

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS  
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

RENATA DE CARVALHO FRANKENBERG

*QUER SABER COMO SE TECIAM AS SIMULTANEIDADES?:*  
UM ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE  
LÍDIA JORGE

**VERSÃO CORRIGIDA**

São Paulo

2023

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Renata de Carvalho Frankenberg**

**Data da defesa: 15/03/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Aparecida de Fátima Bueno**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15/05/2023



*Assinatura da orientadora*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS  
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

RENATA DE CARVALHO FRANKENBERG

*QUER SABER COMO SE TECIAM AS SIMULTANEIDADES?:*  
UM ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE  
LÍDIA JORGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aparecida de Fátima Bueno, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C331q CARVALHO, Renata F.  
Quer saber como se teciam as simultaneidades?: um estudo do espaço narrativo em A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge / Renata F. CARVALHO; orientadora Aparecida de Fátima BUENO - São Paulo, 2023.  
91 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Portuguesa Contemporânea. 2. Espaço narrativo. 3. Lídia Jorge. 4. A Costa dos Murmúrios. I. BUENO, Aparecida de Fátima, orient. II. Título.

RENATA DE CARVALHO FRANKENBERG

***Quer saber como se teciam as simultaneidades?: um estudo do espaço  
narrativo em A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Estudos Comparados de Língua Portuguesa do  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup>  
Dr.<sup>a</sup> Aparecida de Fátima Bueno, para a obtenção do  
título de Mestre em Letras.

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aparecida de Fátima Bueno

Banca examinadora

1º Examinador: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

2º Examinador: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

3º Examinador: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para a Dora e o Bernardo*

## AGRADECIMENTOS

Este estudo foi realizado no Brasil, entre 2018 e 2022, anos descritos, nos diálogos cotidianos e na mídia, como sombrios, temerosos, distópicos, apocalípticos e, finalmente, pandêmicos, numa escala crescente do desespero que assolou a sociedade brasileira diante das crises política, econômica, sanitária, climática e civilizatória superpostas neste período. Por isso, antes de tudo, agradeço a todos que estiveram comigo e, por qualquer forma, me ajudaram a atravessar estes tempos.

À comunidade de professores, alunos e funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, espaço de resistência do pensamento crítico, do ensino e da produção científica em humanidades, que transcendeu a realidade física para se tornar ponto de apoio e pertencimento, no contexto de distanciamento brutal vivenciado nestes anos. Em especial, agradeço aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes, da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Literaturas Clássicas e Vernáculas, e do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa, por garantirem as condições para produzir pesquisa científica diante desta conjuntura.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aparecida de Fátima Bueno, por acolher e acreditar neste projeto, possibilitando esta nova etapa acadêmica no campo dos estudos literários, e pelo apoio, incentivo e orientação compreensiva neste contexto adverso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Ensino Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, pela bolsa de Mestrado concedida entre junho de 2019 e agosto de 2021.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zilda da Cunha, ao Prof. Dr. Ricardo Iannace e aos colegas e amigos do Grupo de Pesquisa em Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, porta de entrada desta nova etapa em minha trajetória acadêmica.

Aos colegas e amigos do Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português, pelas trocas e discussões, em especial a André Silva, Bianca Gonçalves, Carolina Medeiros, Edimara Lisboa, Fabrizio Maeda, José Vanzelli, Penélope Salles, Paula Fábrio, Pedro Proença, Márcio Recchia e Mariana Copertino.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Valéria Zamboni e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Mara Antonietti, pela leitura crítica, sugestões e imenso incentivo durante o meu Exame de Qualificação.

Aos professores da FFLCH, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Pacheco, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriane Duarte, que me aceitaram como ouvinte em suas disciplinas introdutórias da Graduação em Letras. Em especial, ao Prof. Dr. Samuel Titan Jr., pela imprescindível "Introdução aos Estudos Literários II" e pelas indicações bibliográficas que acabaram por nortear os caminhos do texto apresentado. E também aos professores Jean Pierre Chauvin, Júlio Pimentel Pinto, Marcos Natali, Maria do Rosário Lupi Bello, Marlise Vaz Bridi, Tania Macêdo, Rejane Vecchia, Renata Junqueira e Rita Chaves, que de diversas formas apoiaram e se fizeram presentes nesta etapa.

À querida Marinês Mendes, pelo apoio e sempre carinhosa presença.

À Clara Ornellas, pela parceria editorial, leitura atenta e incentivo na adaptação aos novos procedimentos virtuais.

A Oluwa Seyi Bento, Jacqueline Kaczorowski, Henrique Moura, João Castaldi e Viviane Carvalho Lopes, colegas na comissão editorial da revista Crioula.

À Flávia Reis e ao Bruno Henrique Coelho, pela presença e incentivo nas etapas finais dessa jornada.

À Sandra Grostein, pela escuta e apoio por tantos anos.

Ao Antonio Batista de Carvalho, meu primeiro ABC, pelo imaginário de dimensões amazônicas, a mais fascinante herança que eu poderia desejar. E à Neide Pacheco Farias, sorriso luminoso que reencontro em todos os espelhos do mundo.

Aos meus quatro costados, Paulo Farias, João Batista de Carvalho e as duas Alziras – a do Rio e a do Acre –, pelo mar e pelos rios, florestas e morros, flores e árvores, peixes e pássaros, cantos e histórias, gestos e palavras, brincadeiras e cafunés, manancial amoroso que desde sempre e para sempre me percorre.

Ao Martin Frankenberg, pelo longo e feliz caminho juntos.

E à Dora e ao Bernardo, pela vida muito mais viva.

*Eu quero o país que não tá no retrato*

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, Carnaval de 2019

CARVALHO, Renata F. "*Quer saber como se teciam as simultaneidades?*": um estudo sobre o espaço narrativo em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. 2023, 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

## RESUMO

No contexto das transformações políticas, econômicas e culturais na sociedade portuguesa decorrentes da Revolução dos Cravos, o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, tematiza os últimos anos do Império Colonial Português em Moçambique, por meio de uma estrutura formal dupla. O confronto de duas narrativas distintas sobre a experiência de uma jovem metropolitana deslocada à cidade moçambicana da Beira, em razão de seu casamento com um alferes a serviço das tropas portuguesas nos últimos anos da guerra colonial, permite refletir sobre a presença portuguesa no continente africano, bem como sobre diferentes estratégias discursivas de representação daquele território no contexto histórico do pós-1974 em Portugal. Nesta perspectiva, este trabalho propõe uma análise comparativa das espacialidades construídas discursivamente em cada uma das narrativas que compõem o romance, com o objetivo de investigar a funcionalidade do elemento espacial na desconstrução do discurso hegemônico sobre a guerra colonial e o projeto imperial português. Inicialmente, articulamos as transformações na noção de espaço no Ocidente, conforme a sugestão de Michel Foucault (1984), à experiência histórica dos colonialismos europeus modernos, à luz do pensamento do sociólogo Boaventura de Sousa Santos. Em seguida, passamos à análise das duas narrativas, em três movimentos analíticos. Primeiro, investigamos a articulação estrutural do elemento espacial com as categorias de foco narrativo, personagem e ações, a partir de conceitos de Antonio Candido, Osman Lins e, sobretudo, Joseph Frank. Em seguida, recorreremos à teoria dos gêneros, de Mikhail Bakhtin, para analisar as diferentes formas da articulação entre as categorias de espaço e tempo pelos dois narradores. Num terceiro movimento, acompanhamos os deslocamentos de Evita na cidade da Beira, à luz da distinção conceitual entre fronteira e limiar recomendada por Walter Benjamin, para investigar a realidade extratextual revelada no romance.

**Palavras-chave:** *A Costa dos Murmúrios*; Lídia Jorge; espaço; Joseph Frank; Mikhail Bakhtin; Walter Benjamin; Literatura Portuguesa Contemporânea.

CARVALHO, Renata F. *Would you like to know about the interweaving of the simultaneities?: a study of the narrative space in The Murmuring Coast*, by Lídia Jorge. 2023, 91 f. Dissertation Thesis (MSc). Faculty of Philosophy, Languages and Humanities, University of São Paulo.

## ABSTRACT

In the context of political, economic and cultural transformations in Portuguese society resulting from the Carnation Revolution, the novel *The Murmuring Coast* (1988), by Lídia Jorge, portrays the last years of the Portuguese Colonial Empire in Mozambique, by means of a double structure. The confrontation of two distinct narratives of the experience of a young metropolitan woman displaced to the Mozambican city of Beira, due to her marriage to a low-ranking officer in the Portuguese army during the last years of the colonial war, allows us to reflect about the Portuguese presence in the African continent, as well as on different discursive strategies of representation of that territory in the historical context of post-1974 in Portugal. In this perspective, this work proposes a comparative analysis of the discursively constructed spatialities in each of the narratives that structure the novel, aiming to investigate the functionality of the spatial element in the deconstruction of the official discourse about the colonial war and the Portuguese imperial project. Initially, we articulate the transformations in the western notion of space, as suggested by Michel Foucault (1984), to the historical experience of modern European colonialisms, in light of sociologist Boaventura de Sousa Santos' theories. Then we analyze the two narratives in three stages; first we investigate the articulation of the spatial element and other analytical categories such as narrative focus, characters and actions, based on Antonio Candido's, Osman Lins' and Joseph Frank's concepts. Next, we turn to Mikhail Bakhtin's theory of genres to analyze the different forms of articulation between space and time by the two narrators. In the third analytical part, we investigate the extratextual reality revealed in the novel by following Evita's movements in the city of Beira, in light of the conceptual distinction between frontiers and thresholds as suggested by Walter Benjamin.

**Keywords:** *The Murmuring Coast*; Lídia Jorge; narrative space; Joseph Frank; Mikhail Bakhtin; Walter Benjamin; Contemporary Portuguese Literature.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. Espaço, um conceito no tempo .....	19
3. O que se vê depois do fim: os enredos simultâneos nas espacialidades de <i>A Costa dos Murmúrios</i> .....	36
3.1. Amarela como whisky: o terraço do Stella Maris sobre a África submersa em "Os Gafanhotos" .....	37
3.2 O relato de Eva Lopo: o edifício inteiro do hotel entre espaços rivais .....	43
3.2.1 "O edifício inteiro": outra imagem do hotel <i>Stella Maris</i> .....	44
3.2.2 O segundo passeio no descapotável: outra imagem da cidade da Beira.....	46
3.2.3 Três testemunhos das operações de guerra em Cabo Delgado: outra imagem de Moçambique .....	48
4. Epos e romance: duas formas da articulação entre espaço e tempo em <i>A Costa dos Murmúrios</i> .....	51
4.1 "Os Gafanhotos": A mesa do banquete e o tempo suspenso da memória imperial.....	53
4.2 A rememoração de Eva Lopo: O tempo histórico do colonialismo no hall do <i>Stella Maris</i> .....	57
5. "Caramba, parece um genocídio": os passeios de Evita na cidade da Beira .....	63
5.1 Genocídio de salão no terraço de <i>Stella Maris</i> .....	63
5.2 Entre Evita a Eva Lopo: diferentes formas do genocídio nos limiares da Beira .....	67
6. Considerações finais .....	74
7. Bibliografia.....	77

## 1. Introdução

*Nessa altura, já perto do Stella Maris, haviam começado grandes correrias de negros, e o barulho dos pés contra a terra atingia o terraço. (...) Mas por isso não valia a pena suspender absolutamente nada do que se estava a fazer e que era dançar e rir intensamente.*

Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*

Meu primeiro contato com o romance *A Costa dos Murmúrios* (e com a obra de Lídia Jorge) se deu em 2016, quando cursava, como aluna especial, a disciplina "Colonialismo e Pós-Colonialismo na Literatura e no Cinema em Português", na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Graduada em História em 1998, havia traçado uma trajetória profissional que percorria desde o ativismo socioambiental na região amazônica, a partir de uma organização da sociedade civil de interesse público, passando pelo jornalismo de viagem numa grande empresa de comunicação de massa, até a comunicação institucional da indústria do turismo. Aparentemente errática, esta trajetória percorria diversas formas sociais da escrita sobre lugares, cujas peculiaridades se revelavam cotidianamente na prática de minha escrita.

Entre estas peculiaridades, surpreendia-me frequentemente a especificidade dos assuntos, eventos, histórias que constituíam os objetos de interesse de cada um desses modos de abordagem e representação de lugares e do espaço, determinada pelos diferentes objetivos de seus respectivos campos de atividade política ou econômica. Frequentemente, meu olhar de historiadora era atraído por aspectos que a indústria do turismo não tinha interesse em abordar. Atenta a estas diferenças, eu buscava, de modo autônomo, refletir sobre as diferenças entre as diversas formas de escrita às quais me dedicava, participando de grupos de pesquisa, cursos livres e disciplinas universitárias, quando cheguei à disciplina ministrada pela professora Aparecida de Fátima Bueno, na Universidade de São Paulo.

A bibliografia do curso incluía *A Costa dos Murmúrios* (1988), quarto romance da escritora portuguesa Lídia Jorge (bem como sua adaptação ao cinema pela realizadora portuguesa Margarida Cardoso em 2005), que narra a experiência de uma jovem portuguesa metropolitana deslocada à cidade moçambicana da Beira em razão de seu casamento com um alferes em combate aos movimentos de libertação nacional em Moçambique, nos últimos anos do Império Português na África.

A primeira leitura da obra despertou um interesse imediato: a ambientação da festa de casamento no terraço de um hotel "frente-mar" não apenas remetia a um espaço

conhecido e frequente em minha vida profissional, como também apresentava uma outra forma de representar este espaço, que levava em conta aspectos do ambiente social e do contexto histórico em que o enredo ficcional se inseria. O interesse aumentou quando, já na primeira parte do romance, o narrador encena um alheamento explícito aos graves acontecimentos que ocorrem em terra simultaneamente à festa, revelado na frase destacada na epígrafe desta introdução.

Esta é a origem pessoal deste trabalho, que tem por objetivo investigar a funcionalidade do elemento espacial na estrutura narrativa do romance *A Costa dos Murmúrios*. O método utilizado é a análise comparativa das duas narrativas que compõem a estrutura formal da obra, adotando como recorte as diferentes espacialidades construídas discursivamente por cada um dos narradores.

A algarvia Lídia Jorge (1946) é uma das escritoras mais importantes de Portugal, prestigiada pelo sistema literário português desde seu romance de estreia, cuja obra inspira reflexões e fundamenta debates sobre a relação de Portugal com seu passado colonial. Em 42 anos de carreira, compôs uma obra múltipla que percorre diversos gêneros, em estreito contato com seu tempo: além de treze romances – seu gênero de eleição – publicou contos, peças de teatro, ensaios, histórias infantis e poesia. Em 2021 estreou na crônica, reunindo, no livro *Em todos os sentidos*, as leituras difundidas em *podcasts* durante a pandemia de coronavírus. Seu romance mais recente, *Misericórdia* (2022), homenageia a mãe, falecida aos 92 anos em decorrência da covid-19. Em março de 2021, foi designada ao Conselho de Estado de Portugal pelo Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa, na cadeira deixada pelo eminente filósofo Eduardo Lourenço, falecido em 2020.

Ao lado de José Saramago, Antonio Lobo Antunes, Teolinda Gersão e outros, Jorge se inscreve na *geração literária da Revolução*, cuja produção, a partir de 1980, primeiro refletiu as transformações políticas, sociais e culturais decorrentes da Revolução dos Cravos, movimento militar que, em 25 de Abril de 1974, pôe fim à ditadura do Estado Novo e à assim chamada Guerra Colonial. A data marca o fim do colonialismo português, pela independência das últimas colônias europeias em África e a dissolução do Império Colonial Português, encerrando abruptamente o ciclo imperial iniciado no século XV. Neste contexto histórico, este conjunto de escritores promove uma revisitação do passado histórico e a reelaboração do imaginário nacional, tematizando em suas obras experiências individuais e coletivas sob o regime totalitário, como a emigração, o exílio e a repressão aos movimentos de libertação africanos (LOURENÇO, 1984; SEIXO, 1984). O regresso de África era motivo de reflexão

sobre as relações entre nação e império, a perda do território físico e simbólico e o novo posicionamento de Portugal dentro da comunidade europeia. Trata-se, assim, de uma escrita sobre "o espaço no qual se manifesta o violento processo de *desterritorialização* e *re-territorialização*, marcados pela perda individual e coletiva" (RIBEIRO, 2002, p.187, *apud* PRATA, 2014, p.69).

Ao longo do século XX, a mitologia épica do Império Português veio a ser uma das bases ideológicas do Salazarismo, que sustentou quatro décadas de regime ditatorial e uma guerra de treze anos, iniciada em Angola em 1961. A publicação de *Os Cus de Judas* (1979), de Lobo Antunes, que narra a vivência da Guerra Colonial, inaugura uma linha narrativa sobre os últimos dias da presença portuguesa no continente africano, "que veio romper o 'vazio historiográfico' e o silenciamento social e político sobre o acontecimento" (RIBEIRO, 2006, p.41).

*A Costa dos Murmúrios* (1988)<sup>1</sup> tematiza os últimos anos do colonialismo português no continente africano, a partir da vivência pessoal da autora, que viveu em Angola e Moçambique de 1970 a 1972, acompanhando o marido, oficial da Força Aérea Portuguesa. Em entrevista a Inés Pedrosa em 1988 (*apud* RIBEIRO, 2004), Jorge define a vivência em África como um "esmagamento", provocado pela crise de identidade pessoal, familiar e nacional experienciada pelo encontro com "a realidade que era o corpo físico de nosso império", a percepção sobre o que significava "um grande território para um pequenino país colonizador" e sobretudo o desvendar do "logro enorme" que sobre tudo isto se tecia e que levaria à inevitável e irreversível ruptura. Em entrevista ao jornal português *Público*, em julho de 2002, a escritora enfatiza a necessidade de evitar o apagamento das memórias, sobretudo quando a história ainda não registrou a essência dos fatos históricos, mas apenas sua versão oficial.

À medida que os anos se passavam - e não eram tantos assim -, apercebia-me que a memória das coisas desaparecia completamente. Comecei a ser assaltada pelo sentimento de que tinha espreitado um momento particular da história da Europa em relação à África. E de que a história o traíra na sua essência. Porque se estava a dar apenas os relatos oficiais das coisas. E os sentimentos humanos? E os milhares de mortos não tinham uma cruz verdadeira sobre a sua sepultura? Então, fiquei com uma necessidade enorme de fazer reviver figuras, figuras que eu tinha conhecido no auge da juventude. (...) são uma homenagem para que elas não se apagassem. Aliás, é por isso que esse livro se chama "A Costa dos Murmúrios". É a ideia de que a história se apagava. (*apud* SOARES, 2002)

---

<sup>1</sup> O romance de Lídia Jorge, objeto deste estudo, teve sua primeira publicação em Portugal em 1988. As referências para esta pesquisa são baseadas na edição brasileira de 2004, pela Editora Record, conforme bibliografia.

Lídia Jorge afirma que o romance não é "propriamente sobre a guerra colonial", no sentido em que a representaram os autores que estiveram no centro das operações de guerra, tal como, por exemplo, Lobo Antunes, mas sobre suas motivações ou, em suas palavras, "a engrenagem que produziu os massacres". Ainda segundo a autora, o romance se baseia em fatos históricos como a operação Nó Górdio (1970) e o Massacre de Wiriamu<sup>2</sup> (1972), ambos ocorridos no Norte de Moçambique, cuja memória era muito presente no período que viveu na Beira. Atuando como professora num Liceu, testemunhava os efeitos do massacre, como no relato de um aluno cuja família havia sido exterminada, junto com toda a sua aldeia. Como não teve acesso ao teatro da guerra, a autora pesquisou no Museu Militar em Lisboa dados concretos registrados em testemunhos, documentos militares e relatórios das missões em campo, que acrescentou à sua própria percepção e às narrativas recolhidas em sua vivência pessoal em Moçambique.

*A Costa dos Murmúrios* se estrutura formalmente pela justaposição de duas narrativas distintas sobre a experiência da jovem metropolitana Evita, deslocada à cidade da Beira no final da década de 1960, em razão de seu casamento com Luís Alex, um ex-estudante de matemática e alferes em combate aos movimentos de libertação ao Norte da colônia, junto às tropas portuguesas. Trata-se, portanto, de um romance marcado pela *dualidade*: duas narrativas, dois narradores, dois discursos, dois tempos, dois espaços, dois gêneros literários.

A primeira narrativa, com 33 páginas e intitulada "Os Gafanhotos", focaliza, em terceira pessoa, vinte anos depois, os três dias ao redor da festa de casamento de Evita e Luís Alex, que reúne oficiais militares e suas esposas no terraço do hotel *Stella Maris*, "debruçado sobre o Índico". Simultaneamente às celebrações, "incontáveis" corpos negros são misteriosamente despejados pela maré no braço de mar diante do hotel. No dia seguinte à festa, uma nuvem de gafanhotos encobre eventos que se passam em terra, entre os quais a morte do noivo. No terceiro e último dia deste enredo linear, os dois jovens retornam a

---

<sup>2</sup> Enquanto escrevo esta dissertação, em 2 de setembro de 2022, o Primeiro-Ministro de Portugal António Costa, em visita oficial a Moçambique, perante o Presidente da República de Moçambique Filipe Nyusi, pediu desculpas pelo massacre de Wiriamu, que classificou como "um ato indesculpável que desonra a nossa História". A reportagem do *Público* explica que "[a] 16 de dezembro de 1972, cerca de 400 civis desarmados foram mortos por militares portugueses. O massacre foi dado a conhecer ao mundo por um jornalista inglês, Peter Princple, num artigo ao jornal *The Times* em 1973, depois de a história ter sido denunciada por missionários estrangeiros a trabalhar na área de Wiriamu". Segundo o historiador moçambicano Mustafah Dhada (radicado nos EUA), as tropas portuguesas dizimaram um terço dos 1350 habitantes de cinco povoações (Wiriamu, Djemusse, Riachu, Juawu e Charwona), integradas numa área que ele chama triângulo de Wiriamu, que tem 40 povoações, onde 216 famílias foram afetadas. O massacre foi executado em obediência a ordens de um regime colonialista e do Estado Português.

Portugal – a noiva, já então viúva, por via aérea, no primeiro avião civil; o corpo do noivo por via marítima, em um barco militar.

A segunda narrativa, com 247 páginas organizadas em nove capítulos numerados, tem início no momento em que Eva Lopo, protagonista-personagem de "Os Gafanhotos", termina a leitura do primeiro texto e, em diálogo com seu autor, passa a rememorar sua própria experiência na cidade da Beira, inscrevendo uma outra perspectiva sobre aquele tempo histórico, naquele território ainda então colonial. Em seu longo relato, Eva Lopo privilegia as simultaneidades, em detrimento da linearidade temporal perseguida pela primeira narrativa, e apresenta eventos, perspectivas, personagens e espaços ausentes de "Os Gafanhotos". Além de ampliar a configuração do hotel *Stella Maris*, Eva Lopo constrói uma representação distinta da cidade da Beira e do Norte de Moçambique, onde ocorrem as operações de guerra.

O confronto entre os dois textos recebeu diferentes interpretações pela extensa fortuna crítica deste romance, cujas principais vertentes, frequentemente conjugadas, discutem as relações entre memória, história e literatura; a literatura de autoria feminina; a guerra colonial; a identidade nacional portuguesa. Entre elas, destaca-se a leitura proposta pela investigadora portuguesa Margarida Calafate Ribeiro (2004) que, buscando iluminar a presença das mulheres portuguesas na África em acompanhamento aos maridos, bem como sua participação na Guerra Colonial, focaliza o diálogo entre as autorias masculina e feminina dos dois textos, aproximando o discurso dominante masculino das "versões oficiais".

A análise de Marisel Porto (2013) destaca a função testemunhal do romance, como projeto estético que, ao contar uma experiência factual sobre um evento que se inscreve na história, desloca à dimensão coletiva uma experiência individual. O entrecruzamento entre a vivência pessoal da autora e os traumáticos fatos históricos abordados na obra mobilizam a narrativa contra o esquecimento e a total dispersão da experiência da Guerra Colonial e da dissolução do império português.

Já a pesquisadora brasileira Débora Leite David (2010) sublinha o caráter periférico da perspectiva feminina sobre a Guerra Colonial. Em sua abordagem, como voz excluída e dominada, apesar de pertencente à elite colonizadora, a mulher portuguesa se mistura aos destinos africanos, reconhecendo sua identidade e limitações e buscando meios para sua própria libertação. Nesse sentido, para além de confrontar o discurso hegemônico oficial masculino pela inscrição da perspectiva feminina, *A Costa dos Murmúrios* também permite questionar a alienação, o desconhecimento e o "esquecimento" sobre a realidade histórica da presença portuguesa nos territórios africanos, destacadamente a apatia sobre

acontecimentos traumáticos como o massacre de Wiriamu e outras ações de extermínio nos territórios coloniais, postura que resulta na ignorância sobre o verdadeiro ser português, na irresponsabilidade histórica sobre o colonialismo e na incapacidade de construir seu devir histórico. Ainda segundo David, a elaboração da experiência colonial no imaginário coletivo português problematiza, como questão aberta, a fronteira ética da condição humana.

