

Uma auto-análise em *A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge*

Jurema José de Oliveira

Doutoranda em Literatura Comparada
Universidade Federal Fluminense – UFF

Quando se transformarem os dois seres num só e se converterem o interior no exterior e o exterior no interior, e o alto no baixo, e se transformarem o macho e a fêmea em um só a fim de que o macho não seja mais macho e que a fêmea não seja mais fêmea, então entrareis no Reino.

Evangelho de São Tomás

O romance em questão foi escrito em 1988 por Lídia Jorge, autora de *O Dia dos prodígios* (1980); *O Cais das merendas* (1982); *Notícia da cidade silvestre* (1984), escritora pertencente à primeira geração de romancistas pós-1974, o movimento chamado de Revolução dos Cravos.

A Revolução de Abril foi recebida e festejada como uma simples mudança de cenários gastos que não alteraria o pacatíssimo e delicioso viver à beira-mar plantado, nem alteraria em nada a imagem que os portugueses faziam de si mesmos¹.

O levante de vinte e cinco de abril de 1974 torna-se para os prosadores um rico material de análise e transformador do trabalho artístico e crítico.

A partir dessa data o escritor não era mais o animal à margem ou o ornamento tolerado que uma Política dita do Espírito pretendia estrangular durante meio século. De todas as áreas culturais, a literatura tinha sido a mais segregada pelo ódio fascista, agora dispunha de voz total, a que quisesse. E participava, recebia incentivos, apelos vários à intervenção².

A década de 70 em Portugal surge repleta de tensões e no plano real culmina numa mudança de cenário e no plano ficcional numa viagem de retorno ao pequeno país.

Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-longe a solução que como no apólogo célebre está enterrado no nosso exíguo quintal³.

O indivíduo torna-se o centro irradiador do conteúdo necessário para a estruturação do discurso narrativo. Neste novo eixo discursivo a linha imaginária é indivíduo-coletividade, país-mundo.

A consciência individual deverá ser acompanhada de uma viagem de volta, pois Portugal, ao perder as colônias africanas, faz uma viagem de volta, isto é, da perda para a conquista de sua verdadeira identidade. As contradições da guerra que, até então, estavam latentes, serão discutidas minuciosamente no romance em questão, já que homens e mulheres, brancos e negros lutam por problemáticas semelhantes, em âmbito geral, pois a ideologia que levou os portugueses a dominarem as terras africanas foi absorvida de tal forma, que

gerou uma sociedade multirracial, mas sob o domínio português: “Ou ganhamos o futuro ou o passado nos cai em cima com todo o peso da vingança - é o que cada escritor não se cansa de repetir”⁴.

Em *A costa dos murmúrios*, constata-se uma auto-análise das personagens portuguesas, isto é, a narrativa segue uma linha de cunho psicológico. Um exemplo disto é o enfoque dado pela autora à protagonista, Eva Lobo, que é ao mesmo tempo personagem e narradora.

O livro se divide em duas partes: o conto *Os gafanhotos* e o romance propriamente dito, mas a todo tempo a narradora faz referências à primeira parte, numa superposição de planos – presente e passado – e de espaços – o da guerra colonial e o do pós-guerra.

A estrutura do romance nos revela a omissão do colonizador e o descomprometimento deste com as vidas que circundam o Stella Maris, local da invasão: “*África Austral? Que África Austral? Moçambique está para a África Austral como a Península Ibérica está para Europa – estão ambos como a bainha está para as calças*”⁵.

Tal omissão se manifesta na forma e no conteúdo do discurso, visto que, quando se esperava um romance, tem-se um conto, o qual sofrerá a traição de não ser ele o único desvelador da trama, que culminará no processo de conhecimento e de aproximação entre Evita e Eva Lobo.

O texto introdutório anuncia de forma simbólica o encontro de duas culturas: a portuguesa, representada pelo hotel Stella Maris, local da “ocupação” e da cerimônia de casamento de Evita e Alex; e a outra, a africana, pelos criados que os servem e as-sistem:

Um criado extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca, trouxe uma bandeja com a espada. A espada era do noivo. Evita pegou na espada e fendeu o âmagô do bolo até à tábua (p.10).

Ao mesmo tempo que denuncia a estrutura social na qual a mulher está inserida: “*Mas de facto, o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar não era o centro*”(p.10).

Há no desenrolar do conto uma certa sutileza que por um instante nos distancia da verdadeira relação de poder que ali se instaura. Isto faz com que lembremos de Lévi Strauss, pois segundo ele:

“O casamento não era um negócio entre um homem e uma mulher, mas entre dois homens a respeito de uma mulher”⁶.

