decorria a guerra colonial em Moçambique.

Em *A costa dos murmúrios* o hotel é um dos privilégios com o qual as famílias portuguesas podiam contar até que pudessem iniciar suas vidas em casas abandonadas pelos sujeitos que fugiram temendo a guerra colonial. Muitas são as formas como o hotel pode ser compreendido, metonímia do estado patriarcal, o qual detinha autoridade sobre a mulher, podendo tratá-la com violência independente do espaço em que se encontrava. Evita, porém, rompe com esse estereótipo, ainda que não de forma definitiva, já que sofre as influências do meio em que está e, em alguma medida, estende um olhar acusador às companheiras com as quais convive:

Os noticiários omitiam e a maior parte das mulheres que falavam no terraço concordava com a omissão. Era uma questão de justiça - se se omitia a morte e o sofrimento dos soldados portugueses atingidos em combate. por que razão se haveria de alarmar as pessoas mais sensíveis com a notícia da morte voluntária de uns negros ávidos de álcool? (JORGE, 2004, p. 65)

O olhar de acusação com o qual a narradora se refere às companheiras, embora não abranja todas as mulheres que se encontram no hotel, demonstra uma visão muito unilateral dos acontecimentos. Embora Evita se coloque como uma mulher à frente do seu tempo, acaba caindo na armadilha do próprio sistema patriarcal. Assim, se, por um lado, a personagem tem de tornar-se obediente e enquadrar-se às hierarquias representadas no hotel submetendo-se aos discursos de coerção dos sujeitos masculinos, Evita, por outro, também precisa cumprir com as exigências da sociedade portuguesa que luta a sua guerra em Moçambique. Dessa forma, a personagem vive em espaços que ditam certos tipos de comportamento, o que resultará na doutrinação e a vigilância de seu corpo.

O hotel é representado como espaço de vigilância e obediência às regras do regime salazarista, o qual age diretamente sobre estes corpos, controlando suas condutas e formando suas subjetividades: “Sobretudo os vergões que algumas delas tinham pelas caras. Os cinco dedos da mão de Forza Leal ainda estariam visíveis como se estivessem esculpidos na face esquerda de Helena de Tróia” (JORGE, 2004, p. 33). Nesse trecho, a narradora desconstrói uma atmosfera de tranquilidade que geralmente emana de um espaço de relaxamento, como é o caso de um hotel.

A partir das experiências vividas nesses espaços é que o protagonista percebe a necessidade de desmistificar a imagem do *Stella Maris*. O espaço que limita Evita é metonímia da guerra colonial:

Era aí, no hall, largo como um recinto de atracagem, e filtrado pelos panos brancos das janelas, que os homens abastados que desciam pelos Trans-Zambezia Railways, vinham espalhar até à década de cinquenta, as inumeráveis malas, os longos dentes de elefante. Antes de tomarem os paquetes e partirem a negociar em língua inglesa. O sussurro de um tempo colonial doirado vinha ali aportar, e por isso ainda se falava do modo como as banheiras primitivas eram assentes no chão por pés em forma de garra. [...] A rebelião ao Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia. (JORGE, 2004, p. 45)

Transformado em um local cuja funcionalidade é legitimar a guerra, o hotel espelha Portugal ao substituir a lembrança do “tempo colonial doirado” por um episódio que contribuiria para o desmantelamento do regime colonial em Moçambique. A presença masculina entrando e saindo pelo hall ilustra a liberdade de ir e vir assegurada ao homem e reprimida à mulher. Espaço de praticidade, trata-se de um local que facilita as negociações, por se tratar de um espaço amplo que favorece a recepção e visualização das pessoas que chegam e se vão, mas que também impede estranhos de adentrarem os demais espaços.

No mais, a forma Eva nos apresenta o *Stella*, demonstra uma preocupação minuciosa que se preocupa em revelar as formas de vigilância do feminino. O modo como Eva Lopo percebe e se relaciona com o espaço, com as questões disciplinares, as hierarquias e com os discursos que se instauram dentro e fora do hotel, uma vez que tais discursos penetram no mais íntimo de suas ações, revelam uma Evita decidida a não ceder às ordens do marido:

O alferes abraça-me, fecha-me completamente nos seus braços cheios de ginástica. Diz-me - Fica aqui então, à minha espera, não saias do nosso quarto, quero que esperes por mim. Não formula o pedido de uma vez, vai formulando. Promete-me um mainato que durma embaixo, à sombra do gradeamento do *Stella Maris*. Que suba à hora das refeições com a marmitta que eu deveria colocar a cómoda que terá de fazer de mesa [...]

O noivo vai ao quarto de banho onde existe uma faca de fruta. Tem um gume fino, um pequeno cabo preto, coloca-a entre os lábios como se a fosse limpar desse modo, introduz-la na boca e puxa-a. Quando puxa, um dos lábios fica a sangrar. É um corte fino, não profundo, que não sangra logo, é um corte necessário para que, passados instantes, um fio de sangue corra pela boca abaixo do noivo. O noivo vem até muito perto, olha-me de imensamente perto - é uma ameaça.

Percebo que é uma ameaça. Beijo-o na boca mas continuo a dizer que não. (JORGE, 2004, p. 89-90).

O alferes institui, por meio do espaço do quarto em que dorme com a esposa, uma tentativa de coerção e de controle dos movimentos do corpo feminino. O *Stella* não figura apenas como um lugar estático no tempo, ele é parte integrante e essencial na (re)construção da subjetividade, pois compõe a personagem e também faz pressão sobre ela. O controle dos gestos, do comportamento, da liberdade de ir e vir revelam-se como formas discursivas de poder presentes em um espaço em que o masculino é o sujeito dominador. Luis Alex busca demarcar o espaço que ocupa como marido na vida de Evita, exercendo um poder que é disciplinar, que penetra o corpo da esposa e exige que a mulher sujeite-se aos seus comandos e caprichos. Deseja-se um corpo obediente, disciplinado e em comum acordo às formas de controle do espaço público ou privado que compõem o *Stella Maris*. A violência à figura feminina não fica restrita ao quarto dos noivos, ela é rotina na vida das demais portuguesas que estão no hotel:

Os gritos da mulher do Astorga, a voz do próprio Astorga batendo na mulher [...] Os gritos dela ressoam por todo o Stella porque o elevador atravessa a meio o edifício. Ah, ele teve o punho muito mais rápido, a mão muito mais pesada do que a transfiguração que dele você fez n' *Os gafanhotos!* (JORGE, 2004, p. 117)

Há, nas palavras de Eva Lopo, uma contestação em relação à forma com a qual o narrador optou por representar a crueldade com que as mulheres eram tratadas por seus esposos. Por outro lado, o texto de Sabino é sagaz ao ocupar-se de um tema que persegue o feminino e narra com delicadeza o espaço usurpado à mulher, sem invadir esse sítio que somente a mulher teria condições de explorar com critério e exatidão. Assim, não é de se estranhar que no *Stella* representado em *Os gafanhotos*, a mulher ficcionalizada pelo narrador possua uma visão lacunar em relação ao espaço em que se encontra. Em um momento do texto que abre o romance, o narrador menciona o despertar de Evita que, tomada pelas imagens que o colonizador impõe ao continente africano, arrisca, ao ouvir um enorme barulho: "Búfalos? – perguntou Evita erguendo-se dos turcos, tomada pela sensação absoluta de que estava em África. Não, meu amor, crianças – disse o noivo espreitando pela porta" (JORGE, 2004, p. 16). Resistente a aceitar que a outra de si mesma seja a mulher que aparece no conto do jornalista, Eva Lopo, coloca, à medida em que desconstrói o texto inicial, em perspectiva o narrado pelo olhar de outro com o real vivido por ela:

Não, se eu fosse a si não voltaria a abrir o quarto dos noivos, como diz a ser sua intenção. Obviamente que não os encontraria mais deitados sobre os

turcos, no meio do quarto de banho, para que não se ouvisse além do tabique. Também ela não voltou mais a perguntar se eram búfalos que passava em tropel pelo corredor - claro que eram crianças felizes porque os pais tinham chegado (JORGE, 2004, p. 268-269).

Há um incômodo em Eva Lopo que decorre da audácia do jornalista em invadir um espaço tão íntimo, como é o quarto do hotel reservado aos noivos, e, sem ter estado lá, empreender uma tentativa de narrar o que não se viveu. Isto é, a narradora problematiza o conceito de literatura que está presente no conto do jornalista, ao mesmo tempo em que reconhece que esse é o papel da ficção:

Não, não vou dizer que as figuras estão erradas, e que é indiferente que estejam erradas, de modo nenhum. Tudo está certo e tudo corresponde. Veja por exemplo o major. [...] Ah como admiro essa figura que encontrei espalhada por várias! E o noivo? Como compreendeu o noivo, tapando a boca de Evita com a boca, no momento em que ela ia pronunciar o M de matemática! Claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita. (JORGE, 2004, p. 43)

Assim, ainda que tudo corresponda, já que estamos falando de leituras de espaço, Eva sente a necessidade de rerepresentar Evita sob sua perspectiva, pois a personagem-narradora se reconhece naquela mulher do conto, que observou, mas não agiu. Mas não concluamos este pensamento sem considerar o contexto em que Evita se encontrava, haja vista que o regime patriarcal impedia um outro posicionamento por parte da mulher. Insatisfeita com o que lê de si, já que todo texto ficcional nos permite aproximarmo-nos das personagens que conhecemos, Eva vai ao extremo ao se reconhecer como Evita. Através desse quadro de insatisfação, Eva considera escrever a sua Verdade, mas não consegue fugir por completo da figura que conhece no conto do jornalista. Em algumas situações chega a ser conivente com o que observa, condição que pode ser notada na forma como olha e reflete sobre as demais mulheres com as quais divide o espaço no hotel:

Na lavanderia, no local mais húmido do Stella, onde dizem que ficaram os fungos do tamanho de salsas, é forçoso que haja ainda um cheiro a ferro de engomar. Se houver, são elas, as mulheres mais novas, curvadas sobre tábuas, passando os cabelos a ferro umas às outras. Estendidas sobre as tábuas, com o papel vegetal sobre as madeixas, o ferro deslizando sobre o papel até fumar. Quietas, de mãos pousadas, agarradas à tábua, com o pescoço estendido. Tinham a pose das ovelhas nos sacrifícios antigos, a tábua era um frágil altar. Tão soberbo era espetáculo na lavanderia do Stella, que não pode ter desaparecido sem deixar um rasto. Quero que as cabeças passem, mas os seus cabelos fiquem. (JORGE, 2004, p. 119)

Considerando, portanto, que há um princípio de culpa que persegue Eva Lopo, ela sente a necessidade de reconhecer que Evita era ela, processo que se dá



no momento em que se torna autora e ficcionaliza os fatos vividos. A reiterada frase “Evita era eu” é o reconhecimento da mulher do passado, carregada de perplexidade, sendo que esse bordão marca o distanciamento daquela que fora, de quem se é, pontuado por: “– disse Evita. Ela era eu, disse Eva Lopo” (JORGE, 2004, p. 165).

Enquanto a narradora de ACM busca criar uma narrativa que dê conta de problematizar a verdade contida em *Os gafanhotos*, Sabino utiliza o trecho do próprio poema para dar uma pista do que se propõem a escrever. Dada a necessidade de se falar sobre a morte dos negros e o quanto isso não podia deixar de ter visibilidade, o poema cria imagens que sugerem ao leitor desatento que os moçambicanos buscavam a morte “E o que fazer com os nossos corações inchados, senão deitarmos-nos sobre alguma verde relva, ou a morena areia verde-sombra, e empalarmo-nos. Não conhecíamos outro gesto de imortalidade que não resultasse nesse gesto de imortalidade” (JORGE, 2004, p. 274). Esse foi o meio encontrado pelo jornalista para abordar, de modo ambivalente, o horror imposto aos nativos sem dizer quem era realmente o culpado. O eu lírico de Sabino toca em um ponto doloroso ao se avistar um corpo morto negro por envenenamento: ao coração tomado pelo veneno resta a relva verde ou a areia, um fim que não pode ser entendido como sinônimo de acabado. Empalar-se equivale a resistir à crueldade do colonizador de modo a ser notado, imortalizado. Desse modo, a narrativa primeira consegue colocar em evidência as relações de alteridade e problematizá-las, já que é incompatível com a postura do colonizador considerar a cultura do nativo em sua integridade. Como resposta a esse entendimento, o jornalista, em sua *Coluna Involuntária*, se faz resistência ao contestar a visão que o colonizador tem do nativo, prenunciando, inclusive, o fim da guerra colonial em Moçambique, sendo que um dos trechos da *Coluna* é escolhido como epígrafe n’ *Os gafanhotos*: “Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde onde nem era necessário - todas as fogueiras da costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam nos nossos corações” (JORGE, 2004, p. 7).