Lídia Jorge sugere, em entrevista já citada (2002), que o elemento espacial é fundamental na articulação de memórias individuais e históricas, possibilitando o cruzamento da escrita sobre "o íntimo das figuras com a história que as rodeia", a "ligação entre exterior e interior, o íntimo e o público, o pessoal e o histórico". Neste sentido, o espaço ambíguo da varanda de um hotel, em *A Costa dos Murmúrios*, "possibilitou estar dentro e fora", oferecendo um ponto de vista e, também, um ponto de partida. A autora afirma encontrar

nos sítios onde os portugueses estiveram, elementos de diálogo para construir a narrativa que me é possível, que é a de testemunho no tempo que vivo. (...) Escrevemos para captar o último murmúrio antes que se faça para sempre silêncio. Buscar aquilo que é possível recolher. Não deixar entrar no silêncio. Não deixar morrer, recuperar para a vida o mais possível daquilo que acontece. E assim todos os meus livros serão costas dos murmúrios. (*apud* SOARES, 2002)

Talita Papoula (2009) observa que os romances portugueses escritos no período pós-1974 privilegiam o espaço nacional como forma de questionar a realidade portuguesa e de entender os rumos tomados por uma experiência que em muito divergia da história oficial, difundida pela ditadura salazarista. Nesse sentido, mais que mero cenário dos eventos, o espaço ficcional passa a problematizar o espaço histórico-político, bem como o espaço social (PAPOULA, 2009, p. 13). Na produção de Lídia Jorge, a importância deste elemento pode ser vislumbrada, por exemplo, em grande parte de seus títulos: *Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *Jardim sem Limites* (1994), *Vale da Paixão* (1998), *Praça de Londres* (2008), *O Estuário* (2018). Em relação a *A Costa dos Murmúrios*, Margarida Calafate Ribeiro (2004) aponta a sugestão de um *espaço-entre* já desde o título: o espaço movediço entre a terra e o mar sugerido pela *costa*, ao lado de um tempo intermédio entre o silêncio e o som, o lembrar e o esquecer, conotado pelos *murmúrios*. A protagonista, bem como as outras personagens femininas, também se encontra num entremeio entre a metrópole e a colônia, entre a guerra e a incompleta paz do terraço, entre micro e macrorrelações de poder, entre diversos discursos. Poderíamos acrescentar que os eventos enfocados no enredo transcorrem no intervalo entre duas viagens de Evita: a *viagem de ida*, da metrópole à colônia; e a *viagem de volta*, da colônia à metrópole.

Nessa perspectiva, consideramos que o espaço constitui um elemento crítico potencializado pela estrutura formal dupla do romance, uma vez que a justaposição de narrativas permite confrontar dois sistemas espaciais distintos, construídos discursivamente por cada um dos narradores. Torna-se possível tomar a estrutura dual como um elemento espacial em si – ainda que não especificamente relacionado ao espaço simbólico do texto. A crítica literária portuguesa Maria Alzira Seixo (1986) observa a dupla materialidade do espaço no gênero romanesco, que se percebe na articulação complexa entre o "espaço objectual" (ou físico) do livro e o "espaço do texto", que envolve a representação simbólica da realidade e é assinalada, no texto ficcional, pela categoria da narração. A respeito do primeiro, Seixo afirma que a disposição dos sinais gráficos na superfície das páginas permite ao leitor identificar empiricamente o gênero literário já no ato de abrir o livro. Sobre o espaço simbólico, ela sublinha que

narrar, sabemo-lo já, não é só alinhar acções num plano de causalidade e/ou de temporalidade, é assumir esse alinhamento através de uma voz (...) que só existe devidamente *localizada* em texto pelo que o texto dela assinala e necessariamente, desse modo, para o seu exterior aponta. (SEIXO, 1986, p. 70, grifo da autora)

Vendo no romance um gênero literário vocacionado "à remissão a um espaço (individual, social, político-econômico, anímico, literário)" (*Idem*, p. 70), Seixo verifica, no romance português posterior à Revolução dos Cravos, a disposição à reorganização de diversas tendências literárias portuguesas anteriores

numa matriz comum, que é a do *espaço da terra como centro de irradiação do espaço romanesco*: a terra como paisagem, a terra como sociedade, a terra como lugar do humano, a terra como espaço do drama político, a terra descentrada – as Áfricas –, a terra como exterior – os exílios, as viagens. (*Idem*, p. 72, grifo nosso)

Estas reflexões parecem-nos apontar, no pós-1974, para uma transformação na forma da representação da terra, marcada pela inscrição, no próprio curso da escrita, e não apenas como referente, das transformações políticas, sociais e culturais decorrentes da Revolução dos Cravos, tempo que, de acordo com a estudiosa, pode ser apreendido em sua própria relação com o espaço material, onde essa escrita procura abrir caminhos de descoberta ou compreensão. "É como se tivesse passado a ter sentido *escrever a terra* em vez de *escrever sobre a terra*: de objecto (...) ou ponto de referência, a terra passou a ser uma espécie (...) de sujeito irradiador" (*Idem*, p. 73, grifo da autora). Dessa forma, a terra poderia ser entendida como "entidade-suporte" entre a história contada pelo romance e a personagem que a vive.

Em *A Costa dos Murmúrios*, a justaposição espacial e temporal de dois discursos sobre a guerra em território colonial moçambicano permite o confronto de duas formas distintas de representar a terra, encenando com este procedimento uma relação entre dois gêneros literários, que permite confrontar dois modelos de representação do tempo e do espaço histórico, encenados por meio das diferentes articulações entre espaço e tempo nos dois discursos. No limiar entre os tempos colonial e pós-colonial, essa estratégia permite não apenas elaborar a identidade nacional portuguesa, mas também refletir sobre as formas históricas da representação da terra e, por meio delas, sobre a presença portuguesa no continente africano; e, portanto, sobre as relações entre sociedades metropolitanas e territórios coloniais no interior da comunidade dos países de língua portuguesa.

Com o objetivo de contribuir à leitura da obra, este trabalho propõe uma análise comparativa das duas narrativas que compõem o romance, enfocando a construção discursiva do espaço ficcional como elemento central na desconstrução do mito do Império Colonial Português, no contexto histórico pós-1974.

O primeiro capítulo tem por objetivo situar teoricamente nossas reflexões a partir da articulação entre as transformações históricas do conceito de espaço e um amplo panorama da experiência histórica dos colonialismos europeus modernos, conforme o pensamento do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos.

A esta apresentação teórica, seguem-se três capítulos analíticos, estruturando movimentos interpretativos diversos. No primeiro, recorreremos ao conceito de “redução estrutural” de Antonio Candido, bem como à contribuição teórica de Osman Lins aos estudos do espaço narrativo, para analisar a estruturação espacial construída discursivamente por cada um dos narradores do romance. A comparação entre as duas espacialidades é guiada pelo conceito de espacialização da forma literária, observado por Joseph Frank na literatura do século XX.

No segundo, investigamos as formas da articulação entre o tempo e o espaço nas duas narrativas, à luz da teoria dos gêneros de Mikhail Bakhtin, que se interessa pela historicidade das categorias de tempo e espaço e pelas distintas formas de sua articulação no desenvolvimento histórico dos gêneros literários. Nossa hipótese é que a construção das espacialidades, diferente nos dois textos, encena o que o teórico russo aponta como a distinção estrutural entre os gêneros épico e romanesco, qual seja, uma mudança radical nas coordenadas temporais da construção da imagem literária: enquanto a epopeia se constrói num passado absoluto, concluído e fechado em si mesmo, fundamentado numa lenda nacional e separado de todas as épocas posteriores por uma distância épica absoluta, a imagem literária

do romance se estrutura numa zona de contato máximo com a atualidade, o presente problemático e inacabado, aberto ao futuro e à reflexão contemporânea.

Num terceiro movimento, investigamos as aproximações do enredo do romance com a contemporaneidade dos eventos narrados, a partir da análise comparativa dos deslocamentos de Evita na cidade da Beira em cada uma das narrativas, tomando por referência a distinção conceitual entre "fronteira" e "limiar" recomendada por Walter Benjamin.

Nas considerações finais, além do balanço geral sobre nossa análise, sugerimos que a comparação entre as diferentes espacialidades construídas no romance permite refletir sobre as formas que constroem e perpetuam o colonialismo nos países de língua portuguesa. A revisitação do imaginário colonial, se por um lado permite reelaborar a identidade nacional portuguesa, também revela regimes discursivos e simbólicos que persistem, na pós-colonialidade, nos países que compartilham este passado colonial.

## 2. Espaço, um conceito no tempo

*Se a história foi a obsessão do século XIX, a época atual seria talvez a época do espaço.* Com essa constatação, em 1967, Michel Foucault abre a conferência "Outros Espaços", em Paris. Segundo o filósofo, no final da década de 1960 o mundo parece se experimentar como uma *rede* – imensa trama de elementos implicados entre si –, e já não mais como a grande *via* que progride linearmente e se enriquece com o tempo, visão predominante no século XIX.

A partir dessa afirmação, Foucault propõe um percurso histórico da noção de espaço no Ocidente, balizado por três momentos em que esta noção se entrecruza com o tempo, gerando experiências sucessivas de fixidez, linearidade e justaposição. Na Idade Média, a experiência do espaço pressupunha a hierarquização dos lugares, determinada por *localizações fixas* e oposições sacralizadas entre, por exemplo, espaços sagrados ou profanos, urbanos ou rurais, terrestres ou celestes. Num segundo momento, o heliocentrismo de Galileu instaura, na Era Moderna, a noção de um espaço infinitamente aberto, que dissolve a fixidez das localizações medievais: como a Terra a girar em torno do Sol, tudo está em movimento, e o espaço passa a ser concebido como um ponto transitório numa *trajetória linear*, que avança em articulação ao tempo. Finalmente, a década de 1960 surge como "época do simultâneo e da justaposição", quando a concepção de espaço passa a se configurar a partir das relações de vizinhança entre elementos distintos, assim implicados em um *posicionamento*. Conforme esta visão, os conflitos ideológicos daquela época poderiam ser compreendidos como oposições entre os "descendentes do tempo" e os "habitantes do espaço".

O percurso proposto explicaria a emergência da noção de espaço como objeto de interesse científico ao longo do século XX, período em que a historiografia e demais disciplinas acadêmicas começam a observar não apenas espaços e experiências "outras", mas também, e sobretudo, as relações de vizinhança e posicionamentos que os configuram em rede. O esforço maior do Estruturalismo seria, por exemplo, o de estabelecer um conjunto de relações entre os elementos dispersos pelo tempo, fazendo-os aparecer como implicados uns aos outros, numa *configuração* em que se refletem os efeitos do tempo e da história (FOUCAULT, 1984).

Em que pese a variabilidade, abrangência e imprecisão da noção de espaço, o percurso esboçado por Foucault sugere que este termo se transforma ao longo do tempo, determinado por circunstâncias econômicas, sociais, culturais, políticas – é histórico. Por outro lado, o conceito é relevante em diversos campos do conhecimento, vindo a traçar

diferentes percursos no tempo, conforme o campo que o enfoca. Dessa forma, o cruzamento entre os campos e as intersecções destes percursos nos convidam a experimentar uma abordagem interdisciplinar, a partir das balizas temporais seleccionadas pelo filósofo.

Dois dos três marcos temporais propostos por Foucault – o heliocentrismo de Galileu e a década de 1960 – ensejam uma reflexão sobre a noção de espaço articulada à experiência histórica dos colonialismos europeus modernos, cronologicamente limitados entre as Navegações Portuguesas, que marcam o início da Era Moderna no século XV, e os processos de descolonização da África e da Ásia na década de 1960.

Neste recorte, a primeira das transformações da noção de espaço observadas por Foucault – qual seja, da fixidez medieval à linearidade moderna –, remete-nos às transformações estruturais na Europa Ocidental, que, a partir do século XV, forjam as condições económicas, políticas, jurídicas, sociais e ideológicas que promovem a transição do sistema feudal medieval ao sistema capitalista moderno. A gradual substituição de uma forma fixa de riqueza – a terra – por valores móveis como o dinheiro e metais preciosos; a emergência de uma nova classe social: a burguesia mercantil enriquecida pela intensificação do comércio mediterrâneo com o Oriente; e a necessidade de expansão dos mercados para o escoamento do excedente de produção das manufaturas, desestabilizam as estruturas medievais sedimentadas ao longo de séculos e põem o mundo europeu em movimento: um movimento de expansão.

Nesse contexto, as Navegações empreendidas pelos países ibéricos a partir do século XV alargam os horizontes geográficos europeus e possibilitam estender o novo sistema económico a outras regiões do mundo, que, pela primeira vez, passa a ser percebido como *uno* (Cf. SUBIRATS, 1998). A noção deste mundo "novo e infinitamente aberto" se configura gradualmente, ao longo das sucessivas viagens marítimas ao Extremo Oriente, que visam estabelecer uma rota comercial alternativa ao eixo mediterrâneo dominado pelos muçulmanos desde a tomada de Constantinopla em 1453. Cada viagem empurra o limite do conhecido e do possível além do ponto alcançado na viagem anterior, possibilitando aos europeus alcançar as mercadorias das Índias pelo mar. Assim, a expansão marítima e comercial portuguesa se estabelece um império litorâneo e linear, constituído por benfeitorias comerciais e fortalezas militares em portos costeiros na África e na Ásia, que incorporam os três continentes ao circuito comercial e financeiro da Europa. Em 1542, o Império Colonial Português se configura como uma linha marítima de comércio de Portugal ao Japão, formada por uma sucessão de entrepostos de comércio e abastecimento, em que todos os pontos são experimentados como "lugares de passagem".

De acordo com o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2010), se até o século XV o centro do sistema-mundo está na Índia e na Ásia Central, a partir dos Descobrimentos este sistema é substituído por um outro, capitalista e planetário, cujo centro é a Europa (SANTOS, 2010, p.183).

A partir do movimento empírico de expansão europeia, a Era Moderna vê surgir um sistema de pensamento que, sustentado ideologicamente pelas novas bases econômicas e sociais, concebe o (re)nascimento de uma nova civilização ocidental. Um "mundo todo e uno" se abre ao Ocidente, como espaço infinitamente aberto à exploração comercial e financeira, regulado pelos novos parâmetros do nascente sistema capitalista europeu. No sistema de pensamento moderno, o conceito de história se atualiza como realização progressiva da humanidade, concebida como entidade unitária em torno de um centro ordenador e totalizante. Fundamentada pela ideia de progresso, a história é concebida como superação, um fio de acontecimentos encadeados no sentido do desenvolvimento e da evolução.

A partir das Navegações, a historiografia é dominada pela macronarrativa europeia da história mundial. O imaginário europeu cria, a partir do século XVI, uma ideia de Europa como espaço radicalmente superior do resto do mundo, em detrimento das diversas populações que habitam as novas regiões alcançadas. Uma suposta noção de progresso legitima a apropriação política, econômica e científica dos outros continentes pela máquina colonial europeia, associada a uma missão civilizatória dos territórios recém-"descobertos". A projeção do eixo temporal ocidental no eixo do espaço possibilita a concepção de uma história global: a África e a América são situadas num outro plano temporal, anterior e inferior à civilização ocidental (Cf. MENESES, 2010).

Boaventura de Sousa Santos (2007) permite pensar este processo de forma espacial, ao caracterizar o pensamento ocidental moderno como um "pensamento abissal": um sistema de distinções estabelecido por linhas que dividem a realidade social em dois universos distintos. A divisão se torna abissal na medida em que um dos lados da linha não apenas desaparece como realidade social, mas é mesmo representado como inexistente. Este lado é a zona colonial, condenada pelo olhar hegemônico a um estado de natureza há muito superado pela civilização ocidental:

A modernidade ocidental, em vez de significar o abandono do estado de natureza e a passagem à sociedade civil, significa a coexistência de sociedade civil e estado de natureza separados por uma linha abissal com base na qual o olhar hegemônico, localizado na sociedade civil, deixa de ver e declara efetivamente como não-existente o estado de natureza. (SANTOS, 2007, p. 74)

Esta negação radical descamba na negação da natureza humana dos povos que habitam a zona colonial, e constitui, ainda de acordo com Santos, o projeto original da epistemologia e da legalidade modernas: a criação da "subumanidade moderna" é a condição para que a humanidade ocidental moderna se afirme como universal.

Na Era Moderna, o pressuposto universal da superioridade europeia localiza o indígena e a realidade africana num momento anterior e inferior à modernidade ocidental, um tempo do qual os outros continentes não seriam contemporâneos. A África (bem como a América) é vista nessa perspectiva como sociedade "fora da história", lugar de atraso ou em "estado de infância", do qual só poderiam sair sob a tutela e a ação civilizadora das nações europeias. A perspectiva linear da História, a partir da expansão europeia, excluía todos os outros espaços do planeta. Nas palavras de Santos, "*o contato hegemônico converte simultaneidade em não-contemporaneidade*, inventando passados para dar lugar a um futuro único e homogêneo" (*Idem*, p. 74, grifo nosso).

É assim que, ainda nos termos de Santos, o Direito e o Conhecimento modernos, sistemas de distinções *visíveis* que estruturam a modernidade ocidental, estão fundamentados na distinção *invisível* (e abissal) entre sociedades metropolitanas e territórios coloniais. Se naquelas vigora a distinção entre regulação e emancipação, nestes vigora impensáveis procedimentos de apropriação e a violência:

As teorias do contrato social dos séculos XVII e XVIII são tão importantes por aquilo que dizem como por aquilo que silenciam. O que dizem é que os indivíduos modernos, ou seja, os homens metropolitanos, entram no contrato social abandonando o estado de natureza para formar a sociedade civil. O que silenciam é que com isso se cria uma vasta região do mundo em estado de natureza a que são condenados milhões de seres humanos sem quaisquer possibilidades de escapar por via da criação de uma sociedade civil. (*Idem*, p. 74)

Ainda de acordo com Santos, o pensamento moderno ocidental é abalado, na década de 1960, por dois movimentos que evidenciam o caráter ilusório de qualquer ponto de vista universal. Por um lado, a emergência de novas identidades e movimentos sociais no interior das sociedades metropolitanas nos EUA e na Europa, como o feminismo, as lutas negras, os movimentos ecológicos e antinucleares. Por outro lado, as lutas anticoloniais e os processos de independência pelos quais os povos submetidos à lógica da apropriação e violência na zona colonial se sublevam contra a exclusão radical, organizando-se para reivindicar sua inclusão no paradigma moderno. Voltando à reflexão proposta por Foucault, é possível relacionar esse contexto histórico à segunda transformação da noção de espaço, que transita da linearidade à justaposição, e o mundo passa a se experimentar como uma configuração de posicionamentos que refletem os efeitos do tempo e da história.

Além da luta política, o surgimento de novas nações pela descolonização da África e da Ásia e a ascensão dos movimentos sociais nos Estados Unidos demandam a superação do pensamento abissal, uma vez que "a justiça social global não existe sem justiça cognitiva global" (SANTOS, 2007, p.83). A necessidade da revisão epistemológica leva à emergência dos estudos culturais e pós-coloniais que forçam a descolonização dos cânones e põem em crise as ideias modernas de progresso e superação, e o conceito de história como encadeamento linear de eventos no sentido da evolução e do desenvolvimento, centrados no sistema capitalista europeu. A pós-modernidade rejeita as estratégias modernas que privilegiam o conceito de história como realização progressiva da humanidade. Assim, a superação do pensamento abissal implica em incluir as experiências históricas obliteradas pela macro-história europeia. Contar as histórias excluídas da comunidade histórica hegeliana, que significava: ser grego (e não bárbaro) no século V a.C.; ser cidadão romano (e não grego) na Era Cristã; ser cristão (e não judeu) na Idade Média; ser europeu (e não selvagem) no século XVI; ser europeu, ainda que deslocado à América do Norte (e não asiático, isto é, estagnado na história; ou africano, isto é, pré-histórico) no século XIX.

Em 1940, o filósofo judeu alemão Walter Benjamin questiona a ideia de progresso histórico e o sentido linear do pensamento racionalista moderno – o *anjo da destruição* –, para o qual os milhões de mortos da história constituem um mero desvio do projeto ideológico de progresso. A partir de uma imagem de Paul Klee, Benjamin cria a metáfora do *anjo da história*, que compreende o progresso histórico como uma "sucessão de presentes destruídos". Em vez de uma trajetória de evolução e desenvolvimento constantes, vê no passado uma incessante destruição, decorrente da subordinação do(s) presente(s) a um projeto de plenitude futura:

Existe um quadro de Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos progresso. (BENJAMIN, 1992, p. 162)

A estruturação temporal de Benjamin convoca a história a considerar, não só as diversas experiências históricas (outros "presentes") obliteradas pela visão linear instaurada pela modernidade capitalista, mas também os vencidos e suas lutas de resistência, as mortes,

violência e destruição implicadas e apagadas pela ideia de progresso. Evoca, dessa forma, a responsabilidade da contemporaneidade pelos mortos acumulados e abandonados pela História.

Para Santos, a realidade abissal é tão verdadeira hoje quanto era no período colonial. O modelo de exclusão radical representado pelas colônias permanece nas práticas modernas ocidentais, e o pensamento continua a operar mediante linhas abissais, que separam o mundo humano do subumano e da natureza. Para citar apenas um exemplo, ainda no Brasil de 2022, durante a escrita desta dissertação, o governo de Jair Bolsonaro promovia o genocídio dos povos originários, pelo incentivo explícito a atividades criminosas como a invasão de terras indígenas, o garimpo, o desmatamento e o assassinato dos povos originários, além do franco desmonte de políticas e órgãos de fiscalização. O que leva o filósofo e líder indígena Ailton Krenak a questionar, em 2017, a construção da ideia moderna de humanidade: "Somos mesmo uma humanidade?" (KRENAK, 2019, p. 12).

De acordo com Santos, a superação do pensamento abissal não depende nem exige um retorno (de resto impossível) ao passado pré-colonial, mas "*implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que requer abandonar a concepção linear de tempo*" (SANTOS, 2007, p. 85, grifos nossos).

É então que a década de 1960 – terceiro marco temporal do percurso histórico proposto por Foucault – surge como a "época da simultaneidade e da justaposição", em que a noção de espaço é discutida em diversos campos do conhecimento<sup>3</sup>. Se, conforme demonstrado, a obliteração empírica e cognitiva dos povos colonizados foi pedra angular da criação da modernidade ocidental e do pensamento abissal moderno, a partir da década de 1960 os estudos pós-coloniais mesclam crítica e política num conjunto de práticas e discursos que visam a desconstruir o discurso hegemônico ocidental e substituí-lo por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado, usando a exegese textual para analisar sistemas de representação e processos identitários.

A partir dos anos 1970, a Literatura Comparada passa a questionar sua postura apolítica, universalizante e etnocêntrica, e se aproxima de questões de identidade nacional e cultural para convocar a revisão do cânone e seus critérios de periodização. A perspectiva linear etnocêntrica do comparatismo é então substituída por uma visão múltipla e móvel, que considera diferenças e formas distintas da representação de povos, nações ou culturas. De

---

<sup>3</sup> Luís Alberto Brandão (2013, p. 17-45) traça um amplo panorama das principais discussões sobre o espaço em diversos campos do conhecimento, mapeando questões conceituais que demonstram o caráter transdisciplinar deste conceito.

uma prática coesa e unânime de comparação de obras, autores ou movimentos literários, a Literatura Comparada passa a conceber uma reflexão mais ampla e consciente de sua própria condição de discurso, assim como de seu *locus* de enunciação (Cf. COUTINHO, 2014).

No Brasil, *locus* desta dissertação, o comparatismo está inserido num processo de colonização pautado por fluxos culturais hegemônicos, que tendem à colonização de nosso imaginário. A necessidade de um posicionamento crítico diante desses fluxos demanda, portanto, uma revisão de suas bases. Considerando este contexto, Benjamin Abdala Júnior (2012) propõe um comparatismo crítico, não assimilacionista, consciente do processo de colonização e de suas assimetrias. Para além disso, propõe um comparatismo de solidariedade e cooperação que, considerando os enlaces linguístico-culturais da comunidade dos países de língua portuguesa, contribua ao seu autoconhecimento e ao enfrentamento dos desafios da atualidade sociocultural, a partir das problemáticas comuns que envolvem esses países, em grande parte decorrentes da herança colonial – que incluem os repertórios literários e culturais persistentes, fixados pelo processo de colonização.

Para iniciar uma reflexão sobre a transição entre temporalidade e espacialidade no âmbito dos estudos literários, tomamos como ponto de partida a concepção estética estabelecida no século XVIII por Lessing, poeta, crítico e dramaturgo alemão que, em *O Laocoonte* (1766), tenta definir os limites entre a poesia e a pintura, a partir da especificidade dos meios com que as duas artes trabalham: a poesia tem por veículo a linguagem verbal e os sons que se articulam no *tempo*, enquanto a pintura utiliza figuras e cores justapostos no *espaço*. A partir deste critério, Lessing conclui que as artes visuais são mais aptas a representar objetos que coexistem – como os corpos – e, por isso, se expressam de forma mais adequada por meio das relações de simultaneidade, que podem ser apreendidas pela visão humana de forma unificada num único instante do tempo, isto é, de forma espacial. Já a poesia seria mais apta a representar objetos que se sucedem uns aos outros – como as ações – e são melhor expressos por meio de sequências, cujos elementos se resignifiquem pelas relações de sucessividade, apreendidas pela audição humana conforme se desdobram no tempo. Lessing faz dessa distinção um princípio crítico universal, que condiciona a qualidade estética de uma obra artística à sua adequação às leis da percepção humana, considerando as relações entre os órgãos sensoriais e as dimensões de espaço e tempo: "O olho vê de uma vez. (...) Para a audição, ao contrário, as partes ouvidas se perdem se não são retidas na memória" (LESSING *apud* AGUIAR, 2017, p. 111).