Em se tratando de uma sociedade multirracial e patriarcal, este “negócio” torna-se muito mais complexo, visto que, naquela composição social apenas o macho e branco tinha direito de voz: “*O negro me parece ser a raça mulher na família humana, como o branco é a raça macho*”⁷

Ampliando nossas especulações, iremos encontrar o comentário de Gustave d'Eichtal que ao analisar a semelhança da posição da mulher e a do negro, disse:

*“até hoje, domesticidade e servidão são coisas idênticas. Desse modo, o negro é essencialmente doméstico como a mulher, e até hoje foi condenado, como ela, à escravidão mais ou menos pesada. A emancipação da mulher deverá ser acompanhada da do negro, ou para falar mais claramente, é na ‘mulher negra’ que a emancipação da mulher deve completamente se realizar”*⁸.

A segunda parte da narrativa se consagra como a seqüência da obra, pois desvela a aparente harmonia instaurada no início do romance:

*“Os noticiários omitiam e a maior parte das mulheres que falavam no terraço concordava com a omissão. Era uma questão de justiça se omitia a morte e o sofrimento dos soldados portugueses atingidos em combate, por que razão se haveriam de alarmar as pessoas mais sensíveis com a notícia da morte voluntária de uns negros ávidos de álcool?
Se morriam, morriam”* (p.62).

Estes fatos lembrados vinte anos depois por Eva Lobo, desencadeiam o processo de revelação. O narrador-personagem, Evita, se mostra agredida pelo opressor que massacra os negros, o que a leva a transgredir e a trair o texto primeiro em busca da verdade. Nesta busca verifica-se uma duplicidade na estrutura narrativa. A personagem central ora se chama Evita, a mulher que se casou com Alex, ora se diz Eva Lobo, a que possui conhecimentos, sentimentos e experiências em comum com a outra:

“Oh, como Evita era cínica, como sabia que ele não a ameaçava com um tiro – disse Eva Lobo” (p.80).

Esta procura pelo conhecimento, pela essência real dos seres e das coisas, nos leva a Lacan, para quem a essência do imaginário é vista como:

*“uma relação dual, um desdobramento em espelho, como uma posição imediata entre a consciência, na procura de si mesmo, que crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela”*⁹.

Provocadora de radical mudança de perspectiva, a alegoria abre caminho para um matriarcado cultural numa ótica feminina que se opõe à visão masculina instaurada pela Revolução Industrial. Sendo assim, o discurso feminino dialoga com uma tradição marginal pré-cristã que remete ao arquétipo de Lilith cuja mitologia encarna a energia parcial correlata aos instintos que quer ser integrada ao conjunto psicológico do masculino/feminino. Esta dualidade aponta para as cisões arquetípicas da ‘anima’, termo da psicologia junguiana que exprime determinado complexo de funções. No inconsciente de cada homem existe um elemento feminino que nos sonhos é personificado por figuras ou imagens femininas. As imagens da ‘anima’ variam e podem ser projetadas pelo homem sobre uma ou mais mulheres reais, integrando o par supremo de opostos, sua realização

leva à harmonia individual. A manifestação típica da mesma é a animosidade que produz estados de ânimo ilógico.

Nessa direção caminha a escrita de Lídia Jorge, à medida que cria uma supra-realidade num mundo de sonho evocado por um narrador que relata fragmentos de vivências passadas. Na consciência hebraica repressora, o mito arcaico de Lilith identifica-se com a imagem da serpente-demônio-mulher e, posteriormente, a Inquisição, na era medieval, reforçou com repressão este instinto rebelde, queimando como bruxas as mulheres dotadas de forte sexualidade ou transbordantes de ódio por estarem insatisfeitas, descuidadas e oprimidas pelo homem-patrão.

A abordagem de Lilith modificou-se a partir de Freud e Jung, quando passa a ser analisada como significado arquetípico da alma dividida, reconduzida internamente ao arquétipo imaginário da Grande-Mãe, que reflete a repressão parcial dos instintos e a censura das pulsões sexuais. Começa-se a considerar toda a mitologia do feminino como testemunha de uma incansável luta travada pelo homem contra o instintivo e sua conseqüente repressão motivada por imposições culturais.

No século XX, Lilith retorna mas permanece protestando. É a voz do instinto negado, o prazer e o gozo do corpo enganados que se transformam em tormento e neurose, liturgia da morte, enquanto a beleza do dionisíaco se transforma em torpeza.