À primeira vista, o excerto surge como uma imagem que adorna a festa de casamento de Evita e Luis Alex no terraço do *Stella*. Por outro lado, esse acontecimento serve de cenário para (re)significar a morte dos negros envenenados com metanol, episódio que pressagia a libertação de Moçambique: “Vimos África estender a perna sobre a Europa e empalá-la como um macho empala, a boca da Europa, gemendo, adormecida” (JORGE, 2004, p. 274-275). Sem que Evita partilhe

desse momento, sendo voz ausente no conto do jornalista, a chuva de gafanhotos é perspectivada, na ótica do colonizador, como um acontecimento inerente à África: “eu conheço o que se passa em África como a ponta dos meus dedos. Alguma coisa me diz, por exemplo, que vem a caminho uma praga de gafanhotos” (JORGE, 2004, p. 31). Esse episódio é aproveitado como estratégia textual a fim de expressar o êxito de Moçambique em relação a Portugal.

Tendo em vista que o foco do texto de Sabino era utilizar o espaço do hotel como metáfora para um Portugal em decadência, não temos menção aos escritos da *Coluna Involuntária*, o que vai ser destacado no texto de Eva, já que na perspectiva dessa narradora, a chuva de esmeraldas é compreendida pelo colonizador como um simples espetáculo natural do continente africano. Na segunda narrativa, a voz que narra poetiza a chuva de gafanhotos, em um metacomentário à voz do narrador do primeiro relato: “Que bem descreveu os gafanhotos! Lindos, brilhantes, fosforescentemente verdes, rondavam perto das lâmpadas que iluminavam as portas. Chegava-se-lhes a ver a renda das asas, mesmo dali, enquanto se estava sentado” (JORGE, 2004, p. 234). Se o poema de Sabino pode ser compreendido como um discurso metafórico que camufla uma mensagem de teor político, a narrativa de Eva Lopo se vale da ocorrência da nuvem de gafanhotos como uma alegoria que anuncia a dissolução do regime colonial em Moçambique. Sobre isso, consideremos o trecho em que Eva Lopo rememora o discurso do cavaleiro cego:

Mas toda a gente procurava fechar os olhos e desviar a cabeça para fora, ainda que ouvisse o que se dizia ali dentro com a maior pertinácia. Aliás, o que acontecia fora, e dentro, não era uma e a mesma coisa? O orador, que não sabia que uma chuva de gafanhotos se desprendia sobre a costa, tinha o auge da perenidade nas palavras do seu discurso. O planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-Mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém [...] (JORGE, 2004, p. 234-235)

Eva, sem deixar de introduzir, na tensão metafórica, a sua dimensão ideológica (verossímil, real) e o discurso (a voz) do tenente capitão cego, incapaz de olhar e sentir a chuva de gafanhotos, elogiando o princípio patriótico da guerra colonial, coloca em perspectiva o que Portugal não quer admitir. Desviar os olhos para fora e visualizar a chuva de gafanhotos como um acontecimento natural é o mesmo que assimilar o discurso do cego que não quer ver. Enquanto os lusitanos observam a chuva do interior do Stella, o cego avista o Portugal imperioso que conhecia antes de perder a visão. Incomoda à narradora do segundo texto o fato desse acontecimento

não ser colocado em perspectiva no conto do jornalista: “Sim, um cego agitando-se na sua noite, no alto do seu terraço, não ficaria desajustado [...] Quem iria acreditar que um oficial falasse durante hora e meia da eternidade de Portugal d'Além-Mar? Injuriariam o seu relato por atentado à verdade” (JORGE, 2004, p. 237). Afetada pelo que lê, e sendo Eva a Evita que aparece no texto inicial, a narradora busca ir além da descrição da festa de casamento no terraço do *Stella*, dado o seu entendimento dos fatos trinta anos depois.

Para Reis (2020, p. 279) se em *Os gafanhotos*:

Descreve-se a profusão de cores dos frutos exóticos e dos mariscos, o bolo barroco de casamento, o movimento vertiginoso dos pares que rodopiavam ao som de acordes latinos num terraço com o Índico por horizonte, o “amarelo” da África corporizado no par Forza/Helena, estigma simbólico da guerra colonial e das violentas relações sentimentais que nela se constroem e que acompanharão o percurso existencial de Evita. Já no texto de Eva Lopo, a descrição da cena do casamento praticamente desaparece, há uma preocupação em construir um discurso de desmitificação do *Stella Maris* enquanto metáfora expressiva de um momento já de decadência da guerra colonial.

Eva não deixa de reescrever o *Stella* como um espaço que, mesmo passando a imagem de imponência, estava declinando, salas, antes luxuosas haviam se transformado em messe, recebendo e alentando o colonizador que via seu império desmoronar. A narradora faz do hotel uma metáfora do venturoso período colonial que, no momento em que os fatos aconteciam, estava se desintegrando, tal como o espaço empírico, que esmaecia, deixando-se ocupar pelas rachaduras, acompanhando o início da desilusão/desestabilização da personagem e de um povo.

### 3.2.3 O mar: espaço de prenúncio

Desde os tempos pré-históricos o mar se faz presente na cultura dos povos. É inerente à sociedade experienciá-lo, interpretá-lo e representá-lo, ainda que de forma dualista, ora considerando sua força e poder de destruição, ora retratando seu lado sereno e a calma que ele emana. Para além disso, o mar também já foi retratado como um ambiente hostil habitado por criaturas fantásticas, em outras foi representado como possibilidade de evasão do caótico.

Manguel (2018, p. 20), ao comentar a imagem da praia representada na obra *Barcos na praia de Saintes-Maries*, de Vincent van Gogh, enfatiza que essa pintura

nunca lhe saía da cabeça. Ali o mar surge calmo, com pequenas ondas em harmonia de cores com o céu, no qual pássaros e nuvens se confundem nas linhas traçadas pelo artista holandês. Temos aí duas formas distintas de assimilar o mar: a perspectiva do pintor e a lembrança do menino Alberto Manguel, que ao falar sobre a pintura apresenta sua percepção sobre o mar. Na literatura, o mar surge em constância desde Homero, no século XVIII a.c., com o poema épico *Odisseia*, que descreve a jornada do herói grego Ulisses a navegar e enfrentar ameaças marinhas durante uma década. Na idade média, o mar começa a aparecer em romances a par de elementos, cenários e eventos como ilhas místicas, inundações, naufrágios e peregrinações.

Na prosa contemporânea o mar continua sendo objeto de representação. Para Goés (2016, p. 21), o mundo oceânico abarca uma variedade de espaços que têm o mar como componente principal para o desenrolar da ação. Desse modo, ao nos depararmos com uma narrativa em que o mar é representado, há que se considerá-lo no momento da análise, uma vez que a representação de um signo não decorre de escolhas aleatórias realizadas pelo ficcionista. Para entendermos as possíveis metáforas advindas das imagens oriundas do mar e da ação da personagem protagonista no romance *A costa dos murmúrios* diante do poder que emana dessa massa líquida, é necessário, primeiramente, buscar um entendimento do componente que dá corpo ao espaço marítimo. Para a compreensão da metáfora marítima presente no romance, valer-me-ei da obra *A água e os sonhos*, do filósofo francês Gaston Bachelard (1989) e da tese *A representação do mar nos romances de Moacir Lopes* (2016), escrita por Fernando Góes. Esses estudiosos concordam que a massa marítima, ou oceânica abrange conceituações que tendem a abarcar uma infinidade de espaços que derivam do mar. Sob essa ótica,

Não se pode conceber o mar como uma espacialidade plena, já que a vastidão aquática, embora seja espaço, não interage diretamente, fisicamente com o homem, precisando este sempre de uma mediação para sentir toda a plenitude espacial do mar, seja a embarcação, a ilha, a península, submarinos, e outros (GOÉS, 2016, p. 21)

Em ACM, à medida em que a narradora traça um processo de deslegitimação dos fatos históricos, ela também acaba desconstruindo arquétipos que acompanharam esses eventos. Para isso, a personagem retoma o campo semântico de mar, tal qual o fizera ao narrar o hotel, com a diferença de que lá a discussão era centrada em figuras celestes. Todavia, é interessante notar que o nome do hotel é,

também, de origem marítima e que o signo estrela pertence ao eixo paradigmático relacionado ao mar. A narradora explora palavras como peixe, praia, Índico, rio, navio, porto, mangal. Todavia, as águas que surgem nas páginas de ACM destituem a posição de poder e progresso antes atribuída a Portugal. Ao romper com esse paradigma, a narradora representa o mar devolvendo os corpos mortos, expondo que não há espaço para um Portugal glorioso que se vale da violência e da matança para existir. A própria Lúcia Jorge reconhece o papel desempenhado pelo mar na história de seu país, ao mencionar em uma entrevista para a revista *Desassossego*, em 2012, que não sendo filósofa, sujeito que abstrai os enigmas do mundo, ela busca concretizá-los através da escrita, (re)criando o espaço do qual surgiu: “Este país de mar, que, no entanto, é fortemente rural, com todo este complexo de que, no passado, dominamos o mar e, no presente somos dominados por todos, inclusive por nosso próprio sonho amarfanhado”. (JORGE, 2012, p. 194)

Vejamos como essa questão do mar é explorada em um trecho de ACM:

N’*Os gafanhotos* refere que eles iriam aparecendo em cardume, de bruços, apenas com olhos fechados. Seria uma bela morte, uma morte inteira e unida que existe senão como desejo. Na realidade, os que vieram por mar, apareceram inchados e batidos pelas águas até delirem os membros. Nuvens de mosquitos os cortejavam, como se fossem peixe apodrecido. Zumbiam em redor com o mesmo fragor e não era agradável ver, não por nada, apenas porque tudo isso acontece no silêncio da terra. Mas logo começaram a cair em qualquer parte da cidade, de forma metódica - um, seis, três por noite. (JORGE, 2004, p. 64-65)

É na lembrança da imagem do mar que Eva Lopo visualiza os corpos negros sendo devolvidos à praia pelas ondas inquietas. Enquanto o *Stella Maris* busca sustentar o regime salazarista, sendo extensão de Portugal em solo moçambicano, o mar não se aquieta e torna-se revelador de uma imagem difícil de esquecer e de lembrar: os corpos mortos chegando à terra em estado de decomposição. Cortejados por moscas e com os membros destroçados, o mar dava o seu recado de forma real e clara ainda que não fosse aprazível ao olhar. A narradora vai dilacerando uma paisagem símbolo de Portugal, antes celebrada, mas que agora deixa revelar uma atmosfera dramática e pessimista. Os vocábulos *morte* e *apodrecido* remetem-nos à premência constante da derrocada portuguesa. Nesse sentido, a figura do mar surge não mais como sinônimo de expansão e de glória para o império, mas torna-se um elemento que se volta contra o dominador. O modo de ser português vai sendo

diluído: “Diante da água encardida do porto” (JORGE, 2004, p. 79) ou: “À beira da água suja”. (JORGE, 2004, p. 79)

Olhar para o mar dessa forma, me permite compreender a representação desse componente narrativo em ACM a partir de contornos figurativos que não aquela corriqueira quando pensamos em água. Acresce que, como observa Bachelard (1989) dentre as muitas interpretações relativas a esse elemento, o mar está associado à ideia de separação:

Assim, o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte, concebida como uma partida sobre a água. (BACHELARD, 1989, p. 78)

O teórico ainda compara a imagem da noite com a do mar, apontando cenas de desolação e terror: “Em muitos poetas, aparece também um mar imaginário que arrebatou a Noite em seu seio. É o Mar das Trevas [...] onde os antigos navegadores localizaram antes seu terror que sua experiência” (BACHELARD, 1989, p. 106). No que se refere ao reflexo, a narradora aproxima o mar e o céu: “Nessa noite queríamos dançar descansadamente, só com o olhar dividido entre o céu e o mar, tornados da mesma cor” (JORGE, 2004, p. 148). Assim é o mar, capaz de refletir o escuro da noite, tornando o percurso através dele mais sombrio, por outro lado, na impossibilidade de refletir a noite, dada as possíveis circunstâncias, como a dissipação do luar, o mar ainda pode ser assustador, na medida em que a escuridão se faz total e o caminho, às cegas:

Começava a fazer escuro total, à exceção duma barra vermelha. Nessa altura, já perto do *Stella Maris*, haviam começado grandes correrias de negros, barulho dos pés contra a terra atingia o terraço. As luzes intensas do hotel, naquela noite, não se espelhavam no Índico só porque a maré estava vazando e a areia secava enquanto uma onda ia e vinha, e o cortejo estava ainda todo dançando e comendo e bebendo, quando se começaram a ouvir correrias pela avenida e gritos do lado do Chiveve, o braço de mar. Mas por isso não valia a pena suspender absolutamente nada do que se estava a fazer e que era dançar e rir intensamente. (JORGE, 2004, p. 14-15)

O trecho acima ilustra o momento em que a areia toma conta da praia, impedindo a água de refletir as luzes do hotel. Na escuridão, o correr e bater de pés anunciam um acontecimento, como se os passos troteados se assemelhassem ao rufar de tambores, prenúncio da morte, ao mesmo tempo em que dentro do *Stella*,

ambiente em que a luz ainda predominava, celebrava-se o casamento de Evita e Luis Alex.

Bachelard (1989, p. 94) ressalta que a morte está na água:

A água leva para bem longe. A água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente.

Aqui discordamos do pensamento fenomenológico de Bachelard (1989). Muito embora a água tenha a capacidade de dissolver, dissipar elementos, o romance *A costa dos murmúrios* rompe com esse pensamento filosófico ilustrando, de forma metafórica, um mar que arremessa à nação portuguesa a verdade que se tenta esconder ao lançarem os corpos negros ao mar. Ainda que a água desempenhe, em alguns casos, a tarefa de diluir, desmanchar a matéria nela lançada, também é capaz de devolver o que não lhe é inerente, natural:

Aproximaram-se do cortejo. Já tinha evaporado a incerta luz da madrugada, já era manhã, o cortejo olhava para a barra e havia alguns pares de binóculos que passavam de mão em mão. Mas não era para a barra que estavam a olhar e sim para o Chiveve, o braço de mar que ali defronte fazia uma profunda poça, para onde, durante a noite, a água tinha arrastado corpos de gente afogada. Imensos, incontáveis afogados. Mas de que barco? Não se sabia, nem se dava conta de ter havido tempestade que justificasse essa calamidade. Eram inúmeros os afogados. Dois grandes *dumpers*<sup>17</sup> de lixo tinham vindo, antes de o Sol nascer, varrer a tragédia da vista da cidade, e várias carroçarias abertas não tinham sido suficientes para carregar tanto afogado. (JORGE, 2004, p. 17, grifo da autora)

Ou seja, coube ao Índico, como a projeção de uma angústia em receber os corpos dos nativos de África, devolvê-los ao macroespaço e a quem os jogava de forma criminosa ao mar. Assim, o espaço que lançou os homens portugueses ao descobrimento e, conseqüentemente, às barbáries da colonização, não aceita passivamente o ato desumano praticado por sujeitos que serviam ao regime patriarcal. De forma a destacar a revolta do nativo diante da crueldade do colonizador, a proeminência do mar exerce a tarefa de não se calar. O mar, agora, é resistência à medida em que devolve à terra os nativos, que mesmo mortos, são presença na iminência do fim do período dourado para Portugal. Em uma analogia aos homens portugueses que se lançavam ao oceano para colonizar outras terras, o Chiveve,

---

<sup>17</sup> Caminhões responsáveis pelo transporte de lixo e que, no período da guerra colonial em Moçambique, faziam o traslado dos corpos negros trazidos pelo mar.

ainda que sendo apenas um braço de mar, luta e demonstra sua força lançando os sem vida de volta ao lar, em uma clara ressignificação da morte. Ironicamente, ao retomar a imagem do mar devolvendo à terra homens musculosos e resistentes, a narradora satiriza a falsa inocência com a qual os hóspedes do hotel visualizam o acontecimento, “Mas de que barco?”. Há, obviamente, ciência do fato que está acontecendo, mas assumir essa realidade é colocar em xeque a posição de Portugal em Moçambique. Nesse sentido, se o sal do mar são lágrimas de Portugal, é também o Índico a voz que não aceita o silêncio imposto pelo salazarismo:

Se entender apenas o cheiro da fruta que lá tão rapidamente apodrecia, ou o som do mar tão idêntico em todo o mundo, sim, seria. Pense, porém, como o som das figuras pode ser a sua voz, o perfume delas pode ser tão intenso que constitua sem querer o halo perfeito das suas almas. Há outras coincidências para além do cheiro e do som. (JORGE, 2004, p. 42)

Ante o exposto, n’*A costa dos murmúrios*, a representação do mar adquire o patamar de personagem, tendo em conta que esse espaço se torna um ente que devolve à terra o que o próprio homem lançou ao mar: o ser humano. Trata-se de uma forma metafórica de nos referirmos à autonomia dessa massa marítima frente aos horrores da guerra colonial. O mar rompe os limites da ambientação e, tal qual o hotel, ganha características de personagem,

Mas um espírito é sempre um espírito, e o *Stella*, como se sabe, mantinha o seu, até porque o espírito dum recinto provém sobretudo da luz, e a luz não tinha mudado porque os vidros das janelas haveriam de permanecer inteiros, por alguns anos [...] O Índico também não era substancialmente diferente, só de longe em longe bramindo a sério, e de resto chiando um pouco, apenas na maré montante. (JORGE, 2004, p. 45-46)

Eva Lopo destaca que o Índico, assim como o *Stella Maris*, não divergiam em grandiosidade e significado para os lusitanos. Ambos parecem compor um campo magnético tenso em que, ora se atraem ora se distanciam, ainda assim, um não sobrevive sem a presença do outro. Esses espaços exercem um misto de angústia e incompreensão nas mulheres que se hospedam no hotel. Embora as portuguesas percebam o *Stella* como extensão de Portugal, portanto sinônimo de casa, têm sua estrutura abalada pelo peso que a presença do Índico em frente ao hotel tende a representar para o feminino. Eva Lopo compreende que esses espaços exercem certo poder em relação aos portugueses. No entanto, o mar é aquela imagem que não irá



se calar, continuará manifestando sua voz, enquanto que há incerteza em relação à glória do *Stella*.

No que tange ao passado marítimo de Portugal, as mulheres vivenciaram a angústia pela partida de seus homens, que se aventuravam ao mar, território habitado pelo mistério e pela força da natureza que os lançava ou para a vitória ou para a derrota. Daí que essa sensação continua a fazer parte do cotidiano feminino em ACM. As mulheres permanecem a ver seus homens partirem e, enquanto a maioria delas aguarda o retorno da figura masculina, o mar lhes sobressalta com corpos mortos, anunciando que algo não seguia como o planejado. Vejamos o fragmento:

Olhem além, como recolhem um deles, estendido! - gritou dramaticamente junto ao gradeamento, quase caindo sobre a praia do Índico, uma mulher de alferes em *liseuse*. Todos olhavam à vista desarmada para a correria dum *dumper* que evoluía na margem. Afinal, durante a noite, haviam pressentido algo deslumbrante, mas exaustos do cortejo, tinham mergulhado num sono estúpido sem darem importância às corridas que passavam sob as janelas do hotel *Stella Maris*. Tinha sido pena! Aliás, por que razão haviam sido tão céleres em recolher os corpos? Essa era uma pergunta colectiva, mas que só alguns formulavam. (JORGE, 2004, p. 19-20)

Eva Lopo, ao rememorar os episódios concernentes à morte dos nativos, traz para o seu texto algumas falas das mulheres que estavam no terraço do hotel. Ao fazer isso, a narradora procura evidenciar a surpresa e curiosidade com as quais as portuguesas observavam o evento. O grau de estupefação diante do que vêem é explorado por vocábulos como dramaticamente e deslumbrante, por exemplo. O uso dessas palavras em uma mesma sentença para se referir a um acontecimento tão violento, apenas reforça o grau de banalidade que o assassinato dos nativos exercia nos lusitanos. Mais importante do que o envenenamento dos *blacks* era aproveitar a festa dos noivos e a hospedagem no hotel. Todavia, quando avistavam os corpos lançados à praia era como se uma luz voltasse a iluminar um passado não distante, trazendo-o de volta, com a diferença de que a presença da morte aos pés do hotel não poderia significar algo positivo. Daí a necessidade de não comentar com veemência o assunto, ainda que esse fosse objeto de curiosidade a percorrer os binóculos nas mãos das mulheres do *Stella*. Parece-me existir aí uma tentativa de afronta ao homem português. Olhar, assombrar-se e, por vezes, verbalizar o visto, coloca a mulher em um patamar diverso do que ela ocupava no período das navegações, por exemplo. Obviamente que a existência do feminino no *Stella* continuava sendo uma rotina de represália e silenciamento, mas a tentativa de dizer

o que era preciso ignorar para não manchar ou diminuir a honra dos soldados portugueses é uma atitude audaciosa. Agora a mulher olha para o mar com uma perspectiva diversa da qual lhe era imposta. Afinal, era necessário preservar a imagem do sujeito masculino vitorioso, defensor da pátria, orgulho de Portugal. Nesse sentido, o papel de fraco cabe ao nativo, como pode ser observado a partir do excerto:

Porque aí esses gajos, os *blacks*, descobriram no porto um carregamento de vinte bidons de álcool metílico que iam a caminho de uma tinturaria, e pensaram que era vinho branco, e descarregaram-nos ontem de tarde, e abriram os bidons, e beberam todos, e distribuíram pelos bairros de caniço, e agora uns estão lerpando e outros vão cegar. Os que a maré trouxe foram só os que o mar encontrou, recolheu à beira e deitou. As praias vão mas é ficar coalhadas deles quando chegar a noite. Vocês vão ver. Os *blacks*! Vê-se mesmo que são ideias de *blacks*! (JORGE, 2004, p. 22)

Teolinda Gersão, em entrevista a Gomes (1993, p. 166), pontua que subverteu a imagem tradicional do mar, pois estava farta de vê-lo representado sob a acepção de abertura, do espaço da descoberta, da liberdade e da aventura. Me parece que Lídia Jorge é consoante ao pensamento de Gersão, pois também subverte o conceito paradigmático de mar. Nesse sentido, se Portugal costuma olhar para o mar e enxergar a si, em uma clara referência ao mito de Narciso, Eva Lopo explora essa imagem marítima pelo viés da imaginação material, buscando sua figura nesse mar refletido. Ao fazer isso, a narradora deixa sua zona de conforto e constrói um processo de busca por um significado mais profundo e diretamente ligado ao espelhamento vivo que apenas a água poderia causar. Góes (2016, p. 52) argumenta que “Não é, portanto, do reflexo que vem a força do mito, mas da matéria que reflete”. Sendo a narradora corpo que exerce a reflexão sobre suas experiências sensoriais, cabe a ela ponderar sobre o conflito que coloca Portugal e Moçambique no mesmo oceano a partir da batalha que travam em seus mares.