Inovador a seu tempo, por permitir avaliar a excelência de uma obra artística a partir de parâmetros internos (e não à capacidade do artista em imitar um modelo externo de beleza e perfeição estabelecido na Antiguidade Clássica, como presumia a crítica do século XVIII), este princípio condena ao fracasso as experimentações líricas com o elemento espacial. Por exemplo, o procedimento da descrição é entendido como falha por, supostamente, interromper o fluxo temporal da sequência narrativa. Ainda na década de 1970, E. M. Foster afirma, em *Aspectos do romance*, que "há um limite para a experimentação e espacialização das obras literárias, fronteira estabelecida pela sua própria natureza temporal". Diante de obras de Emily Brönte, Marcel Proust e outros escritores que tentam burlar a temporalidade inerente à arte narrativa, Foster afirma que "[t]odos esses expedientes são legítimos, mas nenhum deles contradiz a nossa tese: a base de um romance é uma estória, e a estória é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo" (FOSTER *apud* AGUIAR, p. 114).

Esta concepção pode ser uma das razões pelas quais o espaço demorou a se constituir como objeto de interesse para a crítica literária – ao contrário da filosofia e das humanidades, conforme afirma Foucault na conferência citada no capítulo anterior. Segundo Antonio Dimas, em 1985 os estudos críticos sobre o espaço ainda eram escassos, embora este elemento narrativo seja tão importante quanto o tempo, a personagem ou o narrador, muito mais estudados. Ao traçar um panorama dos estudos do espaço narrativo, Dimas identifica algumas linhas gerais. Alguns destes estudos se propõem a investigar a veracidade fotográfica ou a exatidão geográfica das descrições espaciais num romance, desconsiderando a transfiguração artística da realidade operada pelo autor de ficção. Ao lado destes, Dimas destaca e valoriza críticas que, a partir da análise e interpretação do texto, tentam decifrar a funcionalidade do elemento espacial no interior da estrutura narrativa das obras literárias, construída pelo autor por meio da criação de correlações com as outras categorias narrativas. Um importante exemplo desta tendência seria o ensaio "A degradação do espaço", do crítico Antonio Candido, que procura apreender a forma pela qual a manipulação pessoal e artística da palavra pelo autor é capaz de ampliar seus significados ocultos e gerar novos significados. Para Dimas, esta crítica revela "um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação recíproca interminável" (DIMAS, 1985, p. 14).

No prefácio de *O Discurso e a Cidade*, Candido observa que, por meio da manipulação artística de materiais não literários, a narrativa literária cria uma organização estética autônoma, isto é, regida por suas próprias leis, que produz no leitor a impressão de estar em contato com realidades vitais, envolvido nos problemas suscitados pela obra. Esta

observação permite criar o conceito de *redução estrutural*, definido como "o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo" (CANDIDO, 2015, p. 9). Sendo assim, Candido propõe uma crítica "integradora" que, pela análise dos recursos utilizados pelo escritor para criar esta impressão de verdade, revela a forma como o "recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária" (*Idem*, p. 9). Segundo esta visão, a coerência da articulação interna dos textos é mais determinante de sua capacidade de convencimento do que sua verossimilhança ou a referência ao mundo exterior. O espaço ficcional, portanto, interessa mais na sua relação interna com os demais elementos da narrativa do que em sua referencialidade extraliterária.

A compreensão destas relações pode ser ampliada a partir da contribuição realizada pelo escritor e crítico Osman Lins, em estudo sobre o elemento espacial na obra romanesca de Lima Barreto, fundamental à discussão sobre o espaço narrativo. Uma delas é a distinção entre os conceitos de espaço e ambientação, numa relação análoga àquela estabelecida entre personagem e caracterização. Se o primeiro conceito diz respeito ao plano da história, o segundo é construído no plano do discurso. Assim, a ambientação se define como "o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*" (LINS, 1976, p. 77), e seu estudo demanda a análise dos recursos literários (meios, técnicas, processos) empregados pelo autor/narrador para introduzir discursivamente o espaço na narrativa.

Nesta abordagem, ao invés de mero elemento decorativo, o espaço assume uma função estrutural no discurso e deve ser analisado em articulação às demais categorias narrativas. Lins identifica três princípios básicos da ambientação, determinados pela articulação discursiva entre espaço e narrador, personagem e ação. Conforme esta tipologia, a *ambientação franca* se compõe pela introdução pura e simples do espaço pelo narrador. Na *ambientação reflexa*, o narrador articula espaço e personagem, isto é, o espaço e as coisas são introduzidos no discurso conforme a percepção da personagem, seja pela fala, o olhar ou outros recursos narrativos. Já a *ambientação dissimulada* se constrói pela articulação entre espaço, personagem e ação, ou seja, o espaço se revela por meio dos atos e gestos da personagem, sem a interrupção do fluxo narrativo nem a interferência da percepção ou juízo da personagem sobre o espaço. (*Idem*, p.79)

O enfoque na articulação estrutural do espaço confere complexidade e importância ao conceito de *contemplação*. De acordo com Lins, ainda que uma paisagem ou

um quadro se apresentem à visão humana como uma totalidade, sua leitura ou percepção variam conforme o olhar do observador, e podem ser determinadas tanto por circunstâncias internas, como seu nível cultural ou "estado de espírito" momentâneo, quanto externas, como a existência de silêncio, música ou ruídos, o conforto ou desconforto térmico, a presença de insetos, vento, bons ou maus odores, entre outros.

Lins atenta ainda ao conceito de *atmosfera*, definido como algo que envolve ou penetra sutilmente as personagens e, sem decorrer necessariamente do espaço, frequentemente surge como emanção dele. O teórico sublinha que, em alguns casos, a menção a um espaço se justifica precisamente pela atmosfera que permite introduzir no discurso.

Em *A Costa dos Murmúrios*, a estrutura composta por duas narrativas viabiliza a contraposição de dois discursos distintos sobre a mesma história. A comparação entre as ambientações construídas pelos dois narradores, assim como a relação estabelecida entre os dois textos justapostos, leva-nos ao conceito de *espacialização da forma literária*, elaborado pelo crítico norte-americano Joseph Frank, em 1945. No ensaio "A forma espacial na literatura moderna" (2003), Frank identifica, na literatura do século XX, uma tendência à espacialização que contraria a natureza temporal das artes literárias e, com ela, a expectativa do leitor moderno pela sequencialidade narrativa. Para construir sua tese, Frank aplica a concepção estética estabelecida por Lessing em *O Laocoonte*, já aqui discutida, a poemas e romances produzidos no século XX, para demonstrar como os escritores modernistas transgridem os limites entre as artes literárias e visuais, e movem-se em direção a uma "forma espacial da literatura". Frank identifica essa tendência a partir do Imagismo, movimento da poesia anglo-americana liderado por Ezra Pound, no contexto histórico da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O poeta estadunidense transpõe o conceito de imagem do campo das artes visuais ao literário, ao definir a imagem poética como "aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional *em um instante do tempo*" (*apud* FRANK, 2003, p. 229, grifo nosso), ou seja: uma justaposição – não de cores e formas, mas de ideias e emoções díspares – que produziria no leitor uma "sensação (...) de libertação dos limites do tempo e do espaço". Na senda de Pound, o poeta imagista T. S. Eliot define a sensibilidade poética como "a capacidade de formar novas totalidades, [pela fusão de] experiências aparentemente díspares em uma unidade orgânica" (*Idem*, p. 229).

A partir das inovadoras definições de Pound e Eliot e da análise de alguns de seus poemas, Frank observa que o método poético defendido pela poesia moderna<sup>4</sup> propõe a superação da sequencialidade inerente à linguagem literária pela construção de uma lógica espacial, que contraria as leis da percepção humana identificadas por Lessing. Sob esta nova lógica, o significado só se revela após a leitura completa da obra, quando a percepção simultânea de seus elementos permite apreender uma unidade. Esta inovação formal exige, portanto, uma nova atitude também do leitor moderno, "forçando-o a perceber os elementos do poema como justapostos no espaço, em vez de desdobrando-se no tempo" (*Idem*, p. 229)

Para investigar a espacialização da forma na prosa moderna, Frank analisa a construção por Gustave Flaubert da cena da feira de exposições em *Madame Bovary* (1856), em que ações distintas se desenvolvem ao mesmo tempo em três níveis espaciais justapostos verticalmente. Para fazer tudo "soar simultaneamente" como desejava, Flaubert suspende a sequência temporal e passa a alternar cortes entre os diversos níveis espaciais, realçando a interação das ações simultâneas naquele intervalo de tempo. Frank observa que a justaposição espacial das ações, independentemente ao progresso da narrativa, permite resignificá-las por meio de uma relação de similaridade satírica, que "só pode ser compreendida quando suas unidades de significação são apreendidas reflexivamente, em um instante do tempo" (*Idem*, p. 231) – assim como a imagem poética definida por Ezra Pound.

O procedimento criado por Flaubert seria precursor do que Frank designa como a "espacialização do romance moderno". Se em *Madame Bovary* a quebra do fluxo temporal dura apenas uma cena e a sequência narrativa principal do romance é logo restabelecida pelo autor, o mesmo procedimento é aplicado, nas mais diversas formas, na estrutura integral de romances do século XX. Em *Ulysses* (1922), a estrutura narrativa labiríntica construída pelo escritor irlandês James Joyce apresenta ao leitor uma imagem da cidade de Dublin como um todo, numa representação de impacto unificado que permite a sensação de diversas atividades ocorrendo simultaneamente em vários lugares. Já *Em busca do tempo perdido* (1913), do francês Marcel Proust, se compõe pela justaposição de fragmentos de tempo: memórias de diferentes momentos se encontram num instante revelador, que torna visíveis as transformações resultantes da ação do tempo. Nos dois romances, afirma Frank, a compreensão do significado só se completa pela apreensão unificada das diversas unidades de

---

<sup>4</sup> Este método é aplicado por E. Pound e T. S. Eliot em seus poemas, como Frank demonstra pela análise de "Cantos" e "A canção de amor de J. Alfred Prufrock", respectivamente. Para a análise desses e outros poemas, cf. FRANK (2003).

significação justapostas na estrutura integral da obra – o que lhe permite identificar a forma espacial destes romances.

A transgressão à natureza temporal, que Lessing e seus seguidores condenavam ao fracasso estético, abriu às artes literárias um horizonte de inovações, que produziram "algumas das mais instigantes narrativas do século XX (...) e ampliaram consideravelmente os modos de narrar na modernidade e na contemporaneidade" (AGUIAR, 2017, p. 115). Tais inovações narrativas permitem, por exemplo, acrescentar outras histórias, dar protagonismo a outras personagens, revelar situações paralelas. Como elemento funcional da forma literária, a espacialização permite a justaposição de histórias, discursos, enredos, personagens e se revela, a nosso ver, um recurso potente para trazer à literatura ocidental as histórias apagadas pela dominação de outros continentes pela Europa, bem como pela concepção historicista/moderna da História como trajetória linear em direção ao progresso.

A articulação entre as categorias narrativas de espaço e tempo, aspecto não abordado por Osman Lins, remete-nos a uma outra linha de discussão teórica, identificada por Cristhiano Aguiar em 2017, momento em que já é fecundo o debate sobre o elemento espacial nos estudos literários. Trata-se de um conjunto de estudos que, apoiados nas paradigmáticas obras crítico-analíticas de Eric Auerbach, Ian Watt e Mikhail Bakhtin, tentam aproximar a análise das obras literárias ao arco geral das transformações na representação do espaço ficcional ao longo da história da literatura ocidental.

Estas transformações são demonstradas em *Mimesis*, obra em que o teórico alemão Eric Auerbach traça um vasto panorama histórico da literatura ocidental utilizando, como ponto de partida para suas análises, o paradigma da *separação de estilos*, característico da Antiguidade Clássica, segundo o qual gêneros elevados, como a epopeia, eram reservados à representação de deuses, nobres e guerreiros, enquanto a vida cotidiana interessava apenas aos gêneros baixos, como a comédia. Neste arco histórico, a era moderna se caracteriza pela *mistura de estilos*, cujo apogeu vem a ser o romance realista francês do século XIX, em que autores como Stendhal, Honoré de Balzac e Gustave Flaubert apresentam em suas obras uma representação séria, problemática e trágica da realidade cotidiana, condicionada às circunstâncias históricas e, portanto, em constante mutação. Por outra perspectiva, o teórico britânico Ian Watt, em *A ascensão do romance*, localiza a origem do realismo moderno no romance inglês do século XVIII, cujos autores, entre os quais Daniel Defoe e Samuel Richardson, também desafiam a regra clássica da separação de estilos, por meio de procedimentos como a individualização e historicização das personagens (pelo uso de nome e sobrenome, por exemplo) ou pela criação de enredos que acompanham pessoas específicas

em circunstâncias singulares, ao invés dos tipos gerais representados nos gêneros baixos tradicionais.

O condicionamento da representação literária às circunstâncias históricas, empreendido pelo realismo moderno, implica em transformações também nas formas da representação do espaço, abrindo novas possibilidades de experimentação relativas a esse elemento. Na perspectiva de Watt, o realismo formal inglês foi o primeiro a construir "um espaço narrativo circunscrito à nascente experiência histórica moderna" (*Idem*, p. 50), iniciando a plena colocação do homem no cenário físico e real que o circunda. Uma das tendências observadas seria a localização dos enredos em contextos com tempo e espaço particularizados, que adquirem a função de "relacionar a narrativa com um fluxo histórico mais realista que as narrativas anteriores" (*Idem*, p. 56).

Numa outra abordagem, o russo Mikhail Bakhtin se interessa pela historicidade das categorias de tempo e espaço e pela relevância das formas de sua articulação no desenvolvimento dos gêneros literários. O teórico transfere da Física aos estudos literários o conceito de cronotopo, para expressar "a interligação essencial das relações de tempo e espaço como foram artisticamente assimiladas na literatura" (BAKHTIN, 2018, p. 11), e propondo esta fusão como nova categoria de análise.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (*Idem*, p. 12)

De acordo com Bakhtin, o desenvolvimento dos gêneros literários é determinado pelas transformações do cronotopo, que refletem o "processo de assimilação [na literatura] do tempo e do espaço históricos reais, e do homem histórico e real que neles se revela" (*Idem*, p. 11). O teórico assinala que este processo é complexo e descontínuo, marcado pelo fenômeno da heterotemporalidade, uma vez que formas de gênero produtivas a seu tempo são absorvidas pela tradição e continuam existindo posteriormente, mesmo quando já não produtivas ou adequadas às novas épocas.

No ensaio "Epos e romance" (1970), Bakhtin define o romance moderno por contraste à "envelhecida" epopeia, superando a descrição sistemática de índices de gênero. Em sua abordagem, a organização do campo de representação do mundo, no tempo e no espaço, adquire formas específicas conforme os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Conforme esta visão, os dois gêneros se distinguem estruturalmente por uma

mudança radical nas coordenadas espaço-temporais da construção da imagem literária: enquanto o universo da epopeia se situa num passado absoluto, concluído e fechado em si mesmo, o romance se constrói em contato máximo com a contemporaneidade, o presente inacabado e aberto ao futuro onde vivem o autor e seus leitores. Por isso, o romance é o gênero mais apto a refletir o rápido processo de transformação da realidade histórica.

Segundo Bakhtin, a epopeia se constrói na zona da imagem distante, como todos os gêneros elevados da época clássica, para os quais a realidade contemporânea não é um objeto válido de representação. Seu universo se projeta sobre um passado concluído e isolado de todos os tempos futuros, sobretudo o da contemporaneidade onde vivem o cantor e seus ouvintes. Mais que uma categoria temporal, esse passado absoluto se constitui como categoria de valor hierárquico: um sistema de valores normativos e exemplares, em que a origem, o ancestral, o fundador têm grau superlativo. Fechado em seu sentido e valor, isolado da atualidade histórica por uma distância épica que exclui qualquer possibilidade de transformação ou atividade humana, o universo da epopeia se torna ainda mais distante, inacessível à comparação com a contemporaneidade efêmera e plural. Ao contrário, a epopeia expõe a experiência contemporânea ao contato com um universo que se apresenta como anterior, superior e normativo, que encerra e preserva os valores tradicionais.

Por contraste, o romance se interessa pela contemporaneidade e sua problemática. Seu universo de representação é terreno, e se projeta no tempo aberto e inconcluso da atualidade real e em transformação. Ainda que represente o passado, o romance tem como ponto de vista a atualidade: o mundo próximo onde vivem o autor e seus leitores, o tempo que passa e produz transformações. Os valores cultivados pelas personagens não são exemplares ou eternos, mas submetidos à reflexão e reinterpretação à luz dos valores contemporâneos, à comparação com a realidade histórica e com a vida cotidiana da contemporaneidade.

Ainda segundo Bakhtin, esta transformação na hierarquia dos tempos determina uma reviravolta radical na estruturação artística – uma nova relação não só com o mundo, mas também com a linguagem e o discurso. Se o presente – eternamente contínuo, inconcluso, inacabado – se torna o centro da representação artística, o mundo e o tempo perdem seu caráter fechado e concluído e se tornam históricos, revelando-se em seu movimento para o futuro real.

Essa distinção estrutural possibilita definir o romance por contraste à epopeia em cada uma de suas categorias narrativas, como, por exemplo, o espaço. Se o elemento espacial da epopeia se localiza num mundo remoto e inacessível no tempo e no espaço (um Mediterrâneo habitado por deuses e monstros, com ilhas que ninguém conheceu), o romance

frequentemente apresenta referências reais e próximas, percorrendo ruas e cidades reconhecíveis pelos leitores contemporâneos (o Mediterrâneo cruzado por barcas de imigrantes e refugiados).

Concebido e organicamente adaptado às transformações da era moderna, o romance moderno dispõe de uma "maleabilidade congênita" que lhe permite absorver e elaborar as transformações históricas em curso, enquanto a epopeia chega à atualidade numa forma rígida, que só rejuvenesce por influência do romance. Este contato imediato com a contemporaneidade faz do romance o gênero mais apto a refletir as transformações da realidade histórica.

Finalmente, para analisar comparativamente a relação da protagonista com as espacialidades narrativas e a contemporaneidade histórica – seja a dos eventos narrados, seja a da narração – nos dois textos que compõem o romance, tomamos por referência a distinção entre os conceitos de *fronteira* e *limiar*, recomendada pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em *Passagens*:

O limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen*, e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (BENJAMIN, 2007, p. 535)

Ao refletir sobre a distinção entre os dois conceitos no pensamento benjaminiano, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2014) sublinha que, conquanto os dois termos se refiram à divisão entre espaços e tendam a ser usados como sinônimos nas línguas latinas, a fronteira (*grenze*) se constitui como limite: traço que define, contorna ou contém algo, evitando seu transbordamento. Em contextos jurídicos ou políticos, esta linha estabelece delimitações precisas entre propriedades ou territórios e sua ultrapassagem, interpretada como agressão, é passível de punição. Diferentemente, aponta Benjamin, o limiar (*schwellen*) pressupõe transição e fluxos: atravessamentos que possibilitam o trânsito entre espaços diferentes ou opostos. Na arquitetura, o limiar não apenas separa, mas compreende a passagem de um espaço a outro, comportando também uma dimensão temporal, variável conforme seu sentido e extensão, ou ainda conforme a atitude (agilidade, indiferença, desejo ou apatia) do transeunte. "Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente à do tempo" (GAGNEBIN, 2014, p. 36).

Ao contrário da precisão convocada pela linha fronteira, o limiar se constitui como zona: espaço de fluxos e contrafluxos, viagens, desejos, "morada do sonho". No pensamento benjaminiano, a tensão entre passado e presente é da ordem do limiar.

A necessidade da distinção "rigorosa" entre os dois conceitos resulta da constatação de que "na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares" (*apud* GAGNEBIN, 2014, p.38). De acordo com Gagnebin, essa ideia remete à teoria benjaminiana da modernidade, segundo a qual o fluxo ininterrupto de produção e consumo de novas mercadorias conduziria a um embotamento – sensorial, intelectual, espiritual – da percepção do tempo, que passa a ser experimentado como uma sucessão vertiginosa de instantes desconexos. Para transformar cada experiência numa nova mercadoria lucrativa – e evitar a "perda de tempo" –, passa-se de uma à outra o mais rápido possível, encurtando ao máximo os "inúteis" períodos de transição. Neste novo ritmo, os ritos de passagem que estruturam a experiência humana tornam-se cada vez mais raros e difíceis de vivenciar. Entre estes, o antropólogo Victor Turner destaca os "ritos de limiar", ligados a períodos de transformação, que permitem "deixar um território estável e penetrar num outro", como a puberdade, o nascimento e a morte; os de "agregação", como o casamento; e os de "separação", como os ritos funerários e o luto.

Para Benjamin, as transformações no ritmo e na percepção do tempo na modernidade se ligam diretamente ao desenvolvimento dos gêneros literários. No ensaio "O narrador", o filósofo sugere que a denegação social da morte seria um dos fatores do declínio da narração tradicional e de sua conversão ao gênero literário do romance. Uma das possibilidades de reintroduzir a intensidade das experiências liminares na vida moderna seria, para Benjamin, a literatura do século XX. Neste sentido, Gagnebin vê, no fragmento citado de *Passagens*, uma alusão à obra de Marcel Proust e "suas digressões infinitas sobre o adormecer e o acordar, esses limiares indecisos e preciosos, matrizes de outra experiência do tempo e da memória" (*Idem*, p. 39).

Num polo paradigmático oposto, a obra de Franz Kafka, com sua infinidade de portões, salas de espera, escadas e corredores que não levam a lugar nenhum, representaria "uma variante cruel" da carência de experiências liminares. Aprisionados nestes espaços, os personagens kafkianos vagam de limiar em limiar, chegando a perder a visão do objetivo ou desejo inicial. Desta reflexão sobre a perda da experiência, Gagnebin apreende uma outra concepção do conceito de limiar: o limiar de detenção.

[U]m limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, *lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão*, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar. (*Idem*, p. 45, grifo nosso)

Em *Rua de mão única*, no fragmento "Mercadoria chinesa", Benjamin discorre sobre a diferença entre as experiências de percorrer a pé uma estrada e de contemplá-la do alto, apresentando um outro aspecto da distinção entre fronteira e limiar.

A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. (...) Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o aviador é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados no campo de batalha. (BENJAMIN, 2017, p. 14)

Quando vistos do alto, e à distância, os limites entre diferentes zonas da paisagem são percebidos como linhas fronteiriças precisas, consolidadas e pacíficas, semelhantes àquelas estabelecidas nos mapas políticos ou urbanos. A perspectiva panorâmica neutraliza não só os acidentes topográficos, mas também as batalhas que criaram e tensionam essas fronteiras. A mesma paisagem, afirma Benjamin, se impõe com uma força e um poder diferentes ao corpo que a percorre a pé. A este corpo, as linhas divisórias se experimentam como limiares que revelam não só as irregularidades do terreno, mas também as "vozes distantes", marcas apagadas ou secretas dos processos históricos que forjaram tais contornos. "A cada curva", "objetos distantes" no tempo arriscam a jogar por terra as narrativas oficiais a respeito das aparentemente apaziguadas fronteiras vistas do alto. A sentir seu "poder" e sua "força", o corpo que atravessa a paisagem a pé é também atravessado por ela, experimentando-se como limiar – não só do espaço, mas também do tempo.

Com base neste conjunto de conceitos, passamos à análise do romance *A Costa dos Murmúrios*. A estrutura composta por duas narrativas, apresentadas separadamente, permite à autora contrapor dois discursos sobre uma mesma história. Como afirma Antonio Saraiva (1992), trata-se de um romance marcado pela *dualidade*:

constituem-no duas narrativas distintas, que implicam dois tempos (da narração e do narrado) distanciados de vinte anos, que convocam dois espaços fundamentais (Europa/África, Portugal/Moçambique, Lisboa/Beira), e que são assumidas por dois narradores, com diferentes posturas narrativas. (SARAIVA, 1992, p.67)

1.

Sendo assim, é possível observar a estruturação de duas espacialidades distintas, construídas discursivamente, por cada um dos dois narradores, sobre o mesmo espaço – seja o referencial, seja o ficcional – onde se passam as histórias narradas. Nesta construção, Lídia Jorge conjuga com maestria diferentes técnicas de ambientação, para revelar as "simultaneidades", questionar o discurso oficial e iluminar os temas presentes na obra.

### **3. O que se vê depois do fim: os enredos simultâneos nas espacialidades de *A Costa dos Murmúrios***

Este capítulo se interessa pela construção discursiva e pela funcionalidade do elemento espacial na estrutura narrativa de *A Costa dos Murmúrios*, acompanhando a linha de discussão crítico-analítica de Antonio Candido. Para isso, propomos uma análise comparativa das espacialidades construídas discursivamente por cada um dos narradores do romance, observando a correlação funcional entre o elemento espacial e outras categorias narrativas, como o foco narrativo, personagem e ações, conforme a tipologia da ambientação elaborada por Osman Lins (1976). Em seguida, tomando por referência o conceito de espacialização da forma literária elaborado por Joseph Frank, a comparação entre as duas espacialidades atentará para as relações entre os diversos níveis espaciais que as compõem, para em seguida observar as formas como as duas espacialidades se relacionam na estrutura global do romance. Para além da necessária elaboração da identidade nacional portuguesa no contexto pós-colonial, esta análise se interessa especialmente pelas formas como a representação espacial problematiza as relações entre a metrópole portuguesa e o território colonial moçambicano.