Na vertente freudiana Eva Lobo se apresenta como aquela que rompe as barreiras, a que transgride. Nesta visão seria a própria figura de Lilith, a outra parte, a que abandonou o Paraíso por não aceitar a submissão, a obediência. O Stella Maris representa a ruptura com os valores portugueses fascistas:

Embora tivesse escrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ela chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo. Evita seria para mim um olho ou um olhar. Nunca suspeitei de que alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou se alguma vez tivesse estado no centro das exclamações. Soberbo! Agora vejo-a, por sua ação atravessando o hall do Stella Maris, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela, da boca dela...do tempo em que tinha a cintura estreita – disse Eva Lobo (p.43).

A obra em questão traz à tona uma nova forma de visualizarmos o mundo; a escritora rompe com a maneira tradicional de dizer o que parece óbvio, na tentativa de captar o outro lado da vida, isto é, o espaço da consciência, o momento em que se formam os pensamentos e/ou sentimentos, que revelam algo além do que os meros fatos nos mostram. Na concepção proustiana, o estilo é uma questão de visão e não de técnica pura e simplesmente.

O enigma da narrativa está em Evita descobrir, via Eva Lobo, o mistério que sustenta a falsa aliança portuguesa. A busca pela verdade gera a traição, que será inevitável. Alex torna-se para ela, Evita, um estranho, um invasor: “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!”(p.43).

O discurso alegórico constrói-se por metáforas, figuras indispensáveis ao restabelecimento das essências; é o equivalente ao estilo experiência psicológica da memória involuntária, que é a única a permitir, pela aproximação de duas sensações separadas no tempo, a manifestação de sua essência ‘comum’ no milagre de uma analogia. Sendo assim, a alegoria é o melhor fio condutor na busca das essências, pois:

“as superfícies tornaram-se espelho, isto é, a linguagem utilizada pode retratar apenas o que está aparente, ao passo que a metáfora rompe o espaço aparente para atingir a essência da coisa codificada”¹⁰

Desta forma, as frases precisam ter valores semelhantes aos objetos representados, uma consistência que possa transmitir a ‘essência escondida’, visto que a beleza do estilo deve ser percebida, sentida na compacta massa do texto.

Na constatação do tempo passado, há uma sucessão de cenas, quadros, retratos e digressões as mais variadas, para a descoberta do Ser em toda sua plenitude.

A pluralidade de vozes do discurso pós-1974 traz à tona experiências passadas que, por ora, estão latentes numa Lusitânia conturbada, fragmentada, não contínua. A linguagem analógica expressa uma dialética, pois não quer ser isso nem aquilo, mas o duplo, isto é, isso e aquilo ao mesmo tempo, constituindo uma forma transviante, mas necessária, para alcançar a beleza ideal, o equilíbrio entre aparência e essência. Neste contexto, a linguagem é o palco de encenação e questionamento do mundo contemporâneo, e a técnica de fluxo de consciência ajuda a romper com as exigências da razão e a penetrar no espaço do imaginário, pois o verdadeiro mundo das essências está enclausurado nas experiências mais simples da vida. E, no momento em que o discurso feminino procura resgatar esses instantes de revelação, torna-se evocativo e totalmente metalingüístico.

Notas Bibliográficas:

¹LOURENÇO, EDUARDO. *O labirinto da saudade*. 3 ed., Lisboa: Dom Quixote, 1988, p.44.

²PIRES, JOSÉ CARDOSO. *E agora, José?*. Lisboa: Moraes, 1977, p.274.

³LOURENÇO, EDUARDO. *O labirinto da saudade*. 3 ed., Lisboa: Dom Quixote, 1988, p.47.

⁴PIRES, JOSÉ CARDOSO. *E agora, José?*. Lisboa: Moraes, 1977, p.278.

⁵JORGE, LÍDIA. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p.28. (As demais notas referentes a essa obra aparecerão indicadas, no corpo do trabalho, pelo número da página).

⁶LÉVI-STRAUSS. In: *O canibalismo amoroso*. SANT’ANNA, AFONSO ROMANO DE. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p.42.

⁷HOFFMANN, LÉON_FRANÇOIS. In: *O canibalismo amoroso*. SANT’ANNA, AFONSO ROMANO DE. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p.42.

⁸D’EICHTAL, GUSTAVE. In: *O canibalismo amoroso*. SANT’ANNA, AFONSO ROMANO DE. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p.42.

⁹LACAN, J. In: *O canibalismo amoroso*. SANT’ANNA, AFONSO ROMANO DE. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p.68.

¹⁰GENETTE, GÉRARD. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.25. (Coleção Debates).