Até então, falamos do espaço marítimo como corpo que se destaca na narrativa de Eva Lopo. Porém, em relação ao mar, há uma assimetria no modo de representação desse espaço pelos dois narradores – Sabino e Eva Lopo. Divergindo da bela e encantadora narração apresentada no relato, ainda que tal texto incluía violência e morte, a protagonista representa uma versão dos fatos como sujeita<sup>18</sup> que vivenciou o período da guerra colonial em todos os espaços representados por

---

<sup>18</sup> Gramaticalmente, o termo sujeito pertence ao gênero masculino, mas considerando que essa expressão limita e homogeneiza o destaque destinado ao corpo/espaço da personagem principal, utilizo a palavra sujeita para nome referir a Ev(it)a.

Sabino, o que não ocorreu com este. Dada essa circunstância, Eva Lopo questiona a fabulação de Sabino, embora esteja ela também ficcionalizando os fatos: “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” (JORGE, 2004, p. 41). De todo modo, ainda que rebata a versão apresentada por Sabino, a protagonista aceita a verdade contida nesta narrativa, especialmente no que tange às experiências sensoriais relacionadas ao espaço.

No momento em que Forza Leal, Helena de Tróia, Luís Alex e Evita percorrem a praia na busca por um espaço para “fazer gosto ao dedo” (JORGE, 2004, p. 51), nos deparamos com um episódio fundamental para entendermos o início do conflito de Evita com o espaço de África. Assim como ocorre em *A manta do Soldado* (2003), em que o abismo anuncia o espaço limítrofe entre vida e morte, a cena dos flamingos em *A costa dos murmúrios* submete Evita a várias transgressões decorrentes da centralidade semântica metafórica, que essa cena angaria como prenúncio do fim. As versões para o acontecimento que envolve os flamingos prenunciam a queda do poder colonial em Moçambique, como pode ser observado no relato que abre o romance:

Os mangais pareciam vermelhos e cobriam todas as línguas de areia completamente por arrotear. O noivo estava ansioso de planura e quis sentar-se num bar de pau e caniço que sobraçava o mangal. Quando apareceu um bando de aves voando rente ao lodo do mangal — e foi assim que se sentaram — o noivo quis que ela ficasse quieta, mas ele descalçou-se e entrou pelo bando de aves que eram cor de fogo, pernaltas, e pareciam deslocar-se ainda sob o instinto formidável do Génesis. Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo. À aproximação do noivo, nem todos os pássaros levantaram voo. Com as patas imóveis, erectas, muitos ficaram com os pescoços compridos como alças, dobrando-os e desdobrando-os por cima dos papos. Tinham os olhos postos nos pedaços de peixe do lodo, e não se importavam com o noivo que lhes acenava com os sapatos, gritando imenso. Alguns pareciam haver perdido a arguta visão de pássaro, e só se afastavam quando o noivo lhes queria tocar. Quando saiu do lodo, o noivo trazia as pernas sujas até acima dos joelhos e havia sido tomado por uma energia irrazoável. Ele saltava entre o mar e a areia, com as calças na mão, e a areia e o mangal, tanto quanto o mar, eram cor de scotch e cor de pruna. (JORGE, 2004, p. 13-14)

Já na ficção de Eva Lopo temos:

Entretanto, seguido pela mulher, o capitão já se encontrava a olhar para a fita de lodo que precedia o mar. Diante, imóvel, estava uma colónia de pássaros pousados no lodo como dias antes, mas enquanto na tarde do casamento eles voavam e corriam, batiam as asas com ligeireza, à aproximação do noivo, agora as aves pareciam resistir unidamente ao vento, ou dormir com as cabeças sob as asas, sustentadas numa pata só. Vistas sobre o lodo e o mar, constituíam uma toalha de penas que flutuava. (JORGE, 2004, p. 53)

Em ambos os excertos, o espaço percorrido pelas personagens até chegarem ao lodo, que deixa de ser mar, estrutura a figuração e reconfiguração de Evita como personagem-protagonista (no relato) e narradora-personagem Evita/Eva (na autoficção de Eva Lopo) em constante analepse ou flashback. No entanto, no primeiro trecho, o narrador não destaca a cena de abate das aves, apenas apresenta o contato dos noivos com o mangal, espaço em que os flamingos dormiam. Motivada pela leitura do relato, Eva Lopo reacende a cena amarela e laranja que vivera e não deixa de expor o horror da cena vivenciada por ela e ocultada por Sabino. Luís e Forza abatem os flamingos perante o olhar distanciado e desencantado de Evita. Temos aí o primeiro confronto simbólico de Evita com o espaço da guerra colonial:

Estou a ver o noivo diante das aves cor de fogo intensamente unidas. Estou a ver porque à medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e iam tombar longe, esperneando, e é difícil esquecer. As não atingidas, porém, permaneciam na mesma posição, com o pescoço enrolado no papo e a perna única, direita como um pau. O facto de as não atingidas permanecerem imóveis tocou o noivo. « Maravilhoso! » — disse ele. Já viu, meu capitão, como aquelas não se movem? As camelas? Como se estão lixando umas para as outras, as grandessíssimas filhas das camelas? » (JORGE, 2004, p. 54)

O cenário combina violência, crueldade e beleza. Ao recordar esta cena, Eva Lopo passa da inocência à percepção do real, em que os flamingos persistem, apesar da chacina, revelando o desejo utópico ou metafórico de libertação por parte da narradora e também dos moçambicanos.

Se em *Os gafanhotos*, Evita olha para as aves de forma pueril, quase alegórica e bíblica, identificando-as com um espaço que ela desconhece e contempla ao lado do noivo, na narrativa autobiográfica, Eva Lopo recorda a cena como sendo vivíssima, ou seja, fundamental na sua evolução como personagem de ficção dentro da ficção e, por isso, facilmente reconstruída, no longo intervalo de tempo, pelo olhar e pelas sensações, pelo detalhe simbólico dos gestos violentos diluídos no sonho ou na beleza do voo: “Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo cenas vivíssimas” (JORGE, 2004, p. 49). Eva Lopo não se contenta em ler o relato, mas o reescreve, porém, como observado, Eva não se fixa no espaço da História, ou seja, ela não transpõe o limiar da ficção, mesmo se o romance é tentado a fazê-lo.

Além do mais, a relação de Evita com os espaços que revisita por intermédio da memória, vale-se de uma gama de objetos, cores, sons, cheiros, o que, muitas vezes, resulta em visão impressionista do real, uma quase irrealidade que é limitada

pelo ponto de vista da personagem. No mais, visitar os espaços do passado colonial equivale a uma viagem estruturante de vozes e olhares que progressivamente vai tornando esses espaços, lugares interiores e lugares da memória.

Em relação ao mar, me parece que Lídia Jorge anseia por desconstruir o mar português narrado pela história. Há uma consciência crítica que exige dessa escritora uma ficção que (re)apresente o mar sob uma espacialidade diferenciada. A própria escritora ressalta a força impetuosa que advém do texto literário que, uma vez espacializado pela linguagem faz com que a ficção exerça o que a autora chama de: “Poder lento, mas seguro [...] a literatura é isso, a literatura faz esse caminho lento, demorado na alma das pessoas” (JORGE, 2012, p. 196-197). O romance faz pensar e, sendo assim, uma ficção que explora o lugar que o mar ocupa na história de um país explorando-o a partir dos gradientes sensoriais (FILHO, 2008, p. 03), sejam audição, olfato, visão ou tátil, assumem em sua narrativa um papel fundamental para a subversão do modo como o senso comum compreende o mar.

### 3.3 A PERSONAGEM É ESPAÇO

Tendo já discutido o espaço observado, passo a dissertar sobre o ser que o observa. Reitero que a importância do espaço ficcional é, simultaneamente, proporcional à importância da personagem na narrativa. Ambas as instâncias não são passíveis de separação, pois se constituem a partir de uma interdependência mútua. Considere, a título de exemplificação, uma biblioteca repleta de livros. Ela sobrevive de seus leitores e estes, por sua vez, se tornam mais vivos a partir do momento em que adentram a biblioteca. Assim são espaço empírico e personagem.

Conforme aponta Buescu (1990), o espaço literário ou a forma como o concebemos não é inalterável, mas passível de modificações à medida em que o ser humano pensa a si próprio ao mesmo tempo em que se torna o elemento organizador do espaço e parte integrante dele. Desde o Romantismo nota-se uma ligação mais dinâmica entre sujeito e objeto, entre personagem e espaço, o que afasta a ideia de espaço como mero cenário. Para Girolla (2017, p. 144):

O romance, desde o século XIX, pode ser considerado como lugar privilegiado para se pensar sobre o espaço como passível de mutações estéticas decorrentes das transformações na forma do ser humano refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. Nesse sentido, torna-se fundamental a ideia de “ponto de vista”, pois a ela ligam-se necessariamente as diferentes

apreensões do espaço. A possibilidade de se adotar pontos de vista variáveis diz respeito à configuração da narrativa, especialmente, no que tange ao plano espacial.

Em consonância com o pensamento da pesquisadora, ao me deter na associação conflitual de vozes heterogêneas - Evita X Eva - que se reconstrói como Ev(it)a, sustento que a subjetividade da protagonista é determinante no espaço de individuação da voz narrativa, o que a singulariza em relação às demais personagens. Ao analisar a figura da protagonista, é evidente o embate de vozes de que se utiliza a narradora para aproximar e distanciar perspectivas, como base para a (in)definição da identidade de Ev(it)a. A partir da adoção do termo Ev(it)a, sugiro que o termo *it* garante a personagem o papel de criadora e criatura. Este último, pronome impessoal da língua inglesa, por ser único, possui diferentes usos, podendo, inclusive, ser traduzido ou pensado, como “coisa”, termo que não define o objeto ao qual nos referimos com exatidão, mas, ainda assim, é conveniente a tudo que existe ou possa existir de natureza corpórea ou não.

Ao passo em que se alterna a voz narrativa, mesclando os seus pontos de vista, utilizando ora a primeira, ora a segunda ou ainda a terceira pessoa do discurso, Lídia Jorge constrói uma subjetividade feminina complexa, fragmentada e multifacetada, uma vez que percebe o espaço como um *lócus* que interfere na natureza situacional, específica e corporizada da narradora. Para Merleau-Ponty (2018) o ser humano é coextensivo ao mundo, sendo que a percepção é a faculdade responsável pelo nosso relacionamento com o mundo. De acordo com o teórico, o conceito de percepção abrange a noção de ponto de vista, que é a atividade de um corpo situado. A visão e a compreensão do mundo dão-se a partir de um ponto de vista, de um corpo e de uma situação sobre o mundo. É a partir da percepção que a narradora consegue verbalizar o observado e, assim, construir o seu olhar sobre o espaço em que se encontra.

De todo modo, não estamos diante de uma narradora inocente, ingênua ou que não possui dimensão do que percebe ou do que narra. Para além disso, ainda que tenha consciência das atrocidades da guerra e do quão aterrorizante esta foi para os nativos, Ev(it)a representa a mulher portuguesa abrangendo todas as (im)possibilidades que esse papel lhe angaria. Foz (2019, p. 22), em seu estudo intitulado *Ev(it)a e a corporização do ‘terceiro espaço’ em A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge* propõe que:

Ev(it)a representa o espaço intervalar (por isso, híbrido, ambivalente) que se situa na intersecção do discurso do colonizador e do discurso do colonizado e, como tal, apresenta-se como um espaço que recusa a fixidez do discurso colonial e que desafia a normatividade do discurso falocêntrico, projetando-se assim como um espaço renovador e construtor de novas posições.