A espacialização da forma literária (FRANK, 2003) é um procedimento que se desdobra em diversas dimensões na estrutura narrativa do romance *A Costa dos Murmúrios*, a começar pela confrontação de narrativas sobre a guerra colonial em Moçambique, justapostas no espaço físico do romance a partir de sua estruturação dupla. Para além desta primeira forma de espacialização, cada um dos narradores constrói uma espacialidade distinta, composta por diferentes unidades de significação espacial, cujo significado se constitui a partir das suas relações apreendidas simultaneamente. Para caracterizar estas duas unidades de significação, observaremos a ambientação do elemento espacial conforme teorizados por Osman Lins, isto é, a articulação dos recursos literários mediante os quais o narrador introduz discursivamente o espaço onde as personagens atuam.

A estrutura espacial do primeiro texto, a narrativa curta "Os Gafanhotos", se estabelece nas suas três primeiras sequências – quais sejam, a festa de casamento no terraço do hotel *Stella Maris*, o passeio dos noivos pela cidade da Beira e o retorno dos noivos ao hotel ao anoitecer –, nas quais são introduzidos os dois níveis espaciais predominantes: o terraço do hotel e a terra africana. Ao testemunhar sobre eventos, ações, personagens e espaços ausentes do primeiro, o relato de Eva Lopo – segundo texto e corpo principal do

romance – introduz novas unidades de significação, que ampliam a espacialidade construída pelo primeiro narrador, impessoal, ampliando-lhe, também, o significado.

Essas duas espacialidades confrontadas em *A Costa dos Murmúrios*, em especial as diferentes representações do hotel *Stella Maris*, da cidade da Beira e do continente africano no período retratado, qual seja, o das lutas de libertação das colônias portuguesas em África no final da década de 1960, conduzem à hipótese de que a justaposição de duas configurações espaciais distintas expõe, de formas diferentes, as relações de poder entre a metrópole portuguesa e suas colônias na África, ambas refletindo a exclusão das populações indígenas africanas do projeto imperial português.

### **3.1. Amarela como whisky: o terraço do Stella Maris sobre a África submersa em "Os Gafanhotos"**

A complexa espacialidade deste romance de Lídia Jorge começa a ser construída na sequência da festa de casamento, que abre "Os Gafanhotos", cuja narração se inicia *in medias res*, no momento em que o beijo nupcial, capturado em imagem pelo fotógrafo oficial, provoca nos convidados "um estremecimento de gáudio e furor, como se qualquer desconfiança de que a Terra pudesse deixar de ser fecundada se desvanecesse" (JORGE, 2004, p.7). É assim que, já no parágrafo de abertura, o narrador do primeiro texto instaura uma abstrata atmosfera de erotismo que introduz na narrativa a metáfora da *fecundação da Terra*, associada ao espaço onde decorre a festa de casamento. Como veremos, esta metáfora se mostrará estrutural, tanto em "Os Gafanhotos" como na integralidade do romance.

No mesmo parágrafo, tem início a ambientação do espaço onde o beijo acontece, que introduz antes de tudo sua paisagem externa: "o terraço do [hotel] *Stella Maris*, cujas janelas abriam ao Índico" (*idem*, p. 7). Paradoxalmente, apesar de associado à "fecundação da Terra", a primeira descrição do terraço alude ao seu posicionamento entre o céu e o oceano, dimensões espaciais sintetizadas no nome do hotel, omitindo a terra sobre a qual o edifício se ergue. A omissão se mostra ostensiva e intencional quando o narrador afirma, por exemplo, que "[a] vedação impedia que as pessoas, uma vez debruçadas, caíssem ao Índico" (*idem*, p. 7), como se o hotel flutuasse sobre as águas.

Num segundo momento, o narrador passa à ambientação do espaço interno do terraço, onde a mesa do banquete ocupa espaço central. Valendo-se do olhar de Evita, o narrador descreve a mesa e o banquete do casamento a partir de um campo semântico que sugere afinidades com o Império Colonial Português. Além do "tamanho exemplar" que surpreende a noiva, a mesa dá suporte a um banquete composto por conjuntos de frutas

tropicais e de frutos do mar, cujo formato e posicionamento criam um nexos semântico reiterado com o Império Português. A descrição ressalta ainda a paleta cromática em tons de vermelho e amarelo.

Então a noiva que tinha chegado apenas na noite anterior, mas a quem todos já chamavam simplesmente Evita, abriu os olhos, e mais do que a quantidade de convidados, surpreendeu-se com o tamanho exemplar da mesa. As lagostas vermelhas e abertas ao meio estavam dispostas conforme um numeroso cardume. As papaias amarelas estavam cortadas em feitiço de coroa de rei e coroavam a toalha inteira. Os ananases formavam uma pinha no centro, como se fosse o leque dum emplumado peru. Ela aproximou-se desse peru, pondo o véu completamente para trás e rindo cada vez mais. (*idem*, p. 8)

Completando a correlação construída pelo narrador entre a mesa do banquete e o Império Colonial Português, a descrição do espaço contíguo à mesa também se mostra significativa e relevante, ao estabelecer posições hierárquicas destinadas aos personagens, que adquirem assim função espacial: o noivo ao centro e a noiva à cabeceira, conforme faz valer o fotógrafo que registra a imagem oficial da festa. A esta imagem do Império Português, criada a partir do olhar de Evita, não falta a figura do negro assimilado e subalternizado que dá apoio ao cerimonial. Os advérbios e cores usados em sua descrição evidenciam a excepcionalidade da presença do nativo africano naquele espaço, bem como a neutralização da cor de sua pele pela de seu uniforme.

Mas de facto, o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar, não era ao centro – disse o fotógrafo com um gesto amplo – antes na cabeceira, onde havia um bolo de sete andares, com um ramo armado em forma de chuva. Um criado extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca, trouxe uma bandeja com uma espada. A espada era do noivo. Evita pegou na espada e fendeu o âmago do bolo até a tábua. (*idem*, p. 8)

Também relevante nesta ambientação interna, o amplo espaço livre do terraço é introduzido pelo procedimento de "ambientação dissimulada", ou seja, não mais seguindo o olhar de Evita, mas as ações de outras personagens caracterizadas a partir de suas relações com o espaço: a "mulher das espátulas" que distribui o bolo aos convidados; o Comandante da Região Aérea que cumprimenta o noivo após recolher o primeiro pedaço, surpreendendo-o pela proximidade de um alto oficial; casais que rodopiam entre música, brindes e aplausos, após a chegada de uma pequena orquestra, no amplo espaço livre que circunda a mesa. Além de situá-los num espaço social elevado e festivo, a ambientação enfatiza o caráter alienígena e a situação transitória dos convidados da festa. Além da própria noiva, que chegara "apenas na noite anterior", o narrador reitera que o Comandante estava ali "de passagem para Mueda" e que sua mulher o acompanhara "só para conhecer Six Miles e regressar logo no avião da manhã". Percebe-se ainda que o cortejo do casamento é composto por dois coletivos de

personagens: oficiais de altas patentes e suas esposas, provisoriamente hospedados no hotel, de passagem para localidades africanas apenas nomeadas.

Ainda nesta sequência, o narrador retorna à ambientação do espaço exterior ao terraço, finalmente nomeando a cidade moçambicana da Beira. Como a mesa do banquete, a cidade é introduzida de forma reflexa, surgindo como um ponto entre o Sol e o oceano a partir da contemplação deslumbrada de Evita. É assim que a primeira alusão à Beira, que abriga o *Stella Maris* e toda a narrativa de "Os Gafanhotos" limita-se à construção de uma afinidade cromática entre a cidade e as frutas dispostas sobre a mesa.

Ainda era de tarde, ainda o Sol estava bem amarelo e suspenso por cima do Índico, e a cidade da Beira, prostrada pelo calor à borda do cais, era tão amarela quanto o ananás e a papaia. A noiva suspirou não de cansaço ou de sono mas de deslumbramento. (*idem*, p. 9)

Referidas no singular, "o ananás e a papaia" associam-se metonimicamente aos conjuntos de frutas que compunham o banquete, efeito que se transfere à cidade da Beira em relação ao império português. É ainda de se notar como o olhar de Evita inverte a relação de continência entre a cidade e o cais, dando a entender que é o cais que contém a cidade, e não o contrário, reiterando dessa forma a já mencionada omissão da dimensão terrestre.

O Comandante da Região Aérea vem unir-se à noiva na mesma perspectiva elevada sobre a paisagem, para estender à totalidade da África o nexos cromático estabelecido entre a cidade da Beira e o banquete, já que em sua descrição o continente não é verde ou preto como a vegetação ou os povos originários que habitam a terra africana, mas amarelo como o ananás, a papaia, a cidade da Beira, o Sol e seu reflexo sobre o Índico, e mesmo o whisky consumido na festa. A ambientação perspectivada configura todo o continente como imensa extensão do terraço: uma paisagem marítima, vazia e pronta a ser "fecundada" pelo colonizador português.

“África é amarela, minha senhora” – disse o Comandante, apertando pelo carpo a mão de Evita. “As pessoas têm de África ideias loucas. As pessoas pensam que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto. Mas é falso, minha senhora, África, como terá oportunidade de ver, é amarela. Amarela-clara, da cor do whisky!” (*idem*, p.9-10)

É de se notar (conquanto não relevante a esta análise) como a mesma paleta cromática ressurgue na caracterização da bela esposa do capitão que, como os outros personagens, adquire função espacial. O narrador dedica um parágrafo a descrevê-la também pelo olhar de Evita, destacando suas cores harmonizadas às do banquete:

Ela, porém, destacava-se de tudo e de todos – dos objectos, da mesa, da fruta, da pinha dos ananases, de todas as coisas cortadas e perfeitas que ainda ali se encontravam. Destacava-se por ela mesma e pela cabeleira que era constituída por uma espécie de molho audaz de caracóis flutuantes que lhe caíam de todos os lados, como uma cascata cor de cenoura, enquanto os cabelos das outras mulheres, por contraste, era dum castanho-escuro, sarraceno, ora passado a ferro pelas costas abaixo, ora em balão tufado do feitio duma moita, como então se usava. Evita conseguiu perceber também que entre a cor das unhas e a cor do cabelo, apenas havia um tom intermédio. (*idem*, p. 11).

Verifica-se, portanto, como o narrador constrói, por afinidade cromática e sempre a partir do olhar de Evita, uma correlação entre a cidade da Beira, o continente africano, e a mesa do banquete – e, por isso, com o Império Colonial Português, ao qual a mesa já se associava por afinidade semântica.

Associando esta análise às reflexões de Joseph Frank, verificamos que o terraço do *Stella Maris* constitui uma primeira unidade de significação espacial, a partir do cruzamento de quatro elementos que se mostrarão estruturais tanto no primeiro texto como em todo o romance: (1) a atmosfera de erotismo que envolve os convidados do casamento e introduz na narrativa a metáfora da fecundação da Terra associada ao terraço; (2) o posicionamento do terraço entre céu e oceano, refratário à dimensão da terra; (3) o nexo semântico e cromático (em tons de amarelo e vermelho) entre as frutas do banquete, a cidade da Beira, a África e o império português; e (4) o vazio demográfico da paisagem e a reificação dos personagens negros, tratados no primeiro texto como elementos espaciais.

A correlação de sentidos verificada cria um nexos semântico entre o conjunto formado pela mesa do banquete e o Império Colonial Português, sugerindo uma imagem que se estende a toda a paisagem vista do terraço pela irradiação dos símbolos imperiais. Nessa construção discursiva, o nível espacial inferior é representado como um prolongamento do banquete a ser desfrutado pela coletividade de personagens hierarquicamente posicionada no espaço elevado. Mais que palco ou cenário da festa, o terraço do *Stella Maris* é introduzido como um ponto de vista externo, isto é, a perspectiva de uma coletividade de personagens portugueses sobre a cidade da Beira, o interior de Moçambique e o continente africano.

Na segunda sequência, os noivos passeiam no descapotável emprestado pelo Capitão – episódio que constitui uma exceção na economia desta primeira narrativa, por se tratar do único momento em que os noivos percorrem fisicamente a cidade da Beira. A descrição inicial do percurso, mantendo a perspectiva de Evita, não menciona, no entanto, a topografia do terreno percorrido, preferindo reiterar a relação espacial entre os personagens, o céu e a água. A bordo do veículo "descapotável", aberto ao céu como o terraço, os noivos "[sentem-se] libertos, pelas estradas da cidade da Beira, que eram planas, como se traçadas

sobre a recta duma superfície lacustre" até alcançar mangais que "cobriam todas as línguas de areia" (*idem*, p. 13). Em todo o passeio não se avistam seres humanos, apenas "um bando de aves", cujas cores harmonizam com as do banquete: "Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo" (*idem*, p. 13). O movimento fluido das aves sobre as águas do mangal lembra a Evita "o instinto formidável do Gênesis", trazendo à imaginação um espaço infinito e desabitado como no instante da Criação, a ser "fecundado" por Adão e Eva. À atitude passiva das aves, que não reagem à aproximação do noivo, soma-se a subalternidade sorridente e hospitaleira de um "black", único ser humano que surge na paisagem edênica, "como se estivesse à espera" para curvar-se e limpar um a um os dedos do noivo sujos de lodo, antes de retirar-se sorridente e "de recuo" (*idem*, p. 14).

Dessa forma, o passeio pela cidade da Beira na tarde do casamento parece não deslocar a perspectiva elevada de Evita, nem acrescentar novidades à espacialidade construída a partir do terraço, preservando os traços de significação estabelecidos na primeira sequência, quais sejam: a oclusão da terra africana pelo posicionamento entre céu e água, a afinidade cromática com o banquete, a atmosfera de erotismo pela garantia da fecundação da Terra e o vazio demográfico da paisagem. Embora a espacialidade da narrativa se estruture em dois níveis, a ambientação discursiva do nível superior se prolonga sobre o inferior, numa relação de continuidade e invisibilização, como se um "míni-terraço" flutuasse sobre a mesma paisagem líquida, tingida em cores quentes, desabitada e pronta a ser fecundada/povoada pelo casal português.

Voltando às considerações de Joseph Frank, pode-se concluir que, nesta sequência, a ambientação do espaço urbano da Beira não constrói uma unidade de significação distinta, embora corresponda ao nível espacial inferior. Ao invés disso, expande a unidade de significação do terraço, reiterando discursivamente a oclusão da terra africana e o isolamento do mundo português, sempre a partir do olhar de Evita. Como o terraço sobre o Índico, o descapotável sobre estradas lacustres, o piso ondulante do quarto nupcial e tantos outros exemplos, o mundo português configurado em "Os Gafanhotos" não se assenta sobre o chão africano, mas flutua sobre múltiplas superfícies líquidas e desabitadas, que evocam o mundo alargado, uno e infinitamente aberto que se desenha no imaginário europeu pelas viagens dos Descobrimentos no século XV, no qual a África se constitui como paisagem vazia, que não oferece resistência à expansão europeia.

Por meio desta ambientação, o narrador de "Os Gafanhotos" reproduz procedimentos da Literatura Colonial Portuguesa, como a exteriorização do foco narrativo, a reificação dos personagens negros e uma enorme dificuldade em ver *o outro* (Cf. CHAVES,

2002). Em *O discurso no percurso africano* (1989), Manuel Ferreira (*apud* MACEDO, 2002, p. 239) afirma que "as personagens negras jamais atingem a dimensão que é devida às personagens brancas. Nitidamente operam no interior da narrativa como elementos de segunda ordem"; a paisagem, "como tantos elementos, sobretudo se se trata da paisagem urbana, é também focalizada numa perspectiva europeia" (*idem*, p. 241); tem como destinatário "o homem português vivendo em Portugal (...) e não um destinatário africano" (*idem*, p. 242-243); e o narrador externa uma perspectiva lusitana, com uma "intencionalidade patriótica" (*idem*, p. 244).

Na terceira sequência da narrativa, quando os noivos retornam ao hotel após o passeio no descapotável, a oclusão discursiva da terra africana revela-se artificial e ameaçada, já que algo novo se faz perceber (pelo narrador, mas não por Evita) no nível espacial inferior, até então desabitado e semanticamente encoberto pelas águas. Gritos, correrias de negros e o barulho de seus pés contra a terra introduzem um outro enredo que se desenvolve em terra, simultaneamente à festa, revelando uma presença humana até então despercebida. Surpreendentemente, diante deste enredo simultâneo, o narrador anuncia que a narrativa temporal e linear que se desenvolve no nível espacial superior não será interrompida e, até o fim da narrativa, os eventos que acontecem no plano inferior serão enfocados pela perspectiva do terraço, como se carecessem de relevância ou não constituíssem matéria de interesse, válida de representação.

Nessa altura, já perto do *Stella Maris*, haviam começado grandes correrias de negros, e o 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)

A princípio percebida apenas pelo som, surge na manhã seguinte a imagem hedionda de "incontáveis" mortos: negros afogados cujos corpos trazidos pelo mar se acumulam diante do hotel. Se as três figuras negras até então mencionadas eram subalternas ou decorativas, funcionais tanto ao cerimonial como à narrativa da festa, e sem qualquer relação entre si, os cadáveres negros que emergem misteriosamente das águas, retirados da paisagem em pequenos caminhões de lixo, surgem como um outro coletivo de personagens. A população indígena do continente (negros, *blacks*, selvagens) surge, no discurso de "Os Gafanhotos", como imensa massa de mortos, que se contrapõe ao coletivo alienígena formado

pelos altos oficiais e suas esposas, deslocados à Beira para "dominar", "pacificar" e "fecundar" o continente. Essa relação de poder se expressa também no posicionamento hierárquico entre os dois níveis espaciais.

A decisão discursiva de não interromper a sequencialidade da narrativa da festa, mantendo o enfoque dos eventos que se desdobram em terra pela perspectiva superior, evidencia a recusa do narrador a incluir em seu discurso a realidade do território africano, cujo horror contrasta de forma gritante com a festa colonial que prossegue no terraço. O procedimento confirma e reforça o isolamento do mundo português encerrado no hotel, expondo sua indiferença à realidade social experimentada pelas populações nativas do continente africano.

Com poucas exceções, a dissociação discursiva entre as duas unidades espaciais verificada nesta análise permanece até a última frase do primeiro texto: "Ela voou no primeiro avião civil. O corpo dele seguiu depois, num barco militar" (*idem*, p. 40). É como se partissem do terraço direto a Portugal, por vias aérea e marítima, sem nunca passar pela terra.

### **3.2 O relato de Eva Lopo: o edifício inteiro do hotel entre espaços rivais**

O confronto com a espacialidade construída em "Os Gafanhotos" é um dos pilares da estruturação da segunda narrativa do romance. Em seu longo relato, Eva Lopo privilegia as simultaneidades, em detrimento da linearidade temporal que caracteriza o primeiro texto. Dessa forma, a espacialização constitui um elemento de desconstrução potencializado pela estrutura dupla do romance. A justaposição de narrativas permite confrontar dois sistemas espaciais distintos, cuja discrepância é anunciada pela narradora já no parágrafo de abertura.

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. (*idem*, p. 41)

Num longo relato organizado em nove capítulos, Eva Lopo introduz personagens, espaços e episódios "escondidos" pelo primeiro narrador, amplia a representação espacial do hotel *Stella Maris*, da cidade da Beira e do interior de Moçambique. Por meio desta nova articulação discursiva, a narradora cria novas unidades de significação cujas relações configuram outras imagens do hotel, da cidade e do território colonial, confrontando o discurso construído pelo narrador do primeiro texto.

### 3.2.1 "O edifício inteiro": outra imagem do hotel *Stella Maris*

No esforço de inscrever sua própria memória e "iluminar apenas um pouco [esta] treva" (*idem*, p. 43), a narradora-protagonista passa a rememorar episódios ocorridos em outros espaços do hotel. Dessa forma, o *Stella Maris* ressurge, no discurso de Eva Lopo, como novo sistema espacial que, pela justaposição de novas unidades de significação, frequentemente díspares e contraditórias, constrói uma outra totalidade, em tudo distinta daquela construída em "Os Gafanhotos".

Já no primeiro capítulo, a narradora observa a preponderância do terraço sobre os outros espaços na representação do hotel, destacadamente em relação ao *hall*: "[r]eparo também que no seu relato o terraço tem muito mais importância do que o hall" (*idem*, p. 44), logo denunciando a intencionalidade discursiva do primeiro narrador: "como sabe, o *Stella Maris* era mais importante por outras razões e fez muito bem em não ter desiluminado a verdade intrínseca do terraço, com o que sabia sobre o edifício inteiro. Omitiu, fez bem" (*idem*, p. 45). Neste novo painel do *Stella Maris*, o *hall* assume papel de destaque, constituindo uma nova unidade de significação não apenas oposta, mas "rival" do terraço. No terceiro capítulo, a narradora instaura a relação discursiva fundamental entre os dois espaços: a oposição entre a "verdade" pretendida pelo narrador de "Os Gafanhotos" e a "realidade" testemunhada por Evita.

A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como se sabe, para lugar nenhum. Veja o que teria sido se soubesse que a propulsão do hall era rival da propulsão do terraço. (*idem*, p. 91)

Para construir uma unidade de significação "rival", a narradora articula elementos discursivos que contrastam com a ambientação do terraço em "Os Gafanhotos". Ao invés da ambientação reflexa a partir do olhar de Evita, o espaço do hall é introduzido pela ação das personagens, que se associam "de forma indelével" àquele espaço. É assim que, já no primeiro capítulo, o hall é associado "para sempre" às passadas indomáveis do General em direção a um compartimento fechado a chave, onde o plano final para Cabo Delgado é apresentado a Comandantes e ajudantes-de-campo. A ambientação dissimulada do hall, associada à ação do General, introduz na narrativa o comando das operações de guerra no Norte de Moçambique "escondidas" no primeiro texto, acrescentando um novo significado à totalidade do hotel.

A movimentação era geral. As melhores forças de Terra, Mar e Ar iriam convergir para Cabo Delgado, essa terra de selvagens, perto da mosquitagem do Tanganica, o coio inóspito onde o sovieta tinha encontrado o côncavo necessário para pôr o ovo. Assim, o General, atravessando o hall do *Stella Maris* era também um desenho,

simbolizando uma potente bota cujo tacão desferia uma fálscia e esmagava o ovo. Destruía o ovo. Nunca ninguém tinha aparecido com um passo tão indomável quanto o do General. A passada dum homem indomável tem mais consequências do que se pode imaginar. (*idem*, p. 58)

Assim como o General, a figura de Bernardo, telefonista negro associado ao hall, não cabia na verdade construída no primeiro texto. "E para quê o Bernardo n'*Os Gafanhotos*?" (*idem*, p. 92). Diferente daqueles personagens negros, relegados à função subalterna ou decorativa, a caracterização de Bernardo considera sua origem e reconhece, nos procedimentos da oralidade com que conta histórias de sua cultura, uma "inteligência rememorativa", que "era a prova de que África podia guardar memória de si mesma se quisesse e dispusesse" (*idem*, p. 93), superando a ausência de escrita. Exemplarmente assimilado, Bernardo rezava, dominava os segredos do PABX e era capaz de guardar os segredos do colonizador, simbolizando o êxito da missão civilizatória do colonialismo português. A morte do telefonista por envenenamento contradiz a economia narrativa de "Os Gafanhotos", que explica as mortes dos negros afogados pela suposta "estupidez dos *blacks*" e justifica a presença portuguesa por uma suposta missão civilizatória.

Vejo o símbolo da integração desfeito por metanol sob a mais comprida toalha da copa (...). Vejo, mas reconheço como o PBX desligado, com o mar lá fora a bater, seria um estorvo trágico na paz d'*Os Gafanhotos*. (...) Sorte que não o tivesse conhecido. (*idem*, p. 94-95)

O hall é um dos espaços em que a autora desconstrói a metáfora da *fecundação da terra*, que percorre todo o relato. Um dos exemplos é sua descrição por Eva Lopo como "espaço eunuco" após a partida dos militares para Cabo Delgado, instaurando uma atmosfera de impotência em tudo oposta ao erotismo que impregnava o terraço no primeiro texto. "Escusou ser tentado a introduzir um parágrafo que apresentasse o hall sem combatentes, depois do movimento que convergia para Cabo Delgado, como um espaço eunuco" (*idem*, p. 91-92).

Estes exemplos demonstram como a ambientação dissimulada do hall por Eva Lopo, pela articulação discursiva de personagens, ações e foco narrativo, confrontam a articulação construída em "Os Gafanhotos", para construir uma unidade de significação oposta ao terraço, enriquecendo a imagem do hotel e reelaborando, dessa forma, a representação do império português no romance.

Neste sentido, nossa leitura diverge da investigadora portuguesa Margarida Calafate Ribeiro (2004) que, em seu estudo sobre o romance, afirma que o segundo texto "seria o desmontar do edifício" montado em "Os Gafanhotos".

