

Percursos da Memória

Uma análise de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge
e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Filipa Isabel Faria Silva

MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E CULTURAIS



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

fevereiro | 2014

T/M UMa

82

Sil 102

Ex-2

73283

KOHA

Percursos da Memória

Uma análise de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge
e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Filipa Isabel Faria Silva

MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E CULTURAIS

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SECTOR DE DOCUMENTAÇÃO
E ARQUIVO

ORIENTAÇÃO
Celina Maria Rodrigues Martins



Centro de Competências de Artes e Humanidades

Percursos da Memória

Uma análise de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto

Dissertação apresentada à Universidade da Madeira para obtenção do grau
de Mestre em Estudos Linguísticos e Culturais

Por

Filipa Isabel Faria Silva

Sob a orientação de

Professora Doutora Celina Maria Rodrigues Martins

Funchal

Fevereiro 2014

AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao fim desta dissertação, não posso deixar de expressar a minha profunda gratidão às pessoas que me ajudaram a ultrapassar alguns dos obstáculos e me acompanharam nesta viagem.

Devo à Professora Doutora Celina Martins um grande obrigada, que se mostrou disponível para me orientar neste percurso e por me ter dado a conhecer pela primeira vez a escrita de Mia Couto e mais tarde de Lídia Jorge.

Um obrigado aos serviços da Biblioteca Pública Regional da Madeira, por estarem sempre dispostos a fornecer os materiais de pesquisa.

Agradeço à minha família que sempre me acompanhou durante esta longa jornada, mas especialmente à minha mãe, Maria Faria, à minha irmã, Alexandra Silva, e ao meu irmão, Sérgio Silva, por terem sido sempre compreensíveis, por terem acreditado em mim e ainda pelos conselhos dados que me ajudaram a ultrapassar os obstáculos com que me deparei ao longo do processo.

Finalmente, agradeço à minha amiga Fernanda Castro, uma cúmplice nesta expedição, por todo o apoio prestado ao longo da caminhada e ainda pelos nossos diálogos que foram sempre bastante produtivos.

Um enorme obrigado a todos por terem embarcado comigo nesta viagem!

O tempo trabalhou a nossa alma colectiva por via de três materiais: o passado, o presente e o futuro. Nenhum desses materiais parece estar feito para uso imediato. O passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encontrado por interesses que nos são alheios.

Mia Couto, *Pensatempos*

ÍNDICE

Resumo	5
Introdução	7
Capítulo I - Memória: a busca de sentido	
1.1. A anamnese pós-colonial	14
1.2. Os narradores do testemunho	22
Capítulo II - Dos Murmúrios à Denúncia	
2.1. Amnésia	35
2.2. A Imposição da História Oficial	41
2.3. Choques e violências	48
2.4. A Desmistificação do Opressor	56
2.5. Parábolas da desordem	61
2.5.1. Os gafanhotos	
2.5.2. O Dilúvio como castigo	
2.5.3. Relatos do fim do mundo	
2.6. As representações do Inumano	70

Capítulo III – Estratégias de Resistência

3.1. A Travessia iniciática ----- 78

3.2. O regresso de Xerazade ----- 87

Considerações Finais ----- 93

Bibliografia ----- 97

Resumo:

O estudo comparatista incidirá nas representações da Guerra Colonial e Civil em Moçambique nas ficções *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge e *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto, explorando a noção de literatura de testemunho. A memória é o mecanismo de construção da identidade cindida e processo de crítica histórico-social e cultural, sublinhando os silenciados e os não-ditos da História Oficial. Em ambos os romances, analisaremos os choques de identidades culturais das principais personagens desde o período da colonização até à independência de Moçambique, insistindo nas personagens que assumem um papel de denúncia e de testemunha da História, construindo uma contra-leitura do História oficial. Refletiremos como as personagens centrais – Eva Lopo e Kindzu – denunciam o poder hegemónico ao ironizarem o papel dos anti-heróis. A narração de Eva Lopo e Kindzu reescreve as parábolas dos gafanhotos, o dilúvio, insistindo nos relatos do fim do mundo e nos testemunhos do inumano. Eva Lopo e Kindzu representam o regresso de Xerazade, dado que narram para criar consciência crítica e diferir a morte da memória numa perspectiva regeneradora da escrita.

Palavras-chave: Memória, Testemunho, Anamnese, Resistência, Parábola, Xerazade.

Abstract:

This comparative study focuses on representations of Colonial War and Civil War in Mozambique in the fictions *A Costa dos Murmúrios* (1988), by Lídia Jorge, and *Terra Sonâmbula* (1992), by Mia Couto, by exploring the notion of testimony literature. Memory is the mechanism that builds split identity and the historical-social and cultural critical process that highlights all that has been silenced and unspoken by Official History. In both novels, the shocks of the cultural identities of the main characters, from the period of colonization up to the independence of Mozambique, are analysed with a particular emphasis on characters who assume a role of denunciation and of testimony of history, thus setting up a counter-reading of the official record. One will consider how the central characters - Eva Lopo and Kindzu – denounce hegemonic power by mocking the role of anti-heroes. The narrations of Eva Lopo and Kindzu rewrite the parables of the locusts, the deluge, by emphasizing accounts of the end of the world and on testimonies of the inhuman. Eva Lopo and Kindzu represent the return of Scheherazade as they narrate in order to create critical awareness and defer the death of memory in a regenerating perspective of writing.

Keywords: Memory, Testimony, Anamnesis, Resistance, Parable, Scheherazade.

INTRODUÇÃO

África Austral? Que África Austral? Moçambique está para a África Austral como a Península Ibérica está para a Europa – estão ambas como a bainha está para as calças.

Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*

O objetivo desta investigação é comparar as peculiaridades da representação literária da guerra nos romances *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge¹ e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto², incidindo nos processos de memória. Trata-se de propor

¹ Lídia Jorge nasceu a 18 de Junho de 1946, em Boliqueime, no Algarve. Estudou Filologia Românica na Universidade de Lisboa. Viveu alguns anos em Angola e Moçambique durante a Guerra Colonial, onde foi professora de Ensino Secundário. Em 1980 lança a sua primeira obra *O Dia dos Prodígios* dando início a uma nova fase na literatura portuguesa, que impulsionou com a revolução do 25 de Abril de 1974. Um Portugal sob o poder ditatorial, à espera de uma modificação. Esta escritora faz parte da geração de escritores que surgiram após o 25 de Abril, a Revolução dos Cravos. Após o lançamento desta obra escreveu mais livros: *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Última Dona* (1992), *A Instrumentalina* (1992), *O Jardim sem limites* (1995), *A Maçon* (1996), *Maridos e Outros Contos* (1997), *O Vale da Paixão* (1998), *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), *O Belo Adormecido* (2004), entre outras obras, sendo a sua obra mais recente *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011). Na totalidade são 15 obras: romances, contos, literatura infantil, um ensaio e uma peça de teatro. A obra *A Costa dos Murmúrios* foi escrito após o 25 de Abril, tentado a escritora mentalizar o povo sobre o passado, pouco conhecido, assumindo as atrocidades cometidas, pois manter o silêncio e apostar no esquecimento, só gera incapacidade de projetar o futuro. Recebeu vários prémios ao longo da sua carreira de escritora, em 2013, foi distinguida com o prémio de Escritora Galega Universal, atribuído pela Associação de Escritores em Língua Galega.

² António Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, nasceu a 5 de julho de 1955, na Beira, um filho de emigrantes. Filho de um escritor e jornalista, Fernando Couto, nasceu igualmente com uma veia literária