A fim de problematizar a compreensão de Foz (2019) a respeito de Ev(it)a como terceiro espaço, defendo que não cabe um espaço de hibridez à narradora, já que ela própria é a voz e o corpo do colonizador, ainda que, por vezes, colonizada:

A partir daí, não o vejo mais por fora, mas ainda o ouço por dentro. Não, ainda não racha, as empenas ainda não se dobram para a terra, e as paredes exteriores ainda não esboam de salitre. Ainda vão demorar cinco anos - que são cinco anos aos olhos dos morcegos ou outros mamíferos voadores, amantes da noite? - para que uns fujam pelas traseiras, os outros corram de madrugada para o aeroporto repleto. Os caixotes atravanquem e se empilham no salão onde foi dada a conferência [...] Ouço o mar, pela décima milionésima vez ouço o Índico durante a noite, não tenho culpa de não dormir durante as imensas noites - disse Eva Lopo. (JORGE, 2004, p. 269)

Se considerarmos que Evita é o próprio Stella, mas na figura de uma mulher, a citação acima ganha ainda mais ímpeto. Ev(it)a já não visualiza mais o exterior do Stella, ele está dentro dela, em suas lembranças, faz parte de sua subjetividade. Esse corpo que narra tem consciência de si como parte de algo maior, em que o centramento do corpo e a subjetividade associadas à voz que narra são corroídos pelo próprio carácter reflexivo da narrativa. Brandão (2013, p. 215), ao comentar o livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, pontua que essa obra propõe a: “Revelação literária do corpo sob um prisma representacional que salienta o zoneamento da sociedade urbana, a nítida segregação de grupos”, Da mesma forma, se olharmos para ACM tendo em vista o que defende Brandão (2013), vimos nascer a partir do olhar de Ev(it)a um *Stella* que está dentro dela, repleto de caixotes a serem abertos, onde o murmúrio do mar ainda perpetua e não a deixa dormir em paz, desestruturando o corpo que lembra.

Em minha leitura, reitero que a narradora reconhece em si a Evita que fora, mas, por outro lado, não sente culpa ou remorso de ter sido Evita. Em sua escrita, vimos surgir uma alegoria que toma a imagem do *Stella Maris* como virtualização de um significado maior: a experiência da mulher da metrópole que a persegue e a torna Ev(it)a. Aimé Césaire (2010), ao discutir o processo de colonização, pontua que a dominação do outro transformou o colonizador em bárbaro.

Ao passo em que Eva Lopo contesta e desautoriza o discurso primeiro, ela age como a voz da metrópole e parece não perceber ali a força dessa narrativa que, embora velada, escancara com audácia, força e ímpeto a cruzeza da guerra colonial: “Claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita [...] Reparo também, que no seu relato o terraço tem muito mais importância do que o hall, o que me espanta, porque o jornalista nunca esteve no terraço.” (JORGE, 2004, p. 44). Esse trecho transparece uma presença muito forte da nacionalidade portuguesa que não abandona a personagem que narra, a ponto de ela questionar a perspectiva de Sabino em relação à guerra. Isto é, ela não abandona suas raízes lusitanas e não se permite ser o outro. Nesse sentido, sendo o hibridismo a possibilidade do novo, quase que uma mistura de culturas que gera uma outra que não a do colonizado e/ou a do colonizador, penso que compreender Ev(it)a, termo adotado por Foz (2019), como um terceiro espaço é tentar um caminho na areia movediça. A narradora não dá conta de ser esse outro híbrido proposto por Bhabha (ano) e defendido por Foz (2019), uma vez que, na segunda parte do livro, Eva continua sendo Evita, ainda que mais amadurecida, a assumir a narração.

A protagonista, no decorrer de sua repensagem da História, propõe construir-se como Ev(it)a, pois compreende que já não é a mesma que fora vinte anos atrás. Ainda assim, Eva exerce a árdua e arriscada tarefa que é escrever sua versão para os fatos, outorgando a si a tarefa de refletir sobre a verdade narrada em *Os Gafanhotos*. Daí nasce Ev(it)a, não como modelo da hibridez, mas como sujeita duplamente marginalizada, no passado vivido e no relato narrado, que coloca a si como centro para se fazer ouvir.

Compreender a construção da personagem escritora de ACM a partir do eixo Ev(it)a, é um caminho bastante rentável, já que, ao adotar esse termo, busco olhar para essa figura trazendo à tona a discussão acerca da criatividade da mulher que vê, sente, e fala através de seu corpo. O que discuto é a complexidade da mulher como criadora, portanto Ev(it)a e não apenas como criatura, uma simples coisa, ou *it*, apresentada a partir de uma perspectiva patriarcal. Culler (1997, p. 74), em *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*, retoma a discussão sobre o falocentrismo no processo literário, isto é, a “mulher passou a significar qualquer força radical que subverta os conceitos, suposições e estruturas do tradicional discurso masculino”. Em seu processo de ruptura, a personagem apropria-se da pena



masculina, escrevendo e desdizendo o já dito “Não, não utilize a narração de Álvaro Sabino para pôr fim a sua narrativa verdadeira” (JORGE, 2004, p. 276) inaugurando a si, deixando de ser criatura, para ser criadora.

### 3.3.1 Ev(it)a: criadora e criatura

Em ACM, a narradora é capaz de discernir que há outras verdades que não aquelas relatadas por registros históricos - entendidos como oficiais - ou em *Os gafanhotos*, ainda que, como vimos, questione este último. Ev(it)a demonstra uma preocupação com o que Adichie (2009, p. 06) assinala como: “O perigo de uma história única”. Reconhecer que há outras verdades é um amadurecimento que transparece à medida em que a narradora dialoga com a verdade contida no relato:

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. 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, 2004, p. 41)

Viajar a um passado marcado em que o espaço é a prova viva do terror e da guerra colonial não é tarefa fácil para aqueles que foram personagens marginalizados nessa história. A presença intensa das cores, do cheiro e do som são percepções que perseguem o corpo em qualquer espaço que ele esteja. Essas experiências corporais são responsáveis por dar força e senso de realidade aos que se atrevem a narrar a verdade não dita por documentos historiográficos. Ainda que o relato do jornalista seja um texto que dialoga com a História, Ev(it)a se sente incomodada com o que lê, como se esse texto não desse conta das barbáries que tanto ela, quanto o próprio Sabino viveram ao terem suas vozes silenciadas. O jornalista, ao escrever *Os gafanhotos*, se propõe a recriar com excelência um momento da história, por outro lado, não está preocupado com a correspondência ao real. Isso não faz do seu texto apenas um relato encantador, mas, talvez, um texto mais jornalístico, talvez uma crônica.

Ao categorizar o texto lido como relato<sup>19</sup>, a narradora confirma a função desse gênero textual: que é sintetizar e enfatizar situações que são essenciais em um determinado acontecimento. Um bom relato, entre muitos fatores, requer que o dispositivo da memória seja acuradamente acessado, espaço a que nem todos regressam com desembaraço ou sem consternação. O martírio de revolver a memória fica ainda mais manifesto em quem sofreu as barbáries da colonização na própria pele. Como declarado pela narradora, é o relato de Sabino que surge como um feixe de luz capaz de alumiar a memória de Eva Lopo. Iluminada pelas palavras que leu, a narradora também aposta em “uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar” (JORGE, 2003, p. 41). E, ao fazer isso, confere literariedade a seu texto, ou seja, incorre no mesmo caminho de Sabino. Afinal, não nos é possível apreendermos o real tal como o vimos ou vivemos, mas recriá-lo a partir de nossas percepções espaciais: “A palavra também é espaço” (BRANDÃO, 2013 p. 63), e através dela espacializamos no papel as nossas percepções de mundo, ou seja, fazemos literatura. Para Brandão (2013), a própria noção de estrutura é considerada espacial, ou seja, a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. Essa possibilidade é o que permite aos narradores de ACM espacializarem suas percepções.

Embora a narradora de ACM problematize a guerra colonial e isso possa estar ligado ao reconhecimento de um hibridismo, de uma consciência diaspórica de fronteiras (HALL, 1997), Ev(it)a continua sendo a mulher portuguesa, branca, pertencente à elite, desiludida pelo amor e pelo descrédito em sua verdade enquanto Evita, a noiva. Incomoda à protagonista o fato de a sua denúncia não ser tratada com a importância que deveria no momento em que ela procura o jornalista para fazê-la: “Ficou estúpida? Está a insultar toda a gente para quê?” (JORGE, 2003, p. 135). Na verdade, se considerarmos a posição social de Álvaro Sabino, sua cor e poder aquisitivo, fica evidente o medo que lhe ronda caso escancare no jornal que trabalha clandestinamente, as provas apresentadas por Evita: um saco contendo uma garrafa de álcool metílico. A noiva sente-se inconformada com o fato de ter uma prova e nada ser feito, chega a insultar o jornalista que, percebendo nela uma mulher forte, capaz de desafiar a própria nação:

---

<sup>19</sup> Não está em jogo aqui discutir os tipos de relato, se fictício ou se jornalístico. Obviamente, escrever (relatar) uma obra de ficção não é o mesmo que informar acerca de um fato. Seja como for, o estilo narrativo do relato mantém-se em ambos os universos.

Pegou nos pulsos de Evita, e com eles bem apertados em ambas as mãos cor de terra, pediu-lhe que saísse daquela casa cheia de janelas e de sombras, onde a gincana partia vidros cada noite que passava [...] 'Devias fugir de lá!' [...] 'Vem morar comigo!' - dizia ele, 'Para sempre?' - perguntava ela para o ouvir. 'Claro que para sempre. É convite que se faça só por um dia?' [...] 'Não tenhas medo!' - disse ela. 'Medo, eu?' Mas está a ofender-me! Tu é que não tens coragem, tu é que não queres, receias a presença dum homem com tanta raiz na terra como eu. Devo parecer-te uma árvore'. Ela percebia que parte do que ele dizia era verdade. (JORGE, 2004, p. 217-218)

De acordo com a perspectiva da narradora, o jornalista cria uma imagem de Evita, a partir da forma como ela se porta em seu escritório, a qual pode ser compreendida como uma mulher inconstante, capaz de viver uma aventura amorosa fora do casamento, mas evasiva quando se trata de deixar o casamento com um homem que realizava atrocidades a serviço da pátria. Há, em Evita, um ar de soberania, que beira a autossuficiência, ao passo em que ela percebe que desperta no jornalista algum sentimento: "Perguntava ela para o ouvir". Se, como afirma Eva Lopo, "Evita era eu", é evidente que a narradora trava um confronto consigo mesma. O caminho que encontra para atenuar esse conflito identitário em que vive é a escrita literária, sendo que a frase "Evita era eu" parece uma frase de estupefação em relação ao que se fora, afinal, como defende Bergson (1990, p. 11-12): "Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua com outras imagens, recebendo e devolvendo movimentos, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe". Nesse sentido, Ev(it)a age efetuando escolhas e descartando possibilidades no presente que narra, já que nem tudo o que experienciou lhe agrada - tanto ao reler o relato quanto ao lembrar a Evita que fora. Levando-se em conta o fato pontuado por Bergson, fica ressaltada na escrita de Ev(it)a que o ato de ler e escrever em ACM constitui-se em estratégia de resistência à perspectiva masculina apresentada como sinônimo de perspectiva humana.

Como pondera Jonathan Culler (1997, p. 66), "ler como uma mulher não é, necessariamente, o que acontece quando uma mulher lê: mulheres podem ler, e leram como homens". Essa afirmação pode parecer problemática, mas se pensarmos que ler como uma mulher não está relacionado com a condição biológica, mas sim ligada a uma posição política, uma maneira de apontar o que o falocentrismo esconde, ela acaba ganhando força. Em ACM, o espaço da escrita torna-se *lócus* que abriga uma subjetividade desafiadora da tradição literária falocêntrica, dando vida a um texto

marginal, que não segue as regras da literatura convencional. A hipótese é consoante ao pensamento de Culler (1997, p. 74), pois a narradora passa a ocupar o papel da mulher que expressa “qualquer força radical que subverta os conceitos, suposições e estruturas do tradicional discurso masculino”.