“Os Gafanhotos” são, assim, o edifício montado em que se constrói a imagem: o *Stella Maris* e o seu majestoso terraço, metáfora da casa portuguesa em África em tempo de Guerra Colonial. (...) O segundo texto (...) seria assim o desmontar desse edifício. (...) Na segunda parte do texto, Eva Lopo (...) não só desmonta "Os Gafanhotos" mas todo o edifício da identidade portuguesa, o que claramente ultrapassa o discurso veiculado no conto. Eva Lopo (...) desmonta o edifício do *Stella Maris*, no sentido metafórico que lhe atribuí da grande casa portuguesa, do terraço às caves, passando pelos quartos de várias famílias e pelo hall. (...) Eva Lopo desmonta literal e metaforicamente o edifício. (RIBEIRO, 2004, p. 388-389)

Em vez do desmonte "literal e metafórico" do *Stella Maris*, interpretamos que Eva Lopo faz justamente o contrário: cria outras unidades de significação que, justapostas, compõem uma outra imagem do hotel. Nos termos de Frank, a apreensão do significado encerrado nesta imagem se completa quando, após a leitura total da obra, é possível observar as relações de simultaneidade entre as diferentes unidades de significação, para compor uma totalidade. É assim que o procedimento de espacialização da narrativa revela a funcionalidade do elemento espacial na reelaboração da identidade portuguesa. Se em OG o mundo português se encerra no terraço, a narração de Eva Lopo expande a representação ao "edifício inteiro" do hotel *Stella Maris*.

### 3.2.2 O segundo passeio no descapotável: outra imagem da cidade da Beira

Da mesma forma, a mudança no foco narrativo possibilita uma outra representação da Beira, a partir da rememoração por Eva Lopo dos deslocamentos de Evita na cidade. No início de seu relato, a narradora recorda, em "cinco cenas vivíssimas", um segundo passeio no descapotável em companhia do casal Forza Leal, que enseja a análise comparativa entre os dois discursos. Conforme veremos, a ambientação do espaço urbano da Beira no discurso de Eva Lopo desconstrói os recursos narrativos mobilizados pelo narrador de "Os Gafanhotos" na narração do primeiro passeio.

Se no primeiro texto a descrição do percurso se limita às estradas "planas, como se traçadas sobre a recta duma superfície lacustre" (JORGE, 2004, p. 13), Eva Lopo recorda as guinadas intensas do carro do capitão a partir do arranque, o canavial que lembrava uma cabeleira sacudida pelo vento, "levadas por uma força que não conseguiam suster" (*idem*, p. 50), as latas que rolavam pela praia e produziam ruído, desconstruindo a localização entre água e céu e aproximando a narrativa de uma instável dimensão terrena. Ao vazio demográfico, Eva Lopo contrapõe a presença de nativos sobressaltados, gente pelo chão e indígenas ameaçados, inexistentes no primeiro texto.

Estou a vê-lo passar junto de nativos estendidos que fugiam em sobressalto. Estou a ouvir o noivo a rir. Havia de facto gente deitada de bruços, de forma incomum, sobre os passeios mais afastados da circulação, e outros mesmo pareciam estar acampando só com o corpo, por cima de pedaços de jardim – quer cena mais viva? Imagine os nativos saltando à passagem do descapotável. A meio da marginal, porém, onde as ondas arrojavam espuma, os indígenas começavam a rarear. (*idem*, p. 49-50)

Da mesma forma, a visão do paraíso evocada pelas aves cor de fogo do primeiro texto é substituída por seu assassinato em massa, entre rajadas e gargalhadas do noivo e de Forza Leal. A colônia de pássaros apresenta, no entanto, um outro comportamento: se antes fugiam à aproximação do noivo, agora "resistem unidamente".

Diante, imóvel, estava uma colônia 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. (...) O capitão estava a engatilhar a arma e não desviava a vista da toalha de pássaros. (...) Estou a ver o noivo diante das aves intensamente unidas. Estou a ver porque à medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e é difícil esquecer. As não atingidas porém, permaneciam na mesma posição. (*idem*, p. 53-54)

Por essa análise comparativa entre os dois passeios, é possível verificar como o contraste entre as espacialidades construídas pelos dois narradores é um dos elementos fundamentais da desconstrução do discurso sustentado no primeiro texto. Como no caso do hotel, a narração do segundo passeio por Eva Lopo amplia a representação da cidade, introduzindo novas unidades de significação espacial construídas pela articulação discursiva entre novos personagens, ações e localizações reais da Beira, como a praia da Ponta Gea e o clube militar. Nesta nova representação, elementos espaciais como a distância, o vento, o movimento das marés e a ausência de testemunhas garantem a impunidade pelas ações violentas, revelando outros traços de caráter dos dois militares.

Outro exemplo interessante do procedimento de espacialização é a ambientação do restaurante *A Marisqueira*, onde os dois casais almoçam e conversam pela primeira vez. Amargurado pela destruição de um de seus toldos pelo vento, o proprietário do restaurante vem se lamentar com o capitão pela "vida ruim" que levava na colônia. Entre outras queixas, acusa seus criados negros de, não satisfeitos em "escorropichar" o resto de bebida deixados nos copos, terem ido ao porto roubar os barris de metanol encomendados por industriais portugueses. Ao se dizer solidário a todas as pessoas "pilhadas, ofendidas e hostilizadas" pelos negros, o colono inverte por meio de seu discurso a exploração da força de trabalho, a usurpação dos recursos naturais e a violência exercida contra os povos e a natureza africanos pelo colonialismo português. "Dê-lhes, meu capitão, dê-lhes lá no Norte, casque-lhes bem!"

(*idem*, p. 77), pede ele ao capitão. Com ironia, a narradora desmascara o discurso colonialista, ao lembrar que, para sair da *Marisqueira* era necessário passar "entre pilhas de madeira lingada que vinham do [interior] desembocar ali para exportação", junto à "água encardida do porto, cheias de sombra de guindastes" (*idem*, p. 78). A ambientação dissimulada do porto da Beira, espaço contíguo ao restaurante, revela a lógica de apropriação e destruição dos recursos naturais impostos ao continente africano pela exploração colonialista.

### **3.2.3 Três testemunhos das operações de guerra em Cabo Delgado: outra imagem de Moçambique**

O procedimento da espacialização da forma é um recurso narrativo mobilizado por Eva Lopo para incluir em seu discurso as operações de guerra no Norte de Moçambique, não testemunhadas por nenhuma das personagens femininas do romance.

Ao contrário do narrador de OG que, como vimos na primeira parte da análise, opta por manter a temporalidade linear da festa de casamento no nível espacial do terraço, desprezando o enredo das mortes que aconteciam na terra, Eva Lopo evidencia, no quarto capítulo, as relações de simultaneidade entre a rotina perfeitamente ocidental que inspirava o edifício – cafés borbulhando nas máquinas, saladas verdes na hora do jantar, episódios familiares que poderiam recheiar um jornal – e "a marcha triunfal sobre o coração mortal da guerrilha em Cabo Delgado, de que se sabia pouco ou nada mas de que não se duvidava" (*idem*, p. 116).

Para narrar as operações de guerra que não presenciou fisicamente, Eva Lopo contrapõe diferentes versões dos combates em Cabo Delgado, relatadas em espaços distintos por diferentes personagens.

A primeira delas é transmitida às "senhoras do *Stella*" no terraço do hotel, pela boca do piloto Fernandes "que vinha de sobrevoar o teatro de guerra". Em discurso indireto livre, a narradora demonstra como o piloto reproduz procedimentos criados pelo narrador do primeiro texto para construir a "soberba imagem" de helicópteros que, além de "[semear] a floresta" com folhetos escritos em português, despejam "uma chuva de gêneros", roupas europeias e perfumes, para convencer as populações nativas a se renderem às tropas portuguesas, após o que viria a paz. A versão do piloto reitera o silenciamento sobre a guerra pelo narrador de "Os Gafanhotos" e reproduz a narrativa oficial que justifica a ocupação portuguesa como missão humanitária e civilizatória, omitindo a violência das operações e o potencial bélico dos movimentos de libertação. A falsidade da narrativa é evidenciada pela morte violenta do piloto em Tete, poucas horas depois do relato.

No mesmo capítulo, Eva Lopo apresenta uma segunda versão das operações de guerra em Cabo Delgado, à qual Evita tem acesso num recinto escuro da casa de Helena, onde Forza Leal acumula seu espólio de guerra: setas, peles de zebras, máscaras e tambores, além de armas e caixas de documentos. Neste espaço proibido, Helena mostra a Evita fotografias secretas de operações de guerra, que Jaime diz serem "segredos de Estado".

Nesta cena, engenhosamente, Lídia Jorge cria um mecanismo em que a descrição sucessiva das fotografias vistas por Evita compõe uma sequência narrativa cinematográfica, que permite a Eva Lopo narrar linearmente os episódios em Cabo Delgado e revelar as ações militares no interior de Moçambique pelo olhar feminino, num outro exemplo dos múltiplos procedimentos de espacialização da narrativa neste romance: "Helena diz – 'Começa aqui'. Helena mostra." (*idem*, p. 143); "'Este é o mesmo a quem tiraram a arma' – explica Helena. 'Não viu atrás?'" (*idem*, p. 144).

À descrição panorâmica do teatro de guerra pelo piloto Fernandes, Eva Lopo contrapõe a perspectiva do chão africano: uma profusão de imagens de aldeias e florestas incendiadas, negros enforcados, mulheres idosas, grávidas e recém-nascidos assassinados, cemitérios de negros amarrados e apunhalados, além do imenso aparato bélico em poder dos rebeldes. Ao lado das atrocidades cometidas pelos maridos em Cabo Delgado, em tudo distintas da narrativa humanitária e civilizatória enunciada pelo piloto, Evita toma consciência da ruína que se aproximava. Se o piloto garantia que a "guerrilha" se acabaria em dois meses (*idem*, p. 123), Helena comenta que "isto é infundável, eles também estão armados até os dentes" (*idem*, p. 147).

Objetos presentes no recinto conferem veracidade à versão narrada pelas fotos secretas, como, por exemplo, a Kalashnikov apreendida ao negro posteriormente enforcado, favorecendo esta versão sobre a do piloto. A localização das ações por coordenadas geográficas, anotações do número de palhotas destruídas nos envelopes ("30, 83..."), entre outras marcas de veracidade.

A estas duas versões, Eva Lopo acrescenta uma terceira no capítulo seguinte, quando, desiludida com o noivo e sua própria missão na Beira, Evita vai ao quarto do tenente Góis, "amarelo de malária", em busca de seu testemunho sobre as operações de guerra reveladas pelas fotos. Presumindo que Evita havia sido informada pelo noivo, o tenente não apenas confirma as operações, como fornece localizações exatas (com a precisão de coordenadas geográficas), acrescenta detalhes ainda mais infames e preenche lacunas no encadeamento dos episódios, conferindo mais uma camada de veracidade à versão narrada pelas fotos secretas.

Se, como verificamos na primeira parte da análise, o narrador de "Os Gafanhotos" decide não interromper a temporalidade linear da festa, limitando à perspectiva do terraço a narração dos eventos hediondos que se passam em terra, Eva Lopo, ao contrário, multiplica as perspectivas sobre o teatro de guerra em Cabo Delgado como estratégia para introduzir em seu discurso eventos que, assim como Lúcia Jorge, Evita não testemunhou, simultâneos à rotina do hotel.

Completando esta análise da segunda narrativa, vale a pena mencionar o interessante procedimento de espacialização do tempo por Eva Lopo, que no oitavo capítulo rememora uma aula de História Contemporânea na Faculdade, ainda no contexto da guerra colonial, do professor Milreu. Ao recapitular o conceito de História, no curso iniciado no fim do Outono, o professor Milreu apresenta um percurso histórico linear da noção de tempo: da concepção como brinquedo de deuses pagãos na Antiguidade, passou-se à linha quebrada entre o bem e o mal absolutamente localizados e à infinita linha reta dirigida ao sol brilhante do progresso, mais tarde vista como espiral também dirigida a um final indeterminado. No contexto da guerra colonial, o professor questiona os alunos sobre a noção de tempo contemporânea. Após noções hipotéticas sobre o tempo artístico ou psicológico de Proust, tempo biológico, tempo desencontrado do planeta dos macacos, o tempo feminino destinado ao casamento, aos filhos à espera dos maridos da guerra colonial levantadas pelos alunos, o professor postula que naquele momento de "perplexidade e dispersão", "não vê outra saída para o conceito de tempo senão o do amor de Deus" (*idem*, p. 214). A estudante Evita diz então acreditar "[que] existe um conceito de tempo relativo, conforme as estrelas, as esferas, as galáxias, as diferentes coroas do Universo. Tempos diferentes que relativizam todos os tempos. Então, o tempo é uma ilusão. Isto é – não é nada!" (*idem*, p. 214). Segundo a narradora, que abandonou o curso de Milreu, a lição desta aula explica sua concepção de História e a forma de seu testemunho, que inclui e articula eventos invisíveis (ou invisibilizados), como o acidente com os esfínteres da mulher do Zurique, a morte do pianista, a gincana, e locais como o hall, a banheira e o mangal dos flamingos, ligados para sempre ao General, ao noivo ou a Forza Leal. Explicita o procedimento de espacialização da narrativa como estratégia contra a invisibilização da realidade histórica do colonialismo na narrativa temporalmente progressiva de "Os Gafanhotos".

#### **4. Epos e romance: duas formas da articulação entre espaço e tempo em *A Costa dos Murmúrios***

Observamos, no capítulo anterior, como a justaposição de discursos permite a confrontação de espacialidades distintas que constroem diferentes imagens do colonialismo português e de suas relações com o território e as populações africanas, espelhadas na estrutura dupla do romance. Conforme demonstramos, estas espacialidades são construídas discursivamente por cada um dos narradores a partir da articulação do elemento espacial com outras categorias, como personagens, ações e foco narrativo. A narração de Eva Lopo constrói novas unidades de significação espacial e privilegia as relações de simultaneidade, expondo eventos, personagens e espaços ausentes do discurso linear de "Os Gafanhotos", perspectivado hierarquicamente pela localização elevada do terraço do *Stella Maris*. Além de ampliar a configuração do hotel, Eva Lopo confronta o autor daquele texto com uma representação espacial distinta da cidade da Beira e do território moçambicano.

Pretendemos, neste capítulo, acrescentar mais um movimento à nossa análise, investigando como, em cada discurso, estas espacialidades se articulam ao tempo narrativo. Para isso, recorreremos à teoria dos gêneros de Mikhail Bakhtin, que se interessa pela historicidade das categorias de tempo e espaço e as formas de sua articulação no desenvolvimento dos gêneros literários. Este teórico empresta da Física o conceito de cronotopo para expressar "a interligação essencial das relações de tempo e espaço como foram artisticamente assimiladas na literatura" (BAKHTIN, 2018, p. 11), propondo uma nova categoria de análise.

De acordo com Bakhtin, o contato imediato com a contemporaneidade faz do romance o gênero mais apto a refletir as transformações da realidade histórica. Concebido e organicamente adaptado à era moderna, o romance moderno dispõe de uma "maleabilidade congênita" que lhe permite absorver e elaborar as transformações históricas em curso, enquanto a epopeia chega à atualidade numa forma rígida, que só rejuvenesce por influência do romance.

Lídia Jorge lança mão deste argumento ao responder uma carta anônima que, entre críticas a seu livro de estreia, afirma que o romance como gênero está "à beira de desaparecer". Para defender o romance, a autora o descreve como "o rosto visível do mundo contemporâneo" (JORGE, 1999, p. 157), a forma literária mais híbrida e adaptável da criação poética, característica que permitiu ao romance português elaborar e compreender o conjunto extraordinário de mudanças operadas em Portugal a partir de 1974. Mais que o fim de uma ditadura de 48 anos, que abrigava "não só um colossal atraso, mas também a última guerra

colonial em África”, o que se assistia no 25 de Abril era “o encerramento dum ciclo imperial iniciado no século XV”, que se prolongava em agonia com o Estado Novo salazarista. O pequeno país “que havia liderado os Descobrimentos marítimos europeus (...) e dilatado a sua geografia pelo Mundo” (*idem*, p. 162), foi obrigado a confrontar-se não apenas com sua hiperidentidade imperial, mas com a demanda por um novo projeto de futuro e uma revisão da narrativa de seu passado. Nesse contexto, a necessidade de redefinir valores e a perplexidade decorrentes do início de um novo ciclo histórico abrem a ficção portuguesa a novos modos e inquietações, numa relação alargada com o futuro global. Acompanhando Bakhtin, a escritora enfatiza e valoriza a relação do romance com a contemporaneidade e o tempo histórico – “tempo que passa” e produz transformações.

Nesta perspectiva, analisamos *A Costa dos Murmúrios*, na especificidade do contexto pós-1974, a partir da distinção estrutural entre os gêneros épico e romanesco apontada por Bakhtin, encenada na justaposição das duas narrativas na estrutura dupla do romance.

No que se refere aos gêneros, a ampla fortuna crítica de *A Costa dos Murmúrios* tem classificado as duas narrativas de maneiras diversas, consolidando-se a que estabelece a primeira narrativa como um conto, ao qual se segue o romance “propriamente dito”. Por exemplo, Arnaldo Saraiva (1992) destaca além da breve ou longa extensão, outros índices que caracterizam o primeiro texto como um conto moderno (ritmo veloz, condensações, elipses, começo *in medias res*, enigmatismo, final precipitado etc.) e o segundo como um romance (coloquialismo, prosaísmo, espraiamento, encadeamento). Ele enfatiza, porém, que o romance começa com o conto e só se completa como obra literária pela interrelação entre as duas partes, que lhe dá unidade. E destaca ainda a presença de outros gêneros inseridos na obra pela técnica da *collage*, comum no romance contemporâneo: o hino da tropa composto por Luís Alex, a “coluna involuntária” do jornalista Álvaro Sabino, as fotografias encontradas na casa de Helena, a conferência do capitão cego (“Portugal d'Aquém e d'Além-mar é Eterno”), entre outros.

Diferentemente, propomos a comparação das duas narrativas na especificidade do contexto pós-1974, tendo em vista a distinção estabelecida por Bakhtin entre os gêneros épico e romanesco. Analisamos alguns aspectos da articulação entre as categorias de espaço e tempo nos dois discursos confrontados no romance, com o objetivo de investigar a aproximação (ou isolamento) das narrativas às circunstâncias históricas do território colonial no período retratado, qual seja, a agonia do colonialismo português em África no início da

década de 1970, bem como sua elaboração na contemporaneidade da recepção do livro em 1988.

#### 4.1 "Os Gafanhotos": A mesa do banquete e o tempo suspenso da memória imperial

Em "Os Gafanhotos", além do encadeamento sequencial dos eventos no enredo temporalmente linear, dois processos simultâneos indicam a passagem do tempo em articulação com o espaço, no exterior e no interior do terraço do *Stella Maris*.

Um deles indica a passagem do tempo por meio dos eventos astronômicos que se desdobram no céu. O narrador indica as cores do céu, os movimentos dos astros, as transições entre o dia e a noite. "Ainda era de tarde, ainda o Sol estava bem amarelo e suspenso por cima do Índico" (JORGE, 2004, p. 9); "Começava a fazer escuro total, à exceção duma barra vermelha (*idem*, p. 14); "[e] a manhã ameaçava romper a oriente" (*idem*, p. 16); "Já tinha evaporado a incerta luz da madrugada, já era de manhã, o cortejo olhava para a barra e havia alguns pares de binóculos que passavam de mão em mão" (*idem*, p. 17); "de repente a luz do dia inundava tudo com uma claridade cruel" (*idem*, p. 21). "E a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai duma janela sideral e encobre os astros mais brilhantes" (*idem*, p. 31), entre vários outros exemplos. Conquanto permita inferir um intervalo de três dias entre as viagens de ida e de volta da noiva Evita, isto é, sua chegada "na noite anterior" à festa e sua partida "no primeiro avião civil", a referencialidade espaço-temporal a partir da rotação dos astros no céu, além de sugerir um anacronismo em relação às descobertas de Galileu no século XVI, impede a localização social ou histórica da ação, o que faz com que os noivos cheguem a perder a noção do tempo e do espaço. "Os noivos subiram para a tarde [no terraço], emagrecidos, e só havia passado um dia. 'Já um dia?' – disse ele." (*idem*, p. 26); "A tarde desaparecia quente e clara como um bafo só imaginado. O Sol no trópico de Capricórnio girava na calote contrária do céu. 'Onde estamos, meu deus?' – perguntou Evita" (p. 28). Acompanhando a análise anterior, este tempo se articula à localização espacial do terraço entre o céu e o oceano, em desconexão com a terra.

No interior do terraço, paralelamente às vertiginosas movimentações celestes, a passagem do tempo narrativo é indicada por meio de um outro processo, que se desdobra paralelamente: a degradação da mesa do banquete ao longo da festa e sua desintegração na tarde seguinte ao casamento. Como vimos na análise anterior, a mesa do banquete é elemento estrutural na construção discursiva do terraço do hotel *Stella Maris*, nível superior da estruturação espacial de "Os Gafanhotos", como espaço simbólico do projeto colonialista português. Para descrever suas transformações no decorrer da festa, o narrador se vale de dois

notáveis recursos narrativos: por um lado, a manutenção da associação semântica com o império português mobilizada na descrição inicial; por outro lado, a habilidade no emprego do procedimento de ambientação, isto é, a articulação entre espaço, ações e, sobretudo, a perspectiva que incide sobre o processo. Nesse sentido, é interessante observar como, enquanto a descrição inicial da mesa como símbolo do Império Português se constrói discursivamente por ambientação reflexa a partir do olhar de Evita, o processo de degradação do banquete ao longo da festa parece escapar à percepção seletiva da noiva, sendo descrita por meio das ações de outras personagens, em ambientação dissimulada. "Aproximava-se um par singular, quando a mesa já começava a perder a frescura inicial por algumas cascas e muitos pratos retirados dos seus lugares simétricos. *Evita tinha os olhos presos do par*" (*idem*, p. 11, grifo nosso). Finalizando a sequência da festa, a degradação final do banquete é descrita novamente de forma reflexa, mas não pelo olhar de Evita e sim do fotógrafo, que exclui as "ruínas" de seu enquadramento.

Era um homem sensível, o fotógrafo, e por isso agora já não queria a mesa nem o bolo. Se apanhasse, o bolo apareceria na fotografia com o aspecto dum coliseu romano em ruína. Os noivos, conduzidos pelo fotógrafo, só agora reparavam que havia ao lado dos ananases uma salva com um envelope. (*idem*, p.12)

Na tarde seguinte, quando os noivos voltam ao terraço após a noite de núpcias, a grande mesa já fora desfeita, permitindo perceber que seu "tamanho exemplar", que surpreendera a noiva na véspera, resultava da justaposição de mesas menores, já então separadas e redistribuídas aos lugares originais no interior do recinto. Sendo um símbolo do Império Português, a desintegração final da mesa remete ao fato histórico da desintegração territorial do império, decorrente da perda das colônias africanas, fazendo mesmo lembrar a imagem usada como propaganda na Exposição Colonial Portuguesa realizada na cidade do Porto em 1934, momento de afirmação e consolidação do Estado Novo, que tinha por legenda o *slogan* salazarista "Portugal não é um país pequeno". Nesta imagem, uma justaposição dos mapas de Portugal e dos territórios ultramarinos, em vermelho, sobreposta ao mapa da Europa, em amarelo, sugere uma equivalência territorial entre o Império Colonial Português e o continente europeu (Fig. 1), procedimento que busca afirmar a grandeza e potência da nação portuguesa e legitimar a ação colonizadora de seu projeto imperial.



**Figura 1**  
**"Portugal não é um país pequeno"**

Nesse sentido, a transformação deste elemento espacial, em articulação com o tempo, introduz sutilmente na narrativa a realidade histórica da época em que se desenvolve o enredo. Significativamente, Evita – personagem a partir da qual se constrói a associação da mesa com o império – prefere ignorar a transformação imposta pelo tempo. Além de eternizar na memória a imagem esplendorosa do banquete, ela convence o noivo a bailar como no dia anterior, quando a união das mesas liberava no terraço um amplo espaço onde casais rodopiavam enlaçados, ao som da orquestra.

A mesa do banquete, que havia sido feita pela junção das várias que salpicavam agora o recinto inteiro, era só uma lembrança, mas Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim, e enquanto fosse viva haveria de ver a mesa intacta ocupando o terraço – era apenas uma questão de se considerar a realidade subjectiva como a mais concreta. Não tinha pena nenhuma. (...) Triste? Não! “Tudo está em tudo” – disse a noiva. Por exemplo – não havia música mas era como se houvesse. Infelizmente as mesas, dispostas pelo terraço em esquadria quase perfeita, proibiam que se voltasse a dançar. Proibiriam mesmo? Não se poderia girar entre os intervalos delas desde que os pares se enlaçassem, parecendo apenas uma figura como nas sombras? Ou era a ausência de música real que nos impedia? / “Nada nos impede” – disse Evita. (*idem*, p. 26-27)

A atitude de Evita contagia os outros casais que, apesar da ausência de espaço, música ou trajes de festa, dos cadáveres negros que não paravam de emergir do oceano ou da iminente partida dos oficiais para o Norte da colônia, encenam no terraço um baile fantasmagórico, que brilha acima do tempo.

desviando-se habilmente das mesas em quadrícula, tal como os noivos, rodopiavam impelidos pela lembrança do dia anterior. Tornando-se aquele dia muito mais vivo e brilhante que no dia anterior, pois agora havia tempo para esmiuçar outro instante além do presente. (*idem*, p. 27)

Se a indicação da passagem do tempo por movimentações astronômicas não permite a localização histórica dos acontecimentos, o processo de degradação da mesa, representativo das transformações históricas, não altera o caráter da coletividade portuguesa reunida no terraço, que se refugia na memória do passado, refratária às transformações.