Há no texto de Eva uma urgência em se discutir esse passado sangrento que foi o colonialismo português em Moçambique, embora essa premência tenha como gatilho a história de amor que não deu certo entre ela e o noivo e o romance não resolvido com o jornalista. As decepções amorosas que circundam a protagonista tornam-se a possibilidade de olhar atentamente para o que antes não se viu. Não se trata aqui de recalque ou apenas vingança da mulher desiludida. É próprio do humano encontrar caminhos para ressignificar os desapontamentos vividos. E é essa decepção diante da experiência amarga angariada por sua relação com o noivo e sua insatisfação com o jornalista alguns dos pontos que permitem à Eva Lopo encontrar no literário a força necessária para problematizar a vida. Ev(it)a, ao passo em que escreve se permite ter *insights* que lhe fazem perceber que o ficcional é capaz de discutir a realidade com tamanha força e intensidade que outros discursos, como o histórico por exemplo, não se encontram habilitados a fazer:

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n'Os *gafanhotos* só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes com a faca na boca e o sangue a abrir e alastrar como uma estranha flor [...] Lembra-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares enlaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvado. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d'Os *gafanhotos*, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes, irrequieto, pelo quarto fora. A verdade deve estar unida e infragmentada, enquanto o real pode ser - tem de ser porque se não explodiria - disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente, para local nenhum. (JORGE, 2004, p. 91, grifos da autora)

O trecho acima credita ao relato de Sabino uma nuance do real, ou uma possibilidade do real, tarefa que se concretiza no campo ficcional. Parece haver um amadurecimento do que se compreende por real, ou seja, a narradora utiliza-se do recurso da ironia para explorar a ideia de que a verdade não é o real, haja vista a efemeridade deste último. A presente leitura procura demonstrar que ainda que se trabalhe a linguagem com vistas a apreender o real, isso acaba não se efetivando na prática. O fato observado depende da perspectiva daquele que observa e do que ele observa. No trecho supracitado, foge da capacidade humana do jornalista reapresentar os acontecimentos de forma simultânea tal qual ocorreram. Além do

mais, não parece ser essa a ideia por trás do relato, e muito menos nas entrelinhas do texto de Eva. Se a verdade, como aponta a narradora, precisa ser “unida e infragmentada, enquanto o real pode ser disperso e irrelevante”, isso se deve a um avanço no modo de entender o alcance do texto literário. Para fortalecer a defesa desse pensamento, recorro a Vincent Jouve, (2012, p. 33). De acordo com esse teórico:

Em uma ficção, os enunciados não devem ser lidos em comparação com a realidade, mas como elementos do sistema que eles constituem [...] em outros termos, seja em uma ficção, seja em um poema, os enunciados são apenas componentes dessa forma 'global' que o texto representa. (JOUVE, 2012, p. 33)

Em *Os gafanhotos*, a ânsia em concretizar no espaço do discurso literário as atrocidades que estavam sendo cometidas pelo império, o jornalista inaugura uma narrativa que usufrui da festa de casamento de Evita e Luís como pano de fundo para colocar em primeiro plano aquilo que persegue o olhar atento do narrador do início ao fim do seu texto: a perversidade da guerra que atinge o nativo e as mulheres do *Stella*. Nesse texto não há espaço para o amor, não há razoabilidade para mencionar, ainda que brevemente, uma aventura amorosa que não deu certo, haja vista que a vida do nativo está em jogo atingindo com impetuosidade, inclusive, aquelas que pertencem ao centro. Articulada e inteligente, a voz que narra escancara ao leitor toda a violência vivenciada pelo colonizado - aqui me refiro tanto ao nativo quanto às mulheres. Obviamente, como não poderia deixar de ser, o texto cumpre o seu papel comunicativo ao representar a crueldade e a leviandade, ainda que em tom poético, ratificando o papel concernente à arte: representar o feio ainda que de forma bela, ou representar o belo ainda que com horror.

Em minha análise, considero que a narradora feita personagem no conto que abre o romance é representada sob a perspectiva de um olhar que coloca em primeiro plano a violência da guerra tanto para os nativos quanto para as mulheres daqueles que serviam ao exército lusitano. Embora seja um texto que pareça começar de forma despretensiosa, isso não se sustenta se considerarmos, já de início, a epígrafe que abre a narrativa: “*Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde onde nem era necessário - todas as fogueiras da costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam em nossos corações. Álvaro Sabino*” (JORGE, 2004, p. 7, grifo da autora)

Ainda que Eva Lopo pareça não perceber o alcance das palavras que compõem o relato, esse foi o mecanismo encontrado pelo primeiro narrador para atribuir à Portugal a selvageria praticada pelo império. Se lido com atenção, o primeiro texto permite entrever um discurso envolto em uma atmosfera desconfortável que edifica com profundidade o horror imposto aos nativos. É essa estratégia narrativa que permite ao narrador do relato evidenciar as relações de alteridade, problematizando-as. Em casos como esse, é fundamental o espaço psicológico, o qual é responsável pelas sensações que circundam a voz que narra. A operação de espaçamento, ou seja, o ar que emana desse espaço para aquele que lê, muito tem da projeção do narrador sobre o que vê e sente.

No que tange a Ev(it)a, a sensação que tem ao se deparar com a atmosfera que emana do relato a faz sentir uma quase irritação, embora com certo encanto. Para conjugar essa ideia, consideremos o seguinte excerto, em que a personagem contesta o narrador de *Os gafanhotos*, pontuando que algumas coisas poderiam ter sido melhor exploradas pelo jornalista. O cenário criado por Sabino, embora primoroso, cheio de gente feliz, a faz questionar esse espaço social e a atmosfera que o circunda. É incômodo à narradora a escolha de Sabino em ocultar de sua narrativa o discurso do histórico do cego sobre a grandeza de Portugal:

Sim, um cego agitando-se na sua noite, no alto do seu terraço, não ficaria desajustado. Mas retirar-lhe-ia as peladas de cabelo. Bem sabe como as pessoas gostam de falar em abstracto dos sinistrados de guerra. Poderia atribuir-lhe a frase que tantas vezes realmente disse, apesar de não ver a sombra dum único insecto - *Como é lindo!* Livre-se, porém, de lhe colocar na boca esse título real. Quem iria acreditar que um oficial falasse durante hora e meia da eternidade de Portugal d'Aquém e d'Além mar. Injuriariam o seu relato por atentado à verdade. (JORGE, 2004, p. 237, grifos da autora)

O acontecimento apresentado acima faz referência à palestra *Portugal d'Aquém e d'Além Mar É Eterno* (JORGE, 2004, p. 238), episódio verídico e que pode ser encontrado no Museu Militar, em Lisboa. Eva Lopo questiona o fato de essa cena não aparecer no texto de Álvaro. Para a narradora, esse episódio não seria inapropriado para a narrativa, bastaria que se apresentasse o sinistrado de guerra ao gosto dos leitores. Por outro lado, compreende que seria difícil assimilar um discurso de uma hora e meia sobre a eternidade de Portugal durante uma festa de casamento que tem uma chuva de gafanhotos a acontecer do lado de fora. Em outras palavras, Eva Lopo, ao dar destaque à figura do capitão cego, explora, metaforicamente, a posição assumida pelos portugueses na guerra das colônias. A narradora é irônica ao

relembrar a imagem do cego a dizer: *Como é lindo!* sem que enxergasse um palmo à sua frente. Desse modo, a protagonista constrói a figura do sinistrado de guerra como metonímia da cegueira de uma nação que continuava a acreditar em uma vitória utópica e que não poderia deixar de ser retomada ao se rememorar uma das verdades da guerra colonial:

Não, eu não invento.

Procure no Arquivo Militar. Chegue à porta de armas do Museu, entregue o seu cartão ao soldado, vire à direita, em frente dos azulejos e duns canos de fogo, desça as escadas, suba as escadas, suba ainda, ao alto encontre um corrimão. Peça - é sempre gente simpática, a que guarda a História. Escreva um papel pedindo acesso aos reservados. Se lhe concederem o privilégio, passados uns dias, volte para a consulta. Faça o mesmo percurso. Peça a caixa CHIV - 3 269.T. Um soldado apertado numa bota pode trazê-la. Meta as mãos nos farelos da história, veja como ela empalidece implacavelmente nas caixas, como morre e murcha, e os seus intérpretes vão. Vão, sim, a caminho do fim do seu tempo, cada vez mais rápido, cada vez mais escuro, sem que nada importe - nem as grandezas, nem os crimes. (JORGE, 2004, 237-238)

Se, em um primeiro momento, a narradora questiona toda a verdade de *Os gafanhotos* a partir da figura do cego, demonstrando uma certa incredulidade na função da literatura como um espaço de contestação, em um segundo momento, essa incompreensão é superada ao passo em que, em seu ato criativo, Eva reapresenta o vivido sob uma ótica muito particular. Quebrando a ideia de momento feliz, ainda que violento, Ev(it)a traz para dentro de seu texto os arquivos da História: ali estão os farelos eternos, aqueles que permitem a quem se atreve a revisitar o passado entrar em contato com uma atmosfera de terror que não pode jamais ser esquecida pela humanidade. Buscando dar credibilidade ao seu texto, a narradora reitera que sua narrativa não é uma invenção. Se o jornalista opta pela harmonia em seu relato, ainda que essa escolha evidencie a crueldade da guerra que os portugueses tentam ocultar, Eva Lopo se vale de uma narração mais objetiva. No texto que segue *Os gafanhotos*, a voz que narra reconhece que há verdades, por isso se preocupa em considerar as diversas versões que compõem o acontecimento da guerra. A protagonista não aquiesce às verdades absolutas, até porque a História, depois de muito tempo guardada, empalidece, esfarela, murcha, como ela própria assinala. Nesse sentido, Ev(it)a torna-se um espaço que legitima a importância de se visitar os relatos oficiais e contestá-los, para que estes não prevaleçam em relação às narrativas individuais. Daí a preocupação substancial do texto de Eva: não permitir que a erosão da memória desgaste os murmúrios não oficiais.

Esse caráter inovador do romance, que possibilita um encontro com a História, acarreta a ACM uma questão de autoria peculiar ao ato criador de cada autor que envolve a coexistência dos autores envolvidos, bem como um excesso em representar o real em cada um dos discursos. No primeiro texto do romance temos acesso a uma trama que se concentra na festa de casamento de Evita e Luís Alex, para abordar um assunto que exige uma visibilidade maior. O segundo texto, que não pode ser lido sem que consideremos o primeiro, é uma contestação do relato e uma problematização do conceito de verdade.

A narrativa que abre ACM acaba colocando em evidência a voz do nativo colonizado em detrimento da sujeita duplamente colonizada: Ev(it)a, enquanto o texto de Eva, a partir de uma postura ambivalente da narradora, torna-se um discurso em que Ev(it)a distancia-se e aproxima-se de si mesma. Reitero que Eva personifica o colonizado e o colonizador, mas não a ponto de ser o sujeito híbrido de Bhabha, pois não lhe cabe a culpa ou a inocência, embora a narradora reflita insistentemente sobre o papel que lhe coube/cabe na colonização de Moçambique. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (1997) defende que é possível repensar a sociedade, questionar e renegociar o posicionamento que se tem no mundo. Ressalta o teórico que a questão não está no que as tradições fazem de nós, mas: “Daquilo que nós fazemos das tradições” (HALL, 1997, p. 44). Ou seja, o desvio através de passados capacita o sujeito, por intermédio da cultura, a produzir a si mesmo de novo, como novos tipos de sujeitos. Essa leitura me faz pensar que a narrativa de Eva é uma tentativa que busca, não lamuriar as perdas e atacar Histórias Oficiais que deixam exilados à margem, mas repensar lugares e certezas, visto que o devir jamais será um retorno ao lugar que se estava ou a que se achava pertencer. Nesse sentido, Eva se vê diante da exigência de se reconstruir como sujeita, isto é, ela percebe a urgência de negociar o devir a todo momento: “O jornalista olhou para Evita. Ela era eu - disse Eva lopo” (JORGE, 2004, p. 277)

No que tange ao jornalista, considero que esse personagem, sim, se aproxima do sujeito híbrido proposto por Bhabha (2019). Isso porque Sabino não representa o poder do império e também não é descrito apenas como o nativo:

Ah, não se preocupe com o seu relato! Por mais que estime o jornalista e sua figura cheia de filhos secretos, ele deve manter-se n'Os *gafanhotos* com a sobriedade que lhe conferiu. Deixe-o ficar incógnito e indecifrável tal como foi na vida. Esqueça, ignore, retire da sua cabeça. (JORGE, 2004, p. 190, grifo da autora)



O jornalista é uma figura que se destaca na narrativa de Eva Lopo, tem uma vida, mulheres e filhos, e se faz resistência através de sua *Coluna Involuntária*. Por outro lado, incomoda à narradora de ACM o espaço incógnito ocupado por Álvaro Sabino no relato que abre o romance, embora a protagonista entenda que esse não era o ponto de *Os gafanhotos*, já que o texto busca explorar as formas de resistência utilizadas pelo nativo ao mesmo tempo em que destaca a crueldade e naturalidade com as quais homens e mulheres portugueses realizavam e experienciavam a guerra. Trata-se aí, do sujeito que circula pela margem e pelo centro, mas com clara compreensão do momento que vive e do espaço subversivo que ocupa. O jornalista tem consciência da importância de rerepresentar os acontecimentos da guerra colonial, contudo, como sujeito da margem, escolhe uma forma de narrar que lhe angaria um certo distanciamento dos fatos sem que perca o sentido que busca com essa narração. Para colocar o nativo em posição de destaque, o narrador de *Os gafanhotos* se vale da festa de casamento de Evita, pormenorizando os detalhes do espaço patriarcal em que festejam os portugueses e, por intermédio desse cenário coloca em evidência o sujeito colonizado. Ao dar-se conta da escolha estilística com a qual o narrador do relato trabalha o horror da guerra colonial, Eva visualiza a força dessa narrativa e conclui que esta não poderia ser escrita de outra forma pelo jornalista. A narradora consegue entender o porquê de a figura do jornalista não ser explorada, haja vista que ele aparece em cada um dos sujeitos colocados à margem pelo colonizador através da forma com a qual o narrador utiliza a linguagem para evidenciar o silenciamento atribuído ao nativo. O espaço Ev(it)a é, então iluminado: “Esqueça, ignore, retire da sua cabeça”, pois, sendo enigma por decifrar, qualquer menção à presença de Álvaro no corpo do texto inicial acarretaria uma desarmonia em relação ao que se pretende com *Os gafanhotos*: evidenciar a margem pelo centro.

A visão que Sabino corporifica advém de interações que lhe são próprias ao sujeito que é: homem negro e marginalizado. Para esse narrador é evidente que, durante a guerra colonial, devido à política de assimilação, os portugueses buscavam eliminar a cultura dos moçambicanos levando-os a sentirem-se inferiores, tentando subjugar-los e civilizá-los, de modo a construir o Império Português. Para Brandão (2013. p. 258):

Entre lugares ‘hegemônicos’ e lugares ‘minoritários’ ou ‘clandestinos’ há um jogo entre negatividade e afirmatividade e não se trata de requerer, da

literatura, que inverta as polaridades (negue o hegemônico e afirme o minoritário ou clandestino) mas que tente ir além do jogo, recuse a polaridade como ponto de partida inevitável.

Nesse sentido, é possível pensar que Sabino não exhibe uma preocupação em representar um espaço a partir de uma polaridade inevitável. Nessa linha de pensamento, o narrador de *Os Gafanhotos*, e também E(vi)ta agem como criadores de espaços que ultrapassam a questão valorativa, passando a discutir as convenções dos sistemas espaciais que representam e discutem.

Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. [...] Evita seria para mim um olho ou um olhar. Nunca suspeitei de alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou que alguma vez tivesse estado no centro das exclamações. Soberbo! Agora vejo-a por sua acção, atravessando o hall do *Stella Maris*, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela, da boca dela que então usava nua, do tempo em que tinha a cintura estreita- disse Eva Lopo. (JORGE, 2004, p. 44)

Relativamente aos liames entre espaço e corpo, Ev(it)a consegue perceber que a personagem criada por Sabino, tem muito da mulher que fora no passado. Pensar o próprio corpo a partir de uma percepção espacial, vai além de percebê-lo como masculino ou feminino, vivo ou morto, velho ou novo. Nesse sentido, Ev(it)a busca problematizar uma questão maior: o seu estado de transição que abarca diversos fatores como o silenciamento, os atritos de pertencimento, a colonização dos negros e as perturbações causadas pela guerra colonial.

Em uma entrevista a Andreia Soares para o *Público*, Lúcia Jorge sublinha a fundamentação e as fragilidades do sistema colonial português - que pode ser compreendido:

Durante muito tempo nós gerimos um império com uma noção muito mais metafísica do que propriamente física do império. Tínhamos a ideia de que a nossa colonização era feita na base das trocas comerciais, mas a componente religiosa e católica era muito forte. Tínhamos a ideia de que salvávamos gente. O que acontece é que começámos a achar que tínhamos uma missão evangelizadora no mundo, que tínhamos um império transcendental. E com isso acabamos por recusar a nossa verdade. Tínhamos um império mal gerido, com dificuldade de fazer crescer o outro e até de nós próprios nos gerirmos. Tínhamos um conceito de exploração imediata, rápida, sem criar estruturas (JORGE, 2002, p.).

Viver em sociedade é estar imerso em um conjunto de discursos que, em muitas situações, nos é apresentado como evidências inquestionáveis, tal a maneira como somos educados por esses dogmas. Se olharmos para o contexto do salazarismo, a opinião pública era conduzida pelo mito do imperialismo, em que o

português não questionava a devastação social, cultural e psicológica que a guerra colonial (1961-1974) causou aos colonizados. No decorrer da História, Portugal constrói um discurso irrealista sobre si mesmo, fundamentado no passado glorioso dos descobrimentos, construindo uma ficção de conquistas que contrasta com o debate racional a respeito dos horrores da guerra colonial. Compreender a narradora de ACM como Ev(it)a é refletir sobre a inconsciência coletiva que age como uma sentinela em relação aos lusitanos. Portugal não soube repensar a sua relação com os países que colonizou nem redimensionar as consequências da guerra colonial, adotando o silêncio que revela alheamento. Estar na guerra, vivenciar a guerra é, em alguma medida, compactuar com a lógica colonial, ou seja, tanto Evita quanto às demais mulheres acabam aderindo à dialética da guerra. Ser Ev(it)a, não extrapola ser mulher, lusitana, ligada ao império, com posses, branca e livre. Ser Ev(it)a não faz a narradora colocar a si como ser operante na guerra, na verdade há uma culpa por estar do lado de lá e nada ter feito, mas não aquiesce que continua a estar do lado de lá, já que se distancia o tempo todo de quem foi: “Evita era eu”. Distanciar-se de si como sendo uma outra que não a mulher do agora coloca a narradora em contradição, já que parece não reconhecer aquela que fora ou, então, lhe causar estranhamento e decepção as decisões que tomou no passado. Essa negação de si, no sentido de dizer “era”, não sou mais, mantém Portugal como o Próspero incapaz de assumir sua responsabilidade diante da guerra colonial em Moçambique. O murmúrio não garante o ônus que cabe aos portugueses, mas permite que Eva Lopo transgrida e invalide o discurso vigente no período da guerra colonial, ao passo em que orienta uma perspectiva crítica de superação do passado, de forma que se possa reconhecer as atrocidades cometidas, repensando os fatos:

Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer útil, não prolongue. Não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras, só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os gafanhotos*. (JORGE, 2004, p. 287)

Transgredir é a base encontrada para a personagem sobreviver, ainda que sua ficção ao ser finalizada, se transforme também em murmúrio, em conjunto com as outras vozes silenciadas.

Ev(it)a é uma heroína complexa, pois transgride o seu espaço inicial, o hotel *Stella Maris*, um espaço fechado e feminino, para transitar no espaço aberto e público,

dominado pelo homem: o exterior do hotel. A personagem desloca-se através da fronteira de seu campo semântico inicial. A narradora viola a ordem do mundo exposto, fazendo o enredo acontecer.

#### **4 ISSO NÃO É UM ADEUS**

Uma vez adentrada a casa, os olhos olham, o corpo sente, a mente reflete e o corpo relaxa, mas se somos visitas, em determinado momento, deixamos a vivenda e partimos. Assim sendo, espero que a estadia tenha sido proveitosa, leitor/a, mas chegou a hora de dizer tchau.

No entanto, antes que parta, gostaria de ressaltar as palavras ditas quando você, leitor/a, abriu as portas dessa casa que construí: um dos maiores prazeres do ser humano, talvez, seja mostrar a casa nova, ou a casa em construção. Com isso quero dizer que muitas são as formas de edificar uma casa. Nesse sentido, este recinto poderia ter sido fundado, construído, adornado com outras combinações que não as que viu, porém, conforme penso, o espaço (de)pende do ser. A esse ponto, sobretudo, em relação ao material escolhido para levantar a casa, percebo que alguns espaços do espaço que criei poderiam ter sido edificados de outra forma, dada a evidência de inúmeras possibilidades com que se poderia realizar o processo de construção de uma casa. Essa é uma inquietação para o sujeito que constrói casas. Mas fiz minha morada, o que me conforta. E se comparo meu texto a uma casa, é porque a experiência é semelhante. Ambos nunca ficam definitivamente prontos. Há sempre algo que pode(ria) ser alterado, como um móvel que não fica bem na sala de estar e acabamos por arranjá-lo no quarto, por exemplo, ou, ainda, o guardamos no sótão para quem sabe um dia poder aproveitá-lo. De todo modo, esse texto nasce de um contato frequente com a obra de Lídia Jorge. Posso dizer que visitei várias de suas casas, e o romance *A costa dos murmúrios* foi a que mais me causou um misto de desconforto e admiração. As diversas visitas que fiz a essa obra em específico, me eram incômodas, mas eu queria estar dentro dessa casa. Eu precisava estar, pois, como penso, o ser é no espaço. Daí as diversas (re)visitas que fiz à ACM. Os detalhes inscritos nas páginas do romance exigiam que eu demorasse a observar o que era passível de observação. Nesse sentido, *A costa dos murmúrios* me acolheu por diversas vezes e abriu-se como um campo de investigação para mim. Depois de sucessivos retornos, e tendo edificado minha casa, posso dizer com mais propriedade

que o processo reflexivo construído nessa dissertação é espacial, está no mundo como continuação de mim e eu sou extensão do que escrevi.

No decorrer das páginas de meu texto, é possível visualizar o imbricamento entre espaço e sujeito, acredito que, assim, cumpro o objetivo firmado no início desta dissertação: demonstrar que as relações entre sujeito e mundo são de caráter espacial e transcorrem pela percepção em uma relação que (de)pende um do outro e se realiza pela linguagem. Defender essa perspectiva é compreender que somos no espaço em que estamos e vice-versa, o que justifica a escolha para o título dessa dissertação: O espaço do espaço no espaço ou *A costa dos murmúrios*. No texto literário esse entendimento torna-se ainda mais evidente, haja vista a propriedade com a qual a arte se apropria do mundo real e o (re)cria com outras geografias, as quais estão intimamente ligadas com a subjetividade do criador. A linguagem, como recurso para entender e se fazer entendido, e sendo também espacial, promove no ser a liberdade de criar espaços outros que não o real observado. Essa peculiaridade da linguagem permite à narradora espacializar o real vivido. Ao transmutar o que observa em signos outros que não o que se vive, dada a efemeridade que compete ao real, os narradores de *A costa dos murmúrios* criam o literário. Sendo tudo espaço, tal qual aponta Brandão (2013, p. 63), para conceber o ficcional, Sabino e Eva Lopo tornam a palavra, também, espaço. Afinal, a concretização do mundo é inerente à linguagem.