Voltando às reflexões de Bakhtin, verificamos que, em "Os Gafanhotos" – apesar localizado temporalmente no mesmo tempo da enunciação de Eva Lopo, vinte anos após os acontecimentos – a imagem literária do mundo português, encerrado na unidade de significação espacial do terraço do *Stella Maris*, se constrói num "passado absoluto" separado da contemporaneidade que, segundo o teórico, define estruturalmente o gênero épico. Ao isolamento espacial do terraço em relação aos eventos que se desenrolam em terra (a morte misteriosa dos negros acumulados na praia diante do hotel), vem unir-se a recusa às transformações impostas pelo tempo em seu próprio interior, dissociando-se de seu presente, "havia tempo para esmiuçar outro instante além do presente" (*idem*, p. 72), e refugiando-se numa outra temporalidade suspensa, um tempo eterno enclausurado na memória do dia anterior.

Não se pode deixar de notar, no entanto, a satirização deste procedimento, que se manifesta na desorientação espaço-temporal dos noivos, a exposição de um certo anacronismo em relação às descobertas de Galileu no século XVI, ou no fato de nem todos terem suficiente imaginação para dançar sem orquestra, ou saúde para segurar mulher e muleta ao mesmo tempo.

Este segundo baile é interrompido por novos eventos em terra, como a presença de um corpo branco entre os afogados, a invasão do terraço por um jornalista local, sua perseguição na praia pelo alferes e punhos levantados contra o terraço, encobertos por "uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do *Stella*" (*idem*, p. 33). O desfecho do enredo, com a morte trágica do alferes, não altera o isolamento espacial do mundo português. Após descer à praia – onde repete o beijo na boca do noivo, agora morto –, Evita retorna no primeiro avião civil e o corpo do noivo, num barco militar.

A recusa a reconhecer a mudança dos tempos, em "Os Gafanhotos", representa e ilustra a persistência do imaginário imperial no Portugal pós-colonial, mesmo após a desintegração territorial do Império e a perda das colônias que sucedem a Revolução de 1974.

## 4.2 A rememoração de Eva Lopo: O tempo histórico do colonialismo no hall do *Stella*

### *Maris*

A aproximação com a contemporaneidade se realiza desde a primeira linha do segundo texto, já que, assim como os leitores do romance, a narradora acaba de ler "Os Gafanhotos" – que se confirma como texto escrito/inscrito, também dentro da ficção. A segunda narrativa do romance traz a perspectiva em primeira pessoa da protagonista situada no tempo da enunciação, vinte anos após os eventos narrados, quando Portugal vive em um outro contexto histórico: democrático, pós-colonial, membro da União Europeia, que corresponde ao contexto de publicação e recepção do livro, em 1988. A referência a personagens e eventos históricos ocorridos em 1969, como o atentado à bomba que matou o líder da FRELIMO, Eduardo Mondlane, e a autoimolação do estudante Jan Palach, em Praga, explicita a coincidência entre o momento da enunciação e a contemporaneidade da publicação e recepção do romance em 1988.

No plano estrutural do romance, a jovem Evita se movimenta no passado, em território colonial moçambicano, nos últimos anos da guerra colonial em Moçambique, iniciada em 1964, enquanto a narradora Eva Lopo rememora eventos de cujo desfecho tem conhecimento, entre os quais a independência das colônias e a desintegração do Império Colonial. Com essa operação, Lídia Jorge localiza o segundo texto na contemporaneidade inconclusa e aberta ao futuro que, segundo Bakhtin, caracteriza o gênero romanesco.

Conforme já mencionado, a mudança nas coordenadas espaço-temporais que estruturam os gêneros literários tem implicações em todas as outras categorias narrativas. No caso da protagonista do romance, a fórmula reiterada "Evita era eu" evidencia que a narradora Eva Lopo já não se identifica com a jovem daquele tempo, transformada pelas mudanças históricas, políticas, sociais e culturais ocorridas no intervalo entre os dois momentos. Essa transformação é introduzida no romance em articulação com as outras categorias, em especial com o espaço, objeto de nosso estudo. Por um lado, em diversos momentos de seu relato, Eva Lopo submete à ação do tempo a imagem eternizada da mesa do banquete como símbolo do império, atualizando o imaginário épico sobre o passado colonial. Esse procedimento toma diferentes formas ao longo do relato, entre os quais a desconstrução simbólica dos elementos que compunham o banquete, como, por exemplo, as constantes referências aos frutos "que lá tão rapidamente apodrecia[m]" ou à "maior toalha que havia na copa" que trouxeram para cobrir o corpo do telefonista Bernardo, símbolo do êxito da colonização morto por metanol em pleno hall do *Stella Maris*, possivelmente a mesma que cobria a mesa "de tamanho exemplar".

Em sentido contrário, as diferentes representações discursivas da personagem Evita podem ser verificadas pela comparação das diferentes funções desempenhadas por este mesmo elemento espacial em cada uma das narrativas: a mesa do banquete, no primeiro texto, e a mesa do jornalista do *Hinterland*, no segundo, que evidenciam a imutabilidade épica do caráter de Evita em "Os Gafanhotos" e sua transformação romanesca no relato de Eva Lopo.

De acordo com Bakhtin, o herói épico personifica a adesão máxima ao universo de valores tradicionais imortalizados na epopeia, cujo enredo reitera seu traço de caráter a cada episódio, consolidando sua fidelidade aos valores nacionais. Assim como o noivo, Evita de "Os Gafanhotos" personifica um ideal heroico nacional: a missão de reproduzir o corpo físico do Império Português no continente africano, pela garantia da "fecundação da terra". Como demonstra Margarida Calafate Ribeiro, a presença da mulher portuguesa em acompanhamento aos maridos militares na guerra colonial era uma das estratégias da política de colonização do Estado Novo, combinando a repressão militar dos movimentos de libertação africanos ao povoamento dos territórios ultramarinos pela família portuguesa metropolitana, garantindo a presença de Portugal na África e evitando a mestiçagem. Nessa perspectiva, a recusa a admitir diante das transformações da mesa do banquete (conforme análise do item anterior) evidencia a imutabilidade épica no caráter de Evita na representação de "Os Gafanhotos".

Por contraste à epopeia, segundo Bakhtin, a personagem romanesca é transformada pela experiência pessoal demonstrada no enredo. Seus comportamentos e escolhas não perseguem valores eternos, antes estão submetidos à comparação com a realidade histórica e a vida cotidiana na atualidade. Como personagem romanesca, a Evita representada por Eva Lopo questiona os ideais nacionais encerrados no *Stella Maris*, recusa-se a esperar o noivo no hotel e movimenta-se de forma autônoma pela cidade da Beira. Ao longo da narrativa, abandona gradualmente o projeto imperial e passa a investigar as "incontáveis" mortes de nativos, envenenados por sua própria estupidez segundo a narrativa oficial. Ao testemunhar a morte de *Mateus Rosé*, mainato do casal Forza Leal, e encontrar garrafas de álcool metílico na praia, Evita passa a duvidar da versão oficial sobre os afogados. Certa de que as mortes resultam de um crime público e calculado, ela invade a redação do jornal e acusa o jornalista por não denunciar a verdade, acusando-o de ser "financiado pela África do Sul". Diante da reação despreocupada do jornalista, que ela interpreta como deboche, Evita manifesta, com socos na mesa, o desejo de conhecer a verdade sobre as mortes e o projeto imperial, numa atitude em tudo diferente da noiva de "Os Gafanhotos", que recusa a dissolução da mesa do banquete. A atitude de Evita diante desta outra mesa, no relato de

Eva Lopo, expõe a transformação romanesca da personagem, que culmina na desilusão e dissidência do projeto imperial.

Apetece-me bater na culpa personificada por esse homem mas não consigo atirar-me à cara dum homem que está a rir. Posso, porém, vingar-me da mesa, porque entre ele e a mesa não há distância, fazem ambos parte dum mundo cheio de culpa que salta e rebola, de indiferença. É sobre a mesa que desfecho os punhos. A mesa, porém, oscila pouco, muito menos do que quereria. *Queria que a mesa oscilasse e partisse*. Não parte. Bato mais, choro curvada sobre a mesa, porque não se parte. *Vim enganada parar naquela costa – o que me chamou, ou me empurrou, quis que sofresse a desilusão sobre todas as coisas daquela costa*. Porque não salta uma perna da mesa de forma a mostrar essa desilusão? Bato na mesa que salta, assento um baque no coração da mesa como na cara da culpa. Não me importo que a mão inche. Naquele momento não é o metanol espalhado que me importa, mas a mesa que não obedece e não salta quanto eu quero. (*idem*, p. 135, grifos nossos)

A projeção do tema do romance no tempo histórico também se faz perceber na ambientação do hotel *Stella Maris* por Eva Lopo. Ao contrário do terraço de "Os Gafanhotos", cuja imagem se preserva num passado absoluto, isolado espacial e temporalmente na imagem de uma festa colonial eterna, o hotel *Stella Maris* é retratado por Eva Lopo em sua historicidade, continuamente transformado pela passagem e sucessão dos tempos históricos. Ao rememorar o hall do hotel, a narradora projeta o espaço no tempo histórico sobrepondo três temporalidades nas marcas da transformação deste espaço, que se estendem a todo o edifício e se entrelaçam na estrutura narrativa.

No primeiro capítulo, a narradora referencia "um tempo colonial doirado" anterior aos eventos relatados, nomeadamente o contexto colonial da década de 1950. A narradora alude ainda ao comportamento passivo e subalterno dos nativos nesse tempo anterior, sugerindo que o haveria de mudar com a passagem do tempo.

Não esqueci, porém, como o *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall. 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-Zambezi Railway, vinham espalhar até à década de cinquenta, as inumeráveis malas, os longos dentes de elefante. Antes de partirem a negociar, em língua inglesa. O sussurro dum 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. Nessa altura, ainda os negros não podiam, ou não queriam, encontrar os colonos brancos no mesmo passeio das ruas. Quando falavam, jamais viravam as costas, curvando-se às arrecuas até desaparecem pelas portas, se entravam nas casas. Ah, desse tempo de banheira com pé de garra, importadas da Europa! Que cheiro antigo, que cheiro de arte a envelhecer e a passar! (*idem*, p. 45)

Em seguida, a narração projeta a unidade espacial no tempo histórico dos eventos narrados, isto é, no contexto da guerra colonial e da agonia do Império Colonial Português, limiar entre os tempos colonial e pós-colonial, ao mencionar explicitamente os movimentos

de libertação moçambicanos (naquele momento ainda referidos como "a rebelião ao Norte", acompanhando a percepção inicial de Evita) e as necessárias adaptações que as circunstâncias impõem às instalações do hotel. A passagem do tempo histórico, negada pelo narrador e à coletividade portuguesa de "Os Gafanhotos", se projeta no discurso de Eva Lopo a partir da ambientação do hall.

A rebelião ao Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia. Dificilmente se poderia imaginar nas banheiras quadrangulares que conheci e o jornalista não conheceu – disse Eva Lopo – cravadas no chão como rocha, e nos polibãs do feitio de escarradeiras, as vasilhas de banho que ali tinha havido, em feitio de berço, sobre as quatro unhas de leão de que se falava no terraço. Desse tempo ainda havia no meio de cada banheira um jarro de zinco para quando a água faltava, e faltava muito. Só a muito custo se poderia imaginar que no sítio do balcão corrido, com almofada de espuma, tivesse existido um balcão com cacifos trabalhados com minúsculas sereias, um frasco de quinino e um cesto com bananas. Mas um espírito é um espírito, e o *Stella Maris*, 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 ainda haviam de permanecer inteiros, por alguns anos. (*idem*, p. 45)

Em outro momento, ao articular ao hall a figura do General, a narradora introduz na narrativa o plano de guerra em Cabo Delgado, de certa forma nivelando o hall à terra africana invisibilizada no primeiro texto. A região Norte da colônia é representada em sua brutal realidade histórica e geográfica, mencionando o apoio soviético aos movimentos de libertação africanos. "A movimentação era geral. As melhores forças de Terra, Mar e Ar iriam convergir para Cabo Delgado, essa terra de selvagens, perto da mosquitagem do Tanganica, o coio inóspito onde o soviete tinha encontrado o côncavo necessário para pôr o ovo". (*idem*, p. 58)

No capítulo IV, Eva Lopo imagina a situação do *Stella Maris* na atualidade de sua enunciação, vinte anos depois de sua jornada na Beira, projetando-o hipoteticamente no tempo histórico pós-colonial: arruinado como o império português, reapropriado pelo povo, a flora, a fauna, o vento da terra moçambicana independente. Desta forma, aproxima seu relato da contemporaneidade do contexto de produção e recepção do romance.

Não é porque alguém chama que alguém responde. Não é porque alguém quer que a obra é feita. Só por vezes. (...) Para quê desejar que permaneçam nos escombros os fantasmas? Com verdadeira noção de passagem, dizem que o balcão do hall foi arrancado e empurrado para a rua e levado para um local adequado. Fizeram dele um abrigo para os galos, uma sebe contra as osgas e um cagadoiro para os meninos. (...) Gosto dessa vingança do tempo, que sempre deve acontecer rápida sob os nossos olhos, para se poder retirar o sentido da passagem para local nenhum que é o local para onde desembocam todas as passagens. A acrescentar alguma coisa a *Os Gafanhotos*, proponho que suspenda o baile onde todas as coisas eram eróticas como a própria procriação, e que as paredes comecem a rachar e as raízes a crescer, e os vidros a tombarem com estilhaços para que se entenda que tudo era completamente

letal como a própria morte. A sobrevivência não passa dum fruto da nossa cabeça – disse Eva Lopo. (*idem*, p. 120)

Ao longo da rememoração de Eva Lopo, a representação da cidade da Beira acompanha a transformação romanesca da personagem Evita. Recusando a clausura no *Stella Maris* à espera do noivo em combate, Evita sai do hotel e percorre outros espaços, reais ou ficcionais, da cidade da Beira, percorrendo o território colonial em sua contemporaneidade. Ao edifício inteiro do *Stella Maris*, justapõe espaços geográficos e tempos históricos, como a ponta Gea, o *Moulin Rouge*, o *Hotel Grand Central*, os bairros pobres da cidade, o porto de água encardida por onde se escoava a madeira da colônia. Pelo acesso a fotografias secretas na casa de Helena, toma consciência da violência das operações de combate aos movimentos de libertação em Cabo Delgado, localizadas com a precisão de coordenadas geográficas, nas vozes de oficiais avariados que convalesciam no hotel: "Essa operação, salvo erro, foi lá perto do rio Litinguinha'. 'Não senhor, foi para os lados do rio Sinhéu. Aí coordenadas 39.45 11.30, se não estou em erro'" (*idem*, p. 164).

Diferente de "Os Gafanhotos", o segundo texto representa, ainda que ficcionalmente, o contexto histórico das lutas de libertação das colônias africanas e dos momentos finais do Império Colonial Português, na primeira metade da década de 1970 em Moçambique. Ao invés do passado absoluto eternizado na imagem do terraço do *Stella Maris*, Eva Lopo projeta seu enredo no tempo histórico.

A partir dessa análise, interpretamos que a contraposição entre os gêneros épico e romanesco em *A Costa dos Murmúrios* – encenada na interrelação das duas narrativas a partir da leitura de Eva Lopo – é um dos recursos narrativos utilizados pela autora para aproximar o discurso oficial sobre a guerra colonial da memória de sua própria experiência em Moçambique durante aquele período (o tempo histórico dos eventos narrados), assim como da nova realidade histórica portuguesa no pós-1974 (o tempo histórico da narração).

Pela articulação das categorias de espaço e tempo, Eva Lopo aproxima seu relato da realidade histórica da guerra colonial e da contemporaneidade pós-colonial portuguesa, contexto de produção, lançamento e recepção do romance em 1988, "escondidas" em "Os Gafanhotos". No contexto pós-1974, a justaposição das duas narrativas permite a Lídia Jorge contrapor uma narrativa romanesca à mitologia imperial portuguesa, uma das bases ideológicas da ditadura salazarista, que justificava a guerra em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. A aproximação com a realidade histórica permite não apenas o necessário ajuste na hiperidentidade portuguesa, mas um questionamento sobre as formas narrativas que constroem e perpetuam a mitologia épica nacional.

Com este procedimento, a autora evidencia, ainda, o anacronismo em narrar a desintegração do Império português na mesma chave épica que consagrou as Navegações e a expansão do Império no século XVI.

## 5. "Caramba, parece um genocídio": os passeios de Evita na cidade da Beira

Após investigar as diferentes construções discursivas do espaço narrativo pelos dois narradores presentes no romance, e, em seguida, as distintas articulações entre estas espacialidades e o tempo histórico, este terceiro e último movimento analítico pretende comparar as formas como as representações do elemento espacial expõem (ou omitem) a realidade histórica da presença portuguesa em território colonial em cada um dos textos, revelando aspectos da realidade extratextual no contexto da agonia do império português em território africano.

Para isso, tomamos por referência a distinção conceitual entre *fronteira* e *limiar* destacada por Walter Benjamin, e as múltiplas reflexões e possibilidades de análise que ela enseja, para investigar as relações entre unidades de significação espacial nas duas narrativas, a partir dos deslocamentos de Evita. Se, como vimos na análise anterior, os percursos da personagem na Beira acompanham a gradual "desilusão sobre todas as coisas daquela costa", culminando na consciência do engano sobre a missão que a levou àquele lugar, seus achados nas ruas e casas da Beira revelam verdades escondidas pelo narrador de "Os Gafanhotos". Nessa perspectiva, pretendemos analisar de que forma os deslocamentos de Evita, a pé ou de carro, pela cidade da Beira, expõem (ou invisibilizam) a violência e o genocídio exercidos pela metrópole portuguesa sobre os territórios coloniais e as populações nativas.

### 5.1 "Inflexão da curva da natalidade": genocídio de salão no terraço do *Stella Maris*

Em "Os Gafanhotos", após o beijo nupcial no alferes, a jovem noiva metropolitana contempla do alto a terra colonial que tem por missão fecundar: um espaço infinito e aberto ao povoamento pela "casa portuguesa", criado, a seus olhos, pela irradiação de signos do Império Português.

Alienado dos enredos que se desenvolvem simultaneamente à festa colonial no espaço externo ao terraço – as mortes de negros envenenados diante do hotel e a guerra colonial em Cabo Delgado, motivo do trânsito dos oficiais a Mueda e da presença de suas famílias na Beira, intencionalmente omitidos ou invisibilizados pelo narrador de "Os Gafanhotos" –, o terraço se assemelha a um espaço heterotópico, conceito elaborado na conferência "Espaços outros", em que Michel Foucault propõe o percurso histórico da noção de espaço que adotamos como ponto de partida deste estudo. De acordo com o filósofo, se na década de 1970 o mundo se experimenta como "rede", um conjunto heterogêneo de posicionamentos "impossíveis de ser sobrepostos", implicados uns nos outros e organizados por relações de vizinhança (e não mais de linearidade progressiva como no século XIX), há,

no interior deste conjunto, posicionamentos que se distinguem exatamente por "suspender, neutralizar ou inverter" estas relações, contradizendo todos os outros posicionamentos. Como as utopias, constituem espaços onde "todos os outros posicionamentos reais que se encontram no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos". Mas se, ainda de acordo com Foucault, as utopias são posicionamentos essencialmente irreais, "espécies de lugares fora de todos os lugares", as heterotopias são "lugares reais, efetivos, delineados na própria instituição da sociedade". (FOUCAULT, 1984, p. 414-415). Conforme já mencionado no primeiro movimento analítico deste estudo, o navio é, para Foucault, a "heterotopia por excelência".

O barco, [como o bordel] é um tipo extremo de heterotopia. (...) se imaginarmos afinal que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel em bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá porque o barco foi para a nossa civilização do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. (*idem*, p. 422)

O narrador de "Os Gafanhotos" constrói, a partir do interior do terraço do *Stella Maris*, uma unidade de significação espacial isolada, no espaço e no tempo, da realidade terrena da cidade da Beira e do norte de Moçambique, isolamento evidenciado pela decisão narrativa de não interromper a narração da festa e pela omissão ostensiva do tema da guerra colonial. Conquanto, assim como o navio, o hotel seja um espaço de trânsito, espaço ambíguo entre a metrópole e o território colonial – nos termos de Benjamin, um limiar –, este trânsito parece não conduzir a lugar algum, seja no espaço ou no tempo. Ainda que pretenda representar a identidade nacional navegadora, descobridora de mundos, constitui-se como um limiar de detenção, no sentido apreendido por Gagnebin. Como as personagens de Kafka, a coletividade portuguesa se encontra "presa" nesse suposto limiar, desconectadas dos mundos descobertos e já sem saber seu destino final. A confusão dos noivos a respeito das movimentações celestes (mostrada na análise anterior) ilustra essa desorientação.

Nos termos recomendados por Benjamin, o mundo português encerrado no terraço do *Stella Maris* se separa da terra africana (que os colonos têm por missão fecundar) por uma fronteira, linha divisória intransponível, apesar de ser um espaço de trânsito, escancarado ao oceano e à paisagem da Beira. As janelas do quarto, atravessadas pelo som dos gritos de negros na avenida, são fechadas pelo noivo.

Os dois níveis espaciais que estruturam espacialmente a narrativa de "Os Gafanhotos" se separam por uma fronteira, que estabelece um limite intransponível entre o

mundo metropolitano reunido no terraço do *Stella Maris* e o território colonial moçambicano. Ou ainda, conforme a concepção apreendida por Gagnebin, o mundo português de "Os Gafanhotos" vaga, como as personagens de Kafka, num "limiar de detenção", aprisionados numa festa eterna, suspensa acima do tempo e do espaço reais e históricos. É assim também que, como vimos, o passeio dos noivos no descapotável não pretende atravessar a "fronteira" construída entre o terraço e a realidade da cidade da Beira, mas expandir à terra africana a construção discursiva construída a partir do terraço; o automóvel constitui-se como espécie de "ilha" ou "pequeno navio" que percorre a terra africana submersa como vista do terraço.

De acordo com Foucault, um dos princípios que configuram as heterotopias é a suposição de "um sistema de abertura e fechamento, que simultaneamente as isola e as torna penetráveis" (FOUCAULT, 1984, p. 420). O acesso só é permitido após o cumprimento de certos rituais. Algumas dessas aberturas escondem, no entanto, curiosas exclusões: "acredita-se penetrar, mas se é, pelo próprio fato de entrar excluído" (*idem*, p.420).

Acompanhando esta lógica, as personagens negras só têm acesso ao terraço na condição de figuras dóceis, subalternizadas, decorativas. No exterior do terraço, o imenso coletivo de negros é representado como um bando de cafres, tribos selvagens rebeladas (os do Norte da colônia) ou como seres humanos intelectualmente inferiores, que morrem por sua própria "estupidez" (os da cidade da Beira). Em ambos os casos, justificam a presença e a atuação portuguesa no território colonial, assim como a própria existência do terraço. Na mesma lógica, o acesso do jornalista local é visto como "invasão". Por ousar fotografar daquela perspectiva a passagem de um corpo branco entre os negros envenenados, é expulso e perseguido na praia pelo alferes armado.

Ainda de acordo com a descrição de Foucault, uma das funções dos espaços heterotópicos é "cria[r] um espaço real, tão perfeito, metucioso e bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso" (*idem*, p. 420-421). Ele se pergunta se não seria este o caso de certas colônias, como as sociedades puritanas de ingleses na América do século XVII ou as "extraordinárias, maravilhosas, (...) absolutamente organizadas", colônias fundadas por jesuítas na América do Sul, no Paraguai, nas quais "a perfeição humana era efetivamente realizada", sublinhando, na comparação, o rigor com que a cristandade marcava o espaço e a geografia do mundo americano. Significativamente, Foucault não alude aos embates sangrentos que demarcaram estes espaços.

É assim que, em "Os Gafanhotos", a retirada dos cadáveres negros pelos *dumpers* se torna mais uma atração da festa, assistida do alto e distanciadamente pelos convivas, através de binóculos que passam de mão em mão. Os "incontáveis" afogados não

ensejam uma investigação responsável ou providências políticas pela administração colonial, mas suposições<sup>5</sup> levianas baseadas no desconhecimento, ódio e desprezo aos povos indígenas, formuladas à distância pelo coletivo alienígena em festa, que não se incomoda em sair do terraço e descer à terra, conhecer ou se informar sobre a realidade local – nem sobre a terra que tem por missão "fecundar".

A radical dissociação entre as duas unidades espaciais permite à autora construir um sistema de valores associado ao terraço do hotel, já que, ao invés de investigar as causas das mortes de negros africanos, o narrador apresenta suposições elaboradas pelos portugueses do alto do terraço onde a festa prossegue, sem nunca descer à terra onde as mortes acontecem. É numa curta sequência no hall do hotel – outra exceção na economia espacial de "Os Gafanhotos" –, aonde as personagens portuguesas descem "em leves trajes de noite" apenas para contar seus mainatos, que capitão Forza Leal expõe a explicação oficial das mortes: após roubar e beber álcool metílico de galões destinados a uma tinturaria, os "blacks" morreram envenenados. Ao atribuir as mortes à "própria estupidez dos blacks", a versão oficial não só isenta o projeto colonial de responsabilidade pelos mortos ("não temos nada a ver com esta cegada"), como justifica a ocupação portuguesa como missão civilizatória: "é uma colônia de cafres que estamos libertando de si mesmos" (JORGE, 2004, p. 22). Após ouvir a "explicação", todos concordam em manter-se à distância, não se mostrar solidários (para não incentivar a estupidez) e retornar ao terraço para almoço, voltando a aproveitar seu folguedo de domingo.

Neste sistema de valores encerrado no terraço do *Stella Maris*, uma suposta (e discursivamente forjada) inferioridade racial dos nativos justifica a raiva, a indiferença, a ausência de solidariedade aos mortos e, finalmente, o desejo de eliminar a população nativa do território colonial. Como vimos anteriormente, na economia narrativa de "Os Gafanhotos", a metáfora da "fecundação da Terra" pelos brancos portugueses alienígenas é tensionada pela sugestão da castração da população nativa como "solução para a colônia", conforme a irrefutável opinião expressa pelo General, ausente da festa, mas complacetemente incorporada ao sistema de valores do terraço. A sugestão de extermínio dos povos originários é velada pelos métodos supostamente pacíficos pelos quais a "inflexão da curva da

---

<sup>5</sup> " 'São os changanes e os senas esfaqueando-se. Que se esfaqueiem.' (...) o tenente era ainda jovem e ria imenso, pensando nos pretos uns contra os outros" (p. 16); "Só quem não conhece as matanças sazonais, não aventa essa hipótese como a mais provável"- disse o major" (p. 18); "O major de dentes amarelos (...) lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidavam coletivamente" (p. 19).

natalidade" seria alcançada: a esterilização voluntária ou compulsiva dos "cafres", a suspensão dos serviços de assepsia.

## **5.2 Entre Evita e Eva Lopo: diferentes formas do genocídio nos limiares da Beira**

Conforme pudemos verificar na primeira parte de nossa análise, a narradora Eva Lopo amplia a representação espacial do mundo português em Moçambique, acrescentando outras unidades de significação à espacialidade construída no primeiro texto pelo narrador de "Os Gafanhotos". Compõe, dessa forma, uma outra imagem do hotel *Stella Maris*, agregando novos significados ao terraço predominante na primeira narrativa. Na narração de Eva Lopo, o hall adquire outra significação, constituindo um "espaço rival" do terraço. Essa rivalidade é demonstrada discursivamente, por exemplo, pela desconstrução da metáfora da "fecundação da terra" pela ideia de um "espaço eunuco" após a partida dos homens para Cabo Delgado, ou por sua projeção no tempo histórico, em contraste à imagem da festa eterna cristalizada na memória de Evita.

Prosseguindo na análise desta desconstrução, é interessante observar as diferentes funções adquiridas pelo hall do *Stella Maris*, à luz da distinção benjaminiana entre fronteira e limiar. Se, em "Os Gafanhotos" o hall do hotel se constitui como fronteira – não ensejando o atravessamento das personagens à realidade africana, antes reforçando o sistema de valores encerrados no terraço –, o mesmo espaço recupera, na rememoração de Eva Lopo, sua função liminar. A princípio, como um limiar no tempo, projetado no tempo histórico pela descrição espacial, que alude à aura de um "tempo colonial doirado" dos anos 1950, ainda presente no final da década de 1960, quando o hotel foi transformado em messe militar durante a guerra colonial, para logo explicitar a ruína pós-colonial em que o espaço já se teria configurado no momento da enunciação de Eva Lopo, vinte anos após os eventos.

Além desta dimensão temporal, o espaço do hall realiza seu caráter liminar por possibilitar a passagem do espaço metropolitano ao espaço colonial, recuperando sua função arquitetônica usual. Recusando-se à clausura no hotel, à espera do retorno do noivo em combate, Evita ousa atravessar o hall, dando início a sua jornada pessoal na Beira. Ao contrário do narrador de "Os Gafanhotos", Eva Lopo constrói o hall do *Stella Maris* como espaço liminar, de passagem (e já não de detenção) pelo qual Evita recusa a estagnação entre a vida e a morte, aventurando-se em direção à terra africana invisibilizada no discurso de "Os Gafanhotos". Ao rememorar o instante em que atravessava este espaço, Eva Lopo menciona a transformação romanesca de Evita. Como numa constelação, o hall do *Stella Maris* surge como espaço de transição a outras experiências liminares.

Nunca suspeitei de que alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou que alguma vez tivesse estado no centro das atenções. 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, grifo nosso)

No discurso de Eva Lopo, completando a missão de revelar a realidade da ação militar no território africano, continuamente negada em "Os Gafanhotos", esta unidade espacial também expõe a saída dos homens do *Stella Maris* em direção ao norte de Moçambique, ação que transforma o hall (como todo o edifício do hotel) em um "espaço eunuco".

Veja o que teria sido se soubesse que a propulsão do hall era rival da propulsão do terraço. Que desperdício, que desunidade! Ainda bem que não soube. Escusou ser tentado a introduzir um parágrafo que apresentasse o hall sem combatentes, depois do movimento que convergia para Cabo Delgado, como um espaço eunuco. (*idem*, p. 91)

Beijo-o na boca mas continuo a dizer que não. E como é madrugada e o jeep já apitou, à porta do *Stella Maris*, o noivo enfia o camuflado, aperta o cinturão verde, amarra o cano das botas, sustenta as ligas de elástico. Os passos que ele produz sem o menor ruído, pelo corredor fora, contrastam com os apitos que vêm do jeep. Apita de novo. Uma voz alarve grita.

"O gajo quer ir no avião da hortaliça!"

Passadas duas horas, o primeiro avião levanta voo, já está no ar, na direção do sonho do General – disse Eva Lopo. (*idem*, p. 90).

No entanto, é interessante observar como o hall mantém seu caráter "fronteiriço" para as outras mulheres, as "senhoras do *Stella*" que, à espera que seus maridos regressem de Cabo Delgado, ao contrário de Evita, não atravessam a linha divisória que separa o *Stella Maris* da realidade africana, permanecendo nos espaços insulares que constituem os espaços portugueses na cidade da Beira. Na narração de Eva Lopo, tais lugares parecem funcionar como "sucursais" do mundo português encerrado no terraço, reproduzindo a lógica discursiva construída pelo narrador de "Os Gafanhotos". Alguns exemplos são "a paz muito branca" da clínica "com uma linda vista para o mar" onde acontece o parto fracassado da mulher do Zurique (*idem*, p. 184), ou a avenida diante do *Stella Maris*, onde o piloto Fernandes e sua mulher passeiam abraçados por muito tempo poucas horas antes da explosão de seu avião em Tete (*idem*, p. 124), onde se verificam a subalternização como condição de acesso dos negros ou a linda – e indefectível – vista para o mar.

A transposição do hall do hotel por Evita inaugura uma sucessão de limiares que pontuam a gradual tomada de consciência da realidade do projeto imperial, acompanhando a transformação romanesca da personagem. A necessidade, apontada por Benjamin, de recuperar a experiência liminar na modernidade torna-se, para Evita em África, um

desvendamento da realidade africana omitida do discurso oficial. Ao contrário da paisagem edênica, plana e vazia, avistada pela noiva do alto do *Stella Maris* no dia da festa, os deslocamentos de Evita pela Beira revelam sinais concretos da tensão entre o projeto imperial português e populações nativas africanas, que desestabilizam o sistema de valores preservado no interior do hotel.

Numa das primeiras vezes em que deixa o hotel "independentemente só", Evita toma conhecimento do plano do General para Cabo Delgado, do qual só sabia "por generalidade", na casa onde "Helena [se trancara] por Forza Leal". No trajeto a pé de volta ao hotel, Evita depara com uma garrafa de veneno disfarçada com rótulo de vinho. Se, no segundo passeio no descapotável narrado por Eva Lopo, em companhia do noivo e do casal Forza Leal, os vestígios de seus atos violentos são encobertos pelo refluxo das marés, agora estes vestígios são trazidos de volta pelas ondas, que "se agitam como se tivessem existência própria".

Gostava da praia no momento em que ficava *independentemente só*. (...) Mas a praia não está só, alguém deixou um saco, alguém perdeu um saco e as ondas que sobem àquela hora, sem perturbação, levam-no e trazem-no, enjeitam-no na areia. (...) Ficou agora parado, direito. Pego no saco, não é um saco vazio, tem qualquer coisa que rebola, dentro. Duvido se devo ou não devo abrir. Não devo abrir. Devo ir embora e deixar o saco que boia. (...) Um recém-nascido poderia estar a morrer dentro do saco. Precipito-me para o saco, abro-o, revolvo-o. O saco contém palhada-china ainda enxuta e uma garrafa de álcool metílico. É veneno. Moisés deu à costa em forma de veneno. (...) Cheirei a garrafa embrulhada como uma oferta. A garrafa era um desses vasilhames de plástico vulgar de refrigerante a litro, rolhada a lata, a que tinham colocado um rótulo de vinho. E foi aí que pela primeira vez se atravessou o jornalista. (...) existe um crime. Vários crimes. Ninguém me pode tirar a certeza de que levo nas mãos a prova de um crime. (*idem*, p. 110-111, grifo nosso)

Esta descoberta desestabiliza a confiança de Evita na versão oficial sobre as mortes dos negros, instaurando a certeza de se tratar de um crime premeditado de envenenamento. Ao invés da atitude passiva demonstrada nos primeiros passeios, quando silencia diante da matança dos flamingos e da destruição das provas do envenenamento do "black" pelos dois oficiais, Evita recolhe a garrafa e a leva à redação do *Hinterland*, fazendo uma primeira denúncia ao jornalista local. A princípio, a jovem metropolitana denega a associação do crime à esterilização dos nativos como "solução para a colônia", ou ao plano do General para Cabo Delgado.

[T]inha apenas preconizado que se estabelecesse uma ordem na natalidade nativa, que se encontrasse uma rolha, uma bisnaga que impedisse a natalidade, agora ameaçando explodir com o advento da assepsia na África portuguesa. Um processo que rachasse a curva da natalidade a meio. O General não tinha, não poderia ter colocado rótulos de vinho a garrafas com veneno. (...) o General merecia o respeito de todos os que tinham conhecimento da ratoeira em Cabo Delgado. Agora que alguém, que por certo nunca tinha ouvido um discurso do General, (...) os envenenasse, já ultrapassa tudo o que seria de prever. (...) – Evita pensava, quando

pôs o saco numa pequena mesa do jornal. (...) "Terá de dizer exactamente onde'. Só poderia dizer onde, indo lá. Desconhecia o nome das praias, toda a costa lhe parecia igual. (*idem*, p. 112)

Num segundo momento, após assistir à morte do mainato Mateus Rosé, novamente na casa de Helena, Evita volta à redação do *Hinterland*, desta vez para exigir (com os socos na mesa que interpretamos anteriormente como ponto de virada na transformação romanesca da personagem) a investigação do crime, acusando o jornalista de cumplicidade com o governo da África do Sul, a quem, a princípio, atribui a culpa pelas mortes. É então que o jornalista a leva em seu carro ao espaço ambíguo da doca – que é, ao mesmo tempo, "foz e nascente do braço de mar". Em contraste com a fluidez do primeiro passeio no descapotável, que, em "Os Gafanhotos", parece navegar sobre uma lâmina d'água, a descrição do carro do jornalista por Eva Lopo ressalta o contato máximo com as irregularidades do solo, realçando o terreno acidentado das avenidas, com buracos que provocam solavancos, e a poeira que entra pelas janelas e penetra pelo corpo, evidenciando uma outra perspectiva da cidade portuguesa d'além mar e de sua relação com a terra africana: "Ela entrou e já ele arranca, acelera o motor, sai pela avenida que tem enormes covas, mas ainda não choveu, ainda salta pó que não se vê, contudo sabe na língua, porque as portas vão abertas, ambas de par em par". A nova perspectiva possibilita um esvanecimento das "fronteiras" estabelecidas pelo discurso oficial, e se estende também à população negra, na figura do jornalista mestiço: "é agora que ela vê que ele não é um homem novo, nem um homem branco, nem um homem estúpido" (*idem*, p. 135).

Numa significativa montagem discursiva, Eva Lopo narra um diálogo no interior do carro, parado diante do *Moulin Rouge*, em que as falas das duas personagens se cruzam, como uma intercalação de monólogos nos quais ele expõe de forma cifrada suas diversas estratégias para driblar a censura, enquanto ela se debate com a ideia de genocídio – a princípio, discordando do jornalista. Neste diálogo entrecortado, a justaposição das duas vozes permite vislumbrar uma relação entre a necessidade de driblar a censura e a existência de diferentes formas de genocídio contra os povos originários africanos.

Evita, lembro-me – "É imperdoável". Estavam dentro do carro, a olhar para o cabaré das velas lanceoladas. Ele: - "Bom, uma pessoa tem um caso determinante na vida, mas o mais determinante acontece uterinamente. É aí que as coisas se decidem". Evita: – "Caramba, parece um genocídio". Ele – "Há formas. Há excelentes formas e medíocres formas". Evita – "Trouxe-me aqui para balbuciar o silogismo do absurdo? Olhe que comparar a luta armada com um crime por envenenamento é o mesmo que confundir o código da honra com uma resma de papel manchado". Ele: "Calma, a mãe morreu, o pai morreu, isto tudo para que compreenda alguma coisa de África..." Evita, lembro-me – "Eu não tenho nada a ver com a luta armada, eu não luto." (*idem*, p. 137, grifo nosso)

Este é o primeiro de uma nova série de "passeios" de carro pela cidade da Beira, já não no descapotável mas no Fiat do jornalista, nos quais Evita transgride a fronteira imposta entre o mundo português e a realidade africana, vindo a conhecer aspectos da realidade do projeto colonial português omitidos pela versão oficial. Nos termos propostos por Benjamin, assim como o corpo que percorre a estrada a pé, o carro do jornalista se configura como espaço liminar, conduzindo a personagem a bairros interiores e periféricos da cidade. Ao narrar estes passeios, Eva Lopo expõe outras – "excelentes e medíocres" –, formas do genocídio, que os deslocamentos pela Beira vão gradualmente revelando.

É assim que, logo após o diálogo mencionado, Evita toma conhecimento da realidade brutal das operações de guerra omitidas no discurso dos oficiais, reveladas pelas fotos secretas escondidas na casa de Helena, e confirmadas no interior do *Stella Maris* pelo testemunho de um dos oficiais. A saber, o incêndio de aldeias inteiras, o assassinato de populações civis, incluindo mulheres grávidas, idosas e recém-nascidos, a degola e o enforcamento de prisioneiros rendidos, além da degradação dos jovens portugueses no campo de combate, sintetizada na transformação do caráter do noivo em "Luís Galex".

Em outra dessas incursões, narrada no capítulo VI, Evita toma conhecimento da realidade vivenciada pela população local da cidade da Beira ao acompanhar o jornalista aos bairros periféricos em que moram suas duas mulheres, cada uma com quatro filhos, no dia em que recebe seu salário. A descrição destes bairros expõe realidades invisíveis à perspectiva do hotel. A descrição da rua das putas, onde vivem a raivosa e esqualida mulher branca que já fora "a mais linda puta da rua" e os quatro filhos "quase brancos" do jornalista, um dos quais viria a morrer de tifo, destoa da paisagem contemplada do hotel:

(...) o carro entrou numa estrada de terra batida e os prédios começaram a rarear. Por vezes era necessário fechar por inteiro os vidros. A partir de determinado momento, depois do rarear das habitações, duas fileiras de casas térreas com telhado de zinco começaram a aparecer como jogadas na água. As duas fileiras de casas elevam-se acima das poças de lama cor de barro. Por vezes, o sol brilhava sobre essa cor e chispava uma estrela vermelha, depois uma fita surpreendentemente azul, onde a água era mais funda, e as casinhas aproximavam-se, elevadas acima do solo, com alpendre escuro, os mosquiteiros despegados.

'É um bairro de negros?'

'Não, é uma rua de putas'. (*idem*, p. 186-187)

Ao descrever o bairro Maquinino, espaço real da cidade da Beira, onde moravam a outra mulher, esta negra, e os quatro filhos "quase negrinhos" do jornalista, Eva Lopo destaca a presença de escombros ao lado de construções, compondo mais um espaço cronotópico em que "o tempo falava por si com uma veemência enorme de princípio e fim em

simultâneo", para expressar a realidade histórica do fracasso e agonia do projeto imperial português: "tudo aquilo era novo e no entanto parecia um barco velho embandeirado" (*idem*, p. 189). A imagem do casal que lhe acenava do alto, entre "janelas ainda inacabadas", lembrava a Evita "um postal que ilustrasse uma ideia especial de progresso, de abraço entre as raças, feito nos andaimes duma casa a construir já em escombros" (*idem*, p. 189).

Ele conduzia agora na direção do Maquinino onde uns prédios se levantavam ainda em estruturas, por meio de montes de vigas e areia. Betoneiras redondas estavam roncando àquela hora do dia, mas o afã era pouco como se os operários se tivessem deitado. Havia no ar um cheiro a cimento fresco quase nauseabundo. "Bom, não vai pensar que tenho a família a viver dentro de uma betoneira! Moram ali!" Era um dos prédios ainda por pintar, todo cor de betão, que já estava povoado de roupas a secar. Tudo aquilo era novo e no entanto parecia um barco velho embandeirado. (...) *O tempo falava por si com uma veemência enorme de princípio e fim em simultâneo. Nada melhor para ilustrar a sociedade sem tempo.* (*idem*, p.189, grifos nossos)

As incursões nos bairros periféricos da Beira em companhia do jornalista expõem a realidade e o fracasso do projeto civilizatório. "Acho a sua tragédia brutal" (*idem*, p. 189), diz Evita, sem especificar se se refere à vida pessoal do jornalista ou às condições sociais em que vivem estas outras personagens, ausentes da narrativa "Os Gafanhotos". A nova configuração espacial desenhada a partir dos deslocamentos de Evita na cidade ao longo da narrativa dá a ver as diferentes formas de genocídio que se desenrolam simultaneamente à rotina ocidental do hotel, e expandem a aparentemente inocente sugestão de controle da natalidade dos nativos, associada à "respeitável" figura do General. Com esse procedimento, Eva Lopo amplia também a representação do genocídio das populações nativas pelo colonialismo português. Se, em "Os Gafanhotos", esta realidade é representada de forma estrutural, pela oposição entre as imagens de fecundação da terra pelos portugueses e a esterilização dos nativos, que estrutura o sistema de valores do mundo português encerrado no terraço do *Stella Maris*, os deslocamentos de Evita na cidade da Beira, rememorados por Eva Lopo, expõem, além do crime de envenenamento, outras formas cruéis e históricas do genocídios das populações originárias da zonas coloniais pelo colonialismo português: a violência brutal das operações de guerra no Norte da colônia, a desnutrição infantil, a insuficiência dos serviços de saúde, a exclusão da população nativa do projeto imperial.

Finalmente, vale mencionar a última dimensão da transição romanesca de Evita, na qual o próprio corpo da personagem adquire função liminar. Após a completa desilusão com a figura do noivo, também ele "romanesca" transformado pela experiência da guerra colonial em África, o adultério de Evita com os dois jornalistas locais representa sua

dissidência do projeto imperial e o abandono da missão que motivou seu deslocamento à cidade da Beira, ao território colonial.

"Esmagada" pela realidade nacional da qual toma conhecimento, Evita trai o noivo pela primeira vez com o jornalista gordo que conhece no *Moulin Rouge* – um outro espaço heterotópico, forjado na memória mítica do projeto imperial português, cuja descrição reproduz a atmosfera do terraço do *Stella Maris* no dia da festa de casamento: uma pequena orquestra a cantar *Get out from here tonight*, inquietações a respeito da noção de saudade. "Era um espetáculo sem tempo nem lugar, ainda mais exaltante do que as casas em construção. Ao menos que tivesse lugar" (*idem*, p. 190). Como se levada por um "túnel sem saída" (*idem*, p. 194), Evita vai dali à casa do gordo, onde comete adultério pela primeira vez, na esperança de compensar a sensação de abismo que experimentava. Ao sair da casa, o primeiro jornalista, que a esperava à porta, a parabeniza por "já pertence[r] a esta terra e a este lugar". No entanto, Evita se mostra aliviada ao tomar conhecimento de que o gordo não guardava memória da noite anterior – o que confere também ao corpo do jornalista um caráter heterotópico e fronteiriço. "Você quer é passar por aqui e ficar ilesa de tudo. É uma esperteza que não resulta." (*idem*, p. 196), diz-lhe o jornalista.

Esta espécie de transição física da personagem à terra africana só se completa na segunda vez que comete adultério, esta com o jornalista mestiço. Ao contrário de Helena Forza Leal, que almeja a imortalidade pela associação com a figura mítica de Helena de Troia, cuja beleza justifica a guerra e a violência cometida pelos homens, Evita quer se sentir mortal. "Quero que um homem se ponha em cima de mim para me sentir mortal. Com uma gadanha e uma pá, e me enterre e me empurre até o local donde se extrai o mármore, quando a terra fecha" (*idem*, p. 249). Na casa descrita como castanha, descascada, pequena e suja, adjetivos que se estendem ao jornalista, que a recebe com mau hálito – "deve ter pelo menos um dente podre" (*idem*, p. 250) –, Evita lhe pede a solidariedade de fazê-la mortal.

Pudemos verificar, por essa análise, como os percursos de Evita atravessam uma constelação de limiares – espaciais, temporais, físicos –, através dos quais Eva Lopo aproxima seu discurso da realidade histórica de sua experiência na cidade da Beira, desconstruindo a imagem épica, fronteiriça, fechada e eterna da memória do Império Português, construída discursivamente pelo narrador de "Os Gafanhotos". Ao deslocar a personagem do alto do terraço do *Stella Maris* ao território moçambicano pelo relato de Eva Lopo, Lídia Jorge executa a transição liminar do gênero épico ao romanesco, do mito à realidade histórica, da ficção ao elemento extraliterário, do discurso oficial masculino e hegemônico ao discurso feminino e periférico.

## 6. Considerações finais

Observamos que, mais que adorno narrativo ou cenário dos eventos narrados, o elemento espacial tem função estrutural no romance *A Costa dos Murmúrios*, a partir de sua articulação discursiva com outras categorias narrativas, como o foco narrativo, o tempo e as ações das personagens. Mas, como sugere Osman Lins, a funcionalidade deste elemento só pode ser apreendida pela avaliação da estrutura global da obra.

No primeiro capítulo, observamos que o procedimento de espacialização da narrativa literária, identificado por Joseph Frank na literatura moderna do século XX, marca toda a estruturação formal da obra. Conforme verificamos, a justaposição de narrativas na estrutura do livro permite à autora confrontar dois discursos sobre a guerra colonial e a desintegração do Império Português. Além disso, as espacialidades construídas discursivamente por cada um dos narradores representam, por diferentes perspectivas, as relações entre a metrópole portuguesa e o território colonial.

A imprecisão na ambientação dos espaços moçambicanos em "Os Gafanhotos" – a cidade da Beira e outros lugares, como Mueda e Six Miles, que mal são nomeados – tem função narrativa estrutural. Na construção discursiva daquele texto, a autora apresenta uma estrutura narrativa em que dois níveis espaciais verticalmente justapostos constituem duas unidades de significação espacial, cuja interação denota uma relação de dissociação e apagamento da inferior pela superior. No nível superior, o terraço do hotel *Stella Maris*, se configura discursivamente como espaço flutuante entre o céu e o oceano, impregnado por uma atmosfera de erotismo que reflete a garantia da fecundação da Terra pela casa portuguesa, representada pela aliança entre uma jovem metropolitana e um oficial das forças militares portuguesas. A ambientação do espaço do terraço pelo olhar seletivo da noiva Evita constrói, a partir da mesa do banquete, um nexos com o Império Colonial Português, que se irradia ao espaço exterior, expandindo-se à cidade da Beira e ao continente africano. No nível espacial inferior – a terra africana onde se ergue o hotel –, dois enredos simultâneos se desenvolvem paralelamente à festa de casamento: na cidade da Beira, incontáveis corpos de negros envenenados são trazidos pela maré à praia diante do hotel; no Norte de Moçambique, violentas operações militares combatem aos movimentos de libertação moçambicanos. Nos dois casos, a recusa do narrador em narrar os enredos simultâneos evidencia a relação de dissociação entre os dois níveis espaciais. A análise apresentada permite interpretar essa espacialidade como uma representação da relação de poder da metrópole portuguesa sobre o continente africano no contexto colonial. O espaço toma dimensão simbólica, compondo uma imagem em que o Império Português, encerrado no terraço do hotel, se afirma pela expansão

de sua perspectiva sobre o continente africano. A terra africana, por sua vez, é discursivamente invisibilizada, seja pela representação como um espaço desabitado, encoberto pelas águas, cromaticamente associado ao banquete servido na festa, seja omissão discursiva dos eventos que expõe as tensões históricas entre a festa no terraço e o território colonial. A significação desta unidade espacial se completa por sua associação a um sistema de valores, no qual a missão portuguesa de fecundar a "Terra" africana tem por contrapartida a esterilização das populações nativas, idealizada pelo General como "solução para as colônias" – e aceita sem questionamentos pelas personagens confinadas no terraço.