Para falar do espaço que são, os narradores da ficção estudada nesta pesquisa têm como norte um espaço em que foram, o hotel *Stella Maris*. É dele que as personagens protagonistas partem para apresentar ao leitor a morada em que vivem Forza Leal e sua esposa ou a casa que Evita decide não invadir. Também é do hotel que visualizamos o mar pela primeira vez. Assim como é através dele que nos deparamos com as respostas do Índico a bramir aos pés do luxuoso empreendimento, mas sem que se cale, aguardando a sua decadência. Nesse sentido, o *Stella* é ponto de chegada e partida, ponto que concentra a descoberta do que está por vir. O leitor poderia considerar que o mar seria o responsável pela chegada e partida, não estaria equivocado, pois é uma das chaves de análise que pode ser explorada. Todavia, ao defender que o *Stella Maris* é extensão de Portugal em Moçambique, estou propondo que a imagem do mar é anterior ao continente europeu e, portanto, a Portugal. Nessa linha de pensamento, Portugal vive em Moçambique pelo *Stella*.

No que concerne a casa, todo o movimento espacial realizado dentro dela permite que a compreendamos como um espaço de subversão ao patriarcado. Há uma outra guerra acontecendo ali dentro: duas mulheres que se atrevem a desafiar o regime colonialista em que se encontram. A casa, sendo espaço de descoberta, permite que Helena e Evita consolidem um ato revolucionário ao compartilhar os horrores da guerra. O fato de estarem em uma casa arruinada, no sentido de desocupada pelo medo e preenchida por novos medos, permite às duas portuguesas o revirar dos fatos secretos guardados por Forza Leal. Observa-se assim o modo como esse ambiente, desconhecido, já que usurpado, promove em ambas as mulheres uma certa comunhão em relação ao que compartilham sobre a guerra. Cabe notar que Evita aparenta não confiar em Helena. Enquanto aquela demonstra, em sua narrativa, um grande desconforto ao adentrar uma casa de desconhecidos que, muito provavelmente, fugiram às pressas e com medo deixando uma vida para trás, a esposa de Forza demonstra certa satisfação no espaço em que está. A natureza inconstante e nervosa de Helena a coloca como um cavalo de Troia diante de Evita. Isso porque a narradora não sabe o que esperar de Helena, já que ela passa a imagem de uma bela mulher, sofisticada e fútil, mas, por outro lado, sendo um presente de grego para a protagonista, é capaz de evidenciar a verdade da guerra guardada em um compartimento secreto na casa em que vive. Além disso, as frases balbuciadas pela personagem: “[...] seria terrível que acontecesse alguma coisa ao Jaime, pelo meu lado. Ao alferes Luís pelo seu. Seria ou não seria? Seria extraordinariamente terrível” (JORGE, 2004, p. 102) ditas a Evita, entregam uma possível vontade oculta de Helena, que Forza e Luís não retornassem vivos da guerra. Desse modo, a personagem age com ironia em relação à volta dos homens portugueses, como se quisesse verbalizar: seria ótimo se não voltassem. Porém, Helena não sente total confiança em Evita para formular com determinação tal desejo e nem Evita expressa à colega as suas impressões sobre a guerra e sobre os arquivos a que têm acesso. Este enquadramento espacial, em que se encontram as duas mulheres, as torna também alheias uma à outra e, assim sendo, não passa segurança a nenhuma das duas, o que as faz agir com cautela em relação à outra. Obviamente, a atitude de Helena em mostrar a Evita os arquivos cruéis e secretos da guerra é uma ação astuciosa e audaz, equivalente à determinação de Eva Lopo quando decide desconstruir *Os gafanhotos* e traz para o seu texto o gesto heróico de Helena. Há,

pois, uma compreensão de que as mulheres deveriam fazer a sua luta. Nesse sentido, a casa em que se encontram torna-se espaço de conluio, o que corrobora a atmosfera de tensão presente na casa. Ser quem se é nesse espaço exige desconforto e coragem para subversão.

O mapeamento desses espaços - casa, hotel e mar - permite à narradora o nascer de uma outra de si mesma, Ev(it)a, sujeita de caráter multifacetado e fragmentado. Colocando-se em sua narrativa como criadora e criatura, a personagem torna-se campo fértil de observação, pois, se (re)constrói como espaço capaz de discernir que há outras verdades que não aquelas relatadas pela historiografia que se afirma como oficial ou em *Os gafanhotos*. Ainda que questione este último, o caminho que a narradora perfaz ao recuperar esse texto e discuti-lo enquanto pensa sobre ele, é o possibilitador de ser Ev(it)a, já que ela se torna essa sujeita a partir de um processo de amadurecimento de ideias, de si, de espaço. O ser Ev(it)a demonstra incômodo com o que visualiza no texto de Sabino, como se essa narrativa não fosse capaz de revelar com veemência as barbáries da guerra colonial em Moçambique. Essa insatisfação da narradora é um gatilho para criar a sua verdade. O modo como o texto de Eva Lopo está elaborado nos permite pensar que a narrativa primeira, muito provavelmente, não foi lida apenas uma vez. Por ser um texto poderoso, capaz de trabalhar a crueldade, o horrível, a selvageria, em uma linguagem encantadora, do ponto de vista artístico, trata-se de um relato digno não de uma, mas de diversas apreciações.

Então, quando pontuo que a narradora se deteve por diversos momentos nesse escrito, respaldo minha inferência no seguinte trecho já apresentado nesta dissertação: “Esse é um relato encantador. *Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro*, sobretudo em matéria de cheiro e som” (JORGE, 2004, p. 41, *grifo nosso*). Ler com cuidado é ler com atenção, ainda mais quando se (re)apresenta um espaço. Como afirma Eva Lopo, trata-se de “uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria *dificuldade* em regressar” (JORGE, 2003, p. 41, *grifo nosso*). Os percalços do regresso no tempo, buscando um espaço que constitui o sujeito, incomodam Ev(it)a, já que ela, ainda que com assombro, percebe, tanto no relato de Sabino quanto em sua própria narrativa que Evita era ela.

Não sabemos que fim tomou o jornalista, ou o porquê de Eva e Sabino não seguirem uma vida a dois após a morte do alferes. Muito menos sabemos quem matou

Luís Alex. Mais importante do que preencher esses espaços, é deixá-los assim, como lacunas, pois o espaço nem sempre exige suplemento, não dizer é dizer pela ausência. O que as narrativas de *A costa dos murmúrios* propõem dão conta de algo maior: problematizar o espaço do humano e o humano do espaço. Sob essa ótica, o romance torna-se espaço para múltiplas interpretações, sem que a preocupação seja a busca por um espaço exato.

Bom, então é isso. Se quiser voltar, fique à vontade, as portas continuam abertas.

Até mais ver!



## REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard -a-poc3a9tica -do-espaco.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BESSE, M. G. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 11, p. 117-134, nov. 2013.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2012.

BORGES FILHO, O. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais Eletrônicos**. São Paulo: USP, p. 1-7. Disponível em: <[https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf)>. Acesso em: 13 jun. 2021.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUESCU, H. C. A casa e a encenação do mundo: Os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. **Escrever a casa portuguesa. Vereda**, Porto Alegre, v. 1, p. 139-148, dez. 1998.

BUESCU, H. C. **Incidências do olhar: percepção e representação: Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)**. Lisboa: Caminho, 1990.

CISNEROS, Sandra. **The house on Mango Street**. New York: Vintage Books, 1991.

CALAFATE, M. R. África no feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial. **Revista Crítica de ciências sociais**: Coimbra, v. 68, p. 7-29, 2004.

CARVALHO, S. M. C. P. **Dois olhares sobre uma guerra**: Acosta dos murmúrios. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares) – Universidade Aberta. Lisboa.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: rosa dos ventos, 1997.

ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIGUEIREDO, E. Os arquivos do mal: memória, esquecimento e perdão. In: **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 13-40.

FILHO, O. B. Espaço e literatura: introdução à toponálise. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. **Anais (...)** São Paulo: São Paulo, 2008. p. 1-7.

FOZ, R. Ev(it)a e a corporização do 'terceiro espaço' em A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge. **Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, Califórnia, v. 9, n. 1, p. 22-34, 2019.

FREITAS, Elizete Albina Ferreira de. **O romance português contemporâneo**: ideário e trajetória estética de Lídia Jorge. 2014. 210 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

GIROLA, Maristela. Kirst. de Lima.. A personagem e o espaço e o espaço da personagem: uma reflexão a partir de um corpus português. **Letras De Hoje**, v. 52, n. 2, 137-145, 2017.

GÓES, F. **A representação do mar nos romances de Moacir C. Lopes**. 2016. 180f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade do Estado de São Paulo, Araraquara, 2016.

GOMES, A. C. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

JORGE, L. **O dia dos prodígios**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

JORGE, L. **O cais das merendas**. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

JORGE, L. **Notícia da cidade silvestre**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

JORGE, L. **A última dona**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

- JORGE, L. **O jardim sem limites**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- JORGE, L. **A manta do soldado**. São Paulo: Record, 2003.
- JORGE, L. **A costa dos murmúrios**. São Paulo: Record, 2004.
- JORGE, L. **O vento assobiando nas gruas**. São Paulo: Record, 2007.
- JORGE, L. **Combateremos a sombra**. Lisboa: Dom Quixote, 2014a.
- JORGE, L. **A noite das mulheres cantoras**. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- JORGE, L. **Os memoráveis**. Lisboa: Dom Quixote, 2014b.
- JORGE, L. **Estuário**. Lisboa: Dom Quixote, 2018.
- JORGE, L. A Expo'98 e o Portugal pós-imperial em busca de uma narrativa nacional. [Entrevista cedida a] Nazaré Torrão. **Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais**, n.1, 168–197, 29 jun. 2020.
- JORGE, L. Entrevista com Lídia Jorge: A literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro [Entrevista cedida a] Mauro Dunder. **Revista Desassossego**, n. 8, 192-207, dez. 2012.
- JORGE, L. O prodigioso retorno de Lídia Jorge. [Entrevista cedida a] Paulo Roberto Serra. **Caderno Cultura Sul**. n. 1209, p. 23-25, set. 2018.
- JORGE, L. Lídia Jorge. [Entrevista cedida a] Andréia Azevedo Soares. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/07/24/jornal/lidia-jorge-173048>>. Acesso em: 02 jun 2002.
- KELM, M. D. A identidade e a história portuguesas: duas constantes revisitadas na obra de Lídia Jorge. **Letras**, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 147-163, jul. /dez. 2012.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LYOTARD, J. **Moralidades Pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1996
- MEDEIROS, P. Memória infinita. In: Lídia Jorge in other words – por outras palavras. **Portuguese Literary & Cultural Studies**. Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring, p. 61, 1999,
- MEDINA, C. de A. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.
- MENDONÇA, M. R. Espaço e tempo: contrastes e oscilações em *O vale da paixão*, de Lídia Jorge. In: BARBOSA, S.; FILHO, O. B.; MORAES, J. L. M. (Org.). **O espaço literário na obra de Lídia Jorge**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 161-178.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

PAMUK, O. Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor? In: **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29-45.

REIS, C. Lídia Jorge: Em busca do final feliz. Trabalho de casa. In: JL. **Jornal de Letras**, Artes e Ideias. Ano XXIII / número 858. De 20 de agosto a 2 de setembro de 2003.

SANTOS, B. S. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interindentidade. **Novos Estudos CEBRAP**. n. 66, p. 23-52, jul. 2003.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVA, A. S. A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. 24, n.1, p. 11-33, 2012.

SIMÕES, M. L. N. et al. **Temas portugueses e brasileiros**. Lisboa: Ministério de Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SIMÕES, M. J. Contrato espacial: cenário e imaginário na ficção de Lídia Jorge. In: BARBOSA, S.; FILHO, O. B.; MORAES, J. L. M. (Org.). **O espaço literário na obra de Lídia Jorge**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 161-178.

TUTIKIAN, J. **Inquietos olhares** (ensaio). São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

TUTIKIAN, J. O tempo condicional: questões de identidade em Lídia Jorge e Helder Macedo. **Revista Ecos**, vol. 17, n. 02, p. 88-108, nov. 2014.