No segundo texto, a estruturação espacial se amplia, pela introdução de ambientes, eventos e personagens ausentes do primeiro texto. A disparidade entre os dois sistemas espaciais é destacada pela narradora já na abertura de seu relato, anunciando a centralidade do elemento espacial na estruturação do romance. Ao longo da narrativa, a introdução de novas unidades de significação espacial constrói uma imagem distinta do hotel *Stella Maris*, na qual o nível inferior do hall se destaca como espaço "rival" ao terraço, espaço predominante no primeiro texto. Ao recordar os deslocamentos de Evita pela Beira, a narradora apresenta espaços urbanos que invertem as significações construídas em "Os Gafanhotos", criando uma outra imagem também da cidade moçambicana onde o enredo acontece. Por fim, pela justaposição de diferentes testemunhos sobre as operações de guerra às quais a protagonista não tem acesso, Eva Lopo confronta a narrativa oficial que invisibiliza a guerra colonial ou os movimentos de libertação africanos, dando a ver episódios simultâneos silenciados no primeiro texto. Nesta nova estruturação, o desejo genocida de exterminar as populações nativas, complacente e unanimemente aceito pelas personagens portuguesas reunidas no terraço de "Os Gafanhotos", como "controle de natalidade", adquire novas dimensões. Na lembrança de Eva Lopo, a noiva Evita não recusa apenas a espera pelo noivo no confinamento no hotel, mas também a invisibilização discursiva dos nativos, a "explicação oficial" para o genocídio e a narrativa luso tropicalista da missão civilizatória.

Pudemos observar que o isolamento espacial do projeto colonialista – representado como uma festa de casamento no espaço simbólico do terraço do *Stella Maris* –, evidencia as formas como a narrativa omite as atrocidades cometidas pelas dinâmicas de ocupação do território africano pelo colonizador português, e a pulsão genocida do projeto imperial é uma opinião corriqueira, justificada pela atribuída "estupidez" da população indígena.

Diferentemente, ao ampliar a representação espacial, Eva Lopo acrescenta novos significados à imagem do colonialismo português difundida pelo discurso oficial. Ao

rememorar os deslocamentos de Evita no território colonial, Eva Lopo expõe as formas cruéis – e históricas – como o Colonialismo realiza o genocídio nas colônias africanas: a violência brutal das operações de guerra justificadas como repressão às lutas de libertação; o extermínio puro e simples dos nativos por meio de incêndios nas tribos ou do assassinato de mulheres, idosos, crianças e animais; o envenenamento premeditado dos nativos; a supressão de serviços de saneamento; a desnutrição.

Ao constatar as diferenças na construção espacial das duas imagens literárias sobre os mesmos eventos, e considerando as reflexões de Bakhtin ao definir o gênero romanesco por contraste à epopeia, é possível verificar que, no contexto da Literatura Portuguesa pós-1974, o confronto entre os dois gêneros, encenado na justaposição das duas narrativas em *A Costa dos Murmúrios*, permite a Lídia Jorge contrapor uma narrativa romanesca, próxima às circunstâncias históricas de sua experiência pessoal, à mitologia imperial portuguesa - uma das bases ideológicas da ditadura salazarista, que justificava a guerra colonial em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. A aproximação com a realidade histórica permite não apenas o necessário ajuste na hiperidentidade portuguesa, mas a compreensão sobre as formas que constroem e perpetuam a exclusão social nas sociedades originadas pelo colonialismo português.

Com este procedimento, Lídia Jorge representa ainda o anacronismo em narrar a dissolução do Império Português – e a conseqüente "viagem do retorno" – na mesma chave épica que consagrou as Navegações e a expansão do Império no século XV. A inscrição de uma nova perspectiva sobre a "Guerra Colonial" portuguesa, a partir da realidade histórica vivida, em especial, pelas mulheres portuguesas nos territórios coloniais, do engano a respeito da missão civilizatória portuguesa no Ultramar, das diversas formas do genocídio das populações nativas e, acrescentamos, das diferentes formas discursivas da representação do espaço, reitera a força do discurso de Eva Lopo como outro modo de narrar a aventura colonial portuguesa.

## 7. Bibliografia

### Obras Literárias

ANTUNES, Antonio Lobo. *As Naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2013.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. S/l: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s/d.

JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Antologia de Contos*. São Paulo: Leya, 2014.

\_\_\_\_\_. *O Cais das Merendas*. São Paulo:

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

SARAMAGO, José. *A Bagagem do Viajante: Crônicas*. SP: Companhia das Letras, 1996.

### Lídia Jorge

JORGE, Lídia. O romance e o tempo que passa ou a Convenção do Mundo Imaginado. *Portuguese Literary and Cultural Studies 2. Lidia Jorge in other words*. Spring 1999. (p.155-166)

JORGE, Lídia. "La humanidad se salvará de sí misma por sus lecturas" (entrevista a Nuria Azancot). In: *El Cultural*. 21 de janeiro de 2020. Disponível em: <[https://elcultural.com/lidia-jorge-la-humanidad-se-salvara-de-si-misma-por-sus-lecturas?fbclid=IwAR2-gpSd8J8XNCWIZFHZkLZ\\_Gw9FoNhrdCfcVcsE4y183csmH4wsZaQiR\\_o](https://elcultural.com/lidia-jorge-la-humanidad-se-salvara-de-si-misma-por-sus-lecturas?fbclid=IwAR2-gpSd8J8XNCWIZFHZkLZ_Gw9FoNhrdCfcVcsE4y183csmH4wsZaQiR_o)>.

### Entrevistas

ALMEIDA, Pedro Dias de. "Lídia Jorge: Há uma futebolização da cultura". In: *Visão*, 24 de junho de 2018. Disponível em: <<https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2018-06-24-lidia-jorge-ha-uma-futebolizacao-da-cultura/>>.

CARDOSO, Margarida. "Considerações sobre *A Costa dos Murmúrios* - Entrevista de Andreia Azevedo Soares". Artigo original publicado no Mil Folhas, *Público*, 24.06.2002. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/consideracoes-sobre-a-costa-dos-murmurios>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

DUNDER, Mauro. "Entrevista com Lídia Jorge: A Literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro". In: *Revista Desassossego* 8, Dezembro de 2012. SP: USP, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/49974>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

RUSSOTTO, Margara; FERREIRA, Patrícia Martinho. "A literatura, uma arte triunfal. Entrevista a Lídia Jorge". Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-literatura-uma-arte-triunfal-entrevista-a-lidia-jorge>>.

SOARES, Andréia Azevedo. Lídia Jorge. *Colecção Mil Folhas*. 24 julho 2002. Disponível em: <<http://static.publico.pt/docs/cm/f/autores/lidiaJorge/ljorge.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

ENTREVISTA com Lídia Jorge. *Eurochannel* (sem data). Disponível em: <<http://www.eurochannel.com/pt/Entrevista-com-Lidia-Jorge.html>>. Acesso em: 5 set. 2022

FREIRE, Rita Silva. "Lídia Jorge: As pessoas não se sentavam ao lado da minha mãe por ser divorciada' ". *Observador*, 7 abril de 2016. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/lidia-jorge-as-pessoas-nao-sentavam-ao-lado-da-minha-mae-divorciada/>>. Acesso em: 5 set. 2022

MUSCHKETAT, Nina do Carmo. "Lídia Jorge: Escrever é uma aventura maravilhosa. *JUPonline* em 16 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://www.juonline.pt/cultura/artigo/37640/lidia-jorge-escrever-e-uma-aventura-maravilhosa-2.aspx>>. Acesso em: 6 set. 2022.

### **Notícias sobre Lídia Jorge**

"Lídia Jorge. Prémio FIL de Guadalajara". Disponível em: <[https://www.rtp.pt/antena2/cultura/lidia-jorge-premio-fil-de-guadalajara-\\_4570](https://www.rtp.pt/antena2/cultura/lidia-jorge-premio-fil-de-guadalajara-_4570)>. Acesso em: 6 set. 2022.

"Lídia Jorge vai ter cátedra com o seu nome numa Universidade Americana". 4 de abril de 2022. Disponível em: <<https://www.tsf.pt/portugal/cultura/lidia-jorge-vai-ter-catedra-com-o-seu-nome-em-universidade-norte-americana-14742554.html>>.

### **Fortuna crítica**

COELHO, Isa Lopes. "Uma tentativa de afastar as sombras: *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge". 2009. *Abril. Revista do Núcleo de Estudos sobre Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 2, n. 3, p. 58-65, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29801>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

DAVID, Débora Leite. Tese de Doutorado. *O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. SP: USP, 2010. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-28062011-152130/publico/2010\\_DeboraLeiteDavid.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-28062011-152130/publico/2010_DeboraLeiteDavid.pdf)>. Acesso em: 6 dez. 2022.

- \_\_\_\_\_. "Lídia Jorge e o romance português da segunda metade do século XX". *Via Atlântica*, n.19 jun/2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50774>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- DUNDER, Mauro. "Entre prodígios, murmúrios e soldados: uma leitura da obra de Lídia Jorge" (comunicação). Simpósio 9. Narrativa literária contemporânea. SP: Mackenzie, 2012.
- \_\_\_\_\_. Dissertação 2009. "Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge". FFLCH, USP, 2009.
- FREITAS, Elisangela Aneli Ramos de. *Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma tetralogia construída*. Elisangela Aneli Ramos de Freitas; orientadora Marlise Vaz Bridi. São Paulo, 2018. (Dissertação. USP/FFLCH/DLCV/ PPGLP)
- FREITAS, Elisangela A R; BRIDI, Marlise. "Verdade do cheiro e do som: versões da história em *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, sob a ótica da narrativa moldura". S.l; s.d.
- GOBBI, Maria Valéria Zamboni. "Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica". In: *Itinerários*, Araraquara, 22, 37-57, 2004.
- \_\_\_\_\_. "‘Na terra tanta guerra, tanto engano’: *A Costa dos Murmúrios* e as ruínas do Império Português". In: *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 153–167, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12001>>. Acesso em: 6 dez. 2022.
- \_\_\_\_\_. *A ficcionalização da História. Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. SP: Editora UNESP, 2011.
- LIMA, Isabel Pires de. "Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual". In: *Semear* 4. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_02.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html)>. Acesso em: 13 jul. 2022.
- LOURENÇO, Eduardo. "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução". *Revista Colóquio/Letras*, n.78, Mar.1984, p.7-16. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=7&o=r>>. Acesso em: 30 nov. 2021.
- MEDINA, Cremilda. "Apresentação". In: JORGE, Lídia. *O Dia dos Prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- PAPOULA, Talita R. P. R. Dissertação. *Espaços em Trânsito. Uma Leitura de "O vento assobiando nas gruas"*, de Lídia Jorge. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- PRATA, Ana Filipa. " O cronotopo do hotel e a formação da memória em *O Retorno*". *Navegações*, v.7, n.1, p.69-76, jan-jun, 2014. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/15566>>. Acesso em: 9 jan. 2023.

PORTO, Marisel Valério. Dissertação. Vestígios de uma voz: Testemunho e ficção em *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge. Pelotas, 2013. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/09/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Marisel-Valerio-Porto.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2023.

RIBEIRO, Margarida Calafate. As mulheres e a guerra colonial: uma leitura de *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. *Uma história de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004. p. 363-421.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. Dissertação. *Entre pós-colonialismos: Portugal e Angola, diferentes histórias e distintos romances*. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131727>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

SARAIVA, Arnaldo. Os duplos do real e os duplos romanescos (*A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge). *Estudos Portugueses e Africanos*, vol.19, p.67-76. Campinas: Jan/Jun 1992. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5517>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Bondoso Caos: 'A Costa dos Murmúrios', de Lídia Jorge". *Colóquio Letras* nº107 (1989). p. 64-67. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=107&p=64&o=p>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

VECCHI, Roberto. " Incoincidências de autoras: Fragmentos de um discurso não só amoroso na literatura da Guerra Colonial". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 68: 2004. As mulheres e a Guerra Colonial. p.85-100. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/rccs.1083>>. Acesso em: 6 set. 2022.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. Tese. *Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge*. São Paulo: FFLCH/USP 2014. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05012015-151119/publico/2014\\_NiciaPetreceliZucolo\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05012015-151119/publico/2014_NiciaPetreceliZucolo_VOrig.pdf)>. Acesso em: 6 set. 2022.

### **Obras críticas e teóricas**

ABDALA Jr, Benjamin (org). "Apresentação". In: *Estudos Comparados. Teoria, Crítica, Metodologia*. SP: Ateliê Editorial, 2014.

ACHEBE, Chinua. *A Educação de uma criança sob o protetorado britânico: Ensaio*. (trad. Isa Mara Lando). SP: Companhia das Letras, 2012.

ADORNO, Teodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". (trad. Jorge de Almeida). *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

- AGUIAR, Christiano. *Narrativas e Espaços ficcionais. Uma introdução*. SP: Editora Mackenzie, 2017.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. "O Mundo Misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa". In: *Novos Estudos* nº 40, Novembro de 1994.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. "Teoria da Narrativa. Posições do Narrador". In: *Jornal de Psicanálise*. São Paulo: Instituto de Psicanálise SBPSP, vol 31, 1998, n. 57, p. 9-44.
- BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance. Sobre a metodologia do estudo do romance" In: *Questões de Literatura e de Estética. (A teoria do romance)*. SP: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Romance II. As formas do tempo e do cronotopo*. (trad. Paulo Bezerra). SP: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_. "O romance como gênero literário". *Teoria do romance III. O romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARRENTO J. 2012. "Walter Benjamin: Limiar, fronteira e método". *Olho D'água*, 4(2), 41-51. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/146/168>>. Acesso em: 11 out. 2022.
- BATISTA, Lázaro; BAPTISTA, Luis Antonio dos Santos. "Limiares e fronteiras de uma cidade que ainda vive". In: *Interação em Psicologia*, vol 22, n3, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/psicologia/article/viewFile/56138/37064>>. Acesso em: 11 out. 2022
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. (trad. Sergio Paulo Rouanet). 2ª ed. SP: Editora Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. (trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. "Kafka e seus precursores". In: *Outras inquisições: (1952)*. (trad. David Arrigucci Jr.) SP: Companhia das Letras, 2007. (p. 127-130)
- BORNHEIM, Gerd. "A Descoberta do Homem e do Mundo". In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. Rio de Janeiro: MinC – FUNARTE, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CAN, Nazir Ahmed. "De Trump ao Cão-tinioso: notas sobre a besta, o ser humano e outras (in)versões". *Mémoires Newsletter* [8-2-2020]. Acesso em: 13 fev. 2020.

- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2016.
- CARVALHO, Ederson Dias de. "Espaço ficcional: perspectivas teóricas". *TOPUS* 6 (1). Jan/Jun 2020.
- CHAVES, Rita. "Colonialismo e vida literária no império português", *Literatura e Sociedade*, v.7, n.6, p. 200-211, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25384>>.
- COELHO, Nelly Novaes. "A guerra colonial no espaço romanesco". *Via Atlântica*, vol.1, n.7, p.121-130, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49792>>. Acesso em: 8 jun. 2022.
- COUTINHO, Eduardo F. "Literatura Comparada Hoje". In: ABDALLA Jr, Benjamin. (org.) *Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014. (pp. 17-42)
- DiANGELO, Robin. *Fragilidade branca*. (trad. Anelise Angeli De Carli). In: *Revista Eco-Pós*. Dossiê Racismo, V.21, n.3, UFRJ 2018. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/22528](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528)>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo. História da Arte e anacronismo das imagens*. Trad. de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Outros espaços" (1984) (Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967). *Ditos e Escritos*, volume III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s.d.
- FRANK, Joseph. "A forma espacial na literatura moderna". (trad. Fábio Fonseca de Melo). In: *Revista USP*, São Paulo, n.58, p. 225-241. junho/agosto 2003 Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33863>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- FRIEDMAN, Norman. "O Ponto de Vista na Ficção. Desenvolvimento de um conceito crítico". In: *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. “ 'Na terra tanta guerra, tanto engano': 'A Costa dos Murmúrios' e as ruínas do Império Português". In: *Letras, Santa Maria*, v.19, n.1, p.153-167, jan/jun 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12001>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- \_\_\_\_\_. "Experiência e memória na narrativa portuguesa contemporânea: uma reflexão sobre *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso". In: ALVAREZ, Aurora G. L. e GONÇALVES NETO, Nefatalin (orgs). *Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo: homenagem à Lilian Lapondo*. SP: Todas as Musas, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica". In: *Itinerários*, Araraquara, 22, 37-57, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- \_\_\_\_\_. *A ficcionalização da História. Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. SP: UNESP, 2011.
- GONÇALVES, Bianca Mafra. Dissertação de mestrado. *Por uma filosofia do cabelo: uma análise de Esse cabelo, de Djaimilia Pereira de Almeida*. USP: 2021. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03012022-220259/pt-br.php>>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- KELM, Miriam Denise. "A identidade e a História portuguesas: duas constantes na obra de Lídia Jorge". In: *Letras, Santa Maria*, v.22, n.45, p.147-163. Jul/dez 2012.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. (Trad. Jess Oliveira). Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LINK, Daniel. "Como se lê". In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002. (4/8/2018)
- LOURENÇO, Eduardo. “A Psicanálise Mítica do Destino Português”. In: *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Povo Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978
- \_\_\_\_\_. (1975) “A Literatura como Interpretação de Portugal”. In: *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Povo Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978
- \_\_\_\_\_. (1998) “Portugal como Destino. Dramaturgia Cultural Portuguesa”. In: LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (p. 89-152)

- \_\_\_\_\_. (1984) "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução" In: Revista Colóquio/Letras. Balanço, n.78, Mar. 1984, p. 7-16. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=7&o=r>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- LOWENTHAL, David. "Como conhecemos o passado". *Projeto História* nº 17. Trabalhos da memória. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, nov/1998, (p. 63-201). Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- LUGARINHO, Mário César. "Crítica do Significante Português: Paranoia e Mito no Destino Português ou Notas Mais do que à Margem da Psicanálise Mítica: Para Uma Leitura da «Senhora das Tempestades», Poema de Manuel Alegre". Ensaio de 1999. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/257-cr%C3%ADtica-do-significante-portugu%C3%AAs-paran%C3%B3ia-e-mito-no-destino-portugu%C3%AAs-ou-notas-mais-do-que-%C3%A0-margem-da-psican%C3%A1lise-m%C3%ADtica-para-uma-leitura-da-senhora-das-tempestades-poema-de-manuel-alegre>>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- MACEDO, Tania. "A retórica do Império Colonial Português".  
\_\_\_\_\_. *Luanda, Cidade e Literatura*. 2002.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *Brevíssima História de Portugal*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.
- MARRONI, Luisa. " 'Portugal não é um país pequeno'. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934". In: *História. Revista da FLUP*. Porto, IV Série, vol.3 – 2013, 59-78. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/1224>>. Acesso em: 23 nov. 2022
- MENESES, Maria Paula G. "O indígena africano e o colono europeu". In: *e-cadernos CES* [Online], 07 | 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/eces.403>>. Acesso em: 7 out. 2022.
- MOUTINHO, Isabel. "Nós e os outros: O Vento Assobiando nas Gruas da pós-colonialidade portuguesa" In: PETROV, Petar (org.) *O Romance Português pós-25 de Abril*. Roma Editora, 2005.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história. A problemática dos lugares". (Trad. Yara Aun Houry). In: *Projeto História*, São Paulo, (10), dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

- PAREZANOVIC, Tijana. "Other spaces of the Empire: a colonial hotel in J. G. Farrell's *Troubles*". In: *Prague Journal of English Studies*. vol.5, n.1, 2016. Disponível em: <<https://sciendo.com/article/10.1515/pjes-2016-0003>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. (trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre). Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- PRATA, Ana Filipa. "O cronotopo do hotel e a formação da memória em *O Retorno*". In: *Navegações*, v. 7, n. 1, p. 69-76, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/1556>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- PREADY, Joanna. "Liminality in a London Hotel: Henry Green's Party Going and the Impact of Space on Identity". In: *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, Volume 7 Number 1 (March 2009). Disponível em: <<http://www.literarylondon.org/london-journal/march2009/pready.html>>. Acesso em: 5 fev. 2020
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- \_\_\_\_\_. "O fim da história de regressos e o retorno à África. Leituras da literatura portuguesa contemporânea." In: Elena Brugioni et al. (eds.) (2012), *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 89-99.
- \_\_\_\_\_. "África no feminino: As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 68 | 2004. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/1076>>. Acesso em: 8 jun. 2022.
- \_\_\_\_\_. "Nas malhas do Império: história, literatura, mulheres e exclusão". SP (USP) *Via Atlântica* n.12, dez/2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50079>>. Acesso em: 14 maio 2021
- ROANI, Gerson Luiz. "Sob o vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo". In: *Revista Letras*, Curitiba, n.64, -p. 15-32. set/dez.2004. Editora UFPR.
- RUBIÉS, Joan-Pau. "Instructions for travellers: teaching the eye to see". In: *History and Anthropology*. v. 9. n. 2-3, p. 139-190, 1996.
- SÁ, Teresa. "Lugares e Não Lugares em Marc Augé". In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2. São Paulo: 2014.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Portugal não é um país pequeno. Contar o "império" na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006.

- \_\_\_\_\_. (org.). *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. "Entre Próspero e Calibã: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade". In: *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010. (Coleção para um novo senso comum, v.4)
- \_\_\_\_\_. "Onze teses por ocasião de uma nova descoberta de Portugal". (1992) Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/10930/1/Onze%20Teses%20por%20o%20caso%20de%20uma%20descoberta%20de%20portugal.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2019.
- \_\_\_\_\_. "Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes". *Novos Estudos* 79, Novembro 2007. Disponível em: <[https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para\\_alem\\_do\\_pensamento\\_abissal\\_RCC\\_S78.PDF](https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCC_S78.PDF)>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- SARAMAGO, José. "O verão é capa dos pobres". In: *A bagagem do viajante*. SP, Companhia das Letras, 1996, p.51-52.
- SARAIVA Antonio José, COSTA João Bénard da. "Notas à margem da psicanálise mítica do destino português". In: *Raiz e Utopia*, n.5, 1978. (Sobre o ensaio de Eduardo Lourenço)
- SARAIVA, Antonio José. *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- SCHOLÉS, Robert. "Leitura: uma atividade intertextual". In: *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991, (p.17-64).
- SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do Romance. Ensaio de Genealogia e Análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
- STAGL, Justin & PINNEY, Christopher. "Introduction: from travel writing to ethnography". In: *History and Anthropology*, 1996. Vol. 9. Nos. 2-3, pp. 121-124.
- STEINER, George. "A ideia de Europa". In: *Revista Serrote*. n.25. SP, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017.
- STRONZA, Amanda. "Anthropology of Tourism: forging new ground for Ecotourism and Other Alternatives". In: *Annual Review of Anthropology*. 2001. 30: 261-283.
- SUBIRATS, Eduardo. "O mundo, todo e uno". In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. Rio de Janeiro: MinC – FUNARTE, São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/o-mundo-todo-e-uno>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

- VECCHI, Roberto & RIBEIRO, Margarida Calafate. "A memória poética da guerra colonial de Portugal na África. Os vestígios como material de uma construção possível". In: SELDMAYER, Sabrina & GINZBURG, Jaime (orgs.) *Walter Benjamin, Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- VECCHI, Roberto. *Exceção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses e os homens*. (trad. Rosa Freire d'Aguiar). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Pense na Lagosta". Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pense-na-lagosta/>>. Acesso em: 12 set. 2022.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. (trad. de Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## Notícias

- "António Costa pede desculpa por massacre de Wiriamu: "Acto indesculpável que desonra a nossa História". In: *Público*, 2/9/2022. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2022/09/02/politica/noticia/primeiroministro-portugues-pede-desculpa-mocambique-massacre-wiriamu-2019244>>. Acesso em: 5 set. 2022.
- "António Costa pede desculpas pelo Massacre de Wiriamu". In: *Canal Voa Português*, YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6E9p9iFROFg>>. Acesso em: 6 set. 2022.
- ALMEIDA, Jorge Fonseca. "Crimes de guerra". Disponível em: <<https://www.dn.pt/opiniao/crimes-de-guerra-14991232.html>>. Acesso em: 5 set. 2022.
- CANELAS, Lucinda e SALEMA, Isabel. "Relatório militar revela que tropas portuguesas participaram em decapitações". In: *Público*, 16 de dezembro de 2012. Disponível em: <[https://www.ces.uc.pt/estilhacos\\_do\\_imperio/alcora/media/documentos/P%C3%BAblico%20Dezembro%202012.pdf](https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/alcora/media/documentos/P%C3%BAblico%20Dezembro%202012.pdf)>. Acesso em: 5 set. 2022.
- CARDOSO, Paula. "O massacre português de Wiriamu: escrever para não esquecer". In: *Setenta e quatro*, 21 de janeiro de 2022. Entrevista de Mustafah Dhada a Paula Cardoso. Disponível em: <<https://setentaequatro.pt/entrevista/o-massacre-portugues-de-wiriamu-escrever-para-nao-esquecer>>. Acesso em: 5 set. 2022.

- GOMES, Catarina. "Wiriamu, a vida antes e durante o massacre". In: *Público*, 30 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/11/30/sociedade/noticia/wiriamu-a-vida-antes-e-durante-o-massacre-1715828>>. Acesso em: 5 set. 2022.
- MENESES, Maria Paula. "Desculpas por massacre de Wiriamu é "um passo", mas "precisamos de descolonizar a história". In: *Esquerda*, 4 de Setembro, 2022. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/desculpas-por-massacre-de-wiriamu-e-um-passo-mas-precisamos-de-descolonizar-historia/82700>>. Acesso em: 5 set. 2022.
- SALEMA, Isabel. "O império colonial em questão?" *Público*, 16 de Dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/12/16/jornal/o-imperio-colonial-em-questao-25758722>>. Acesso em: 5 set. 2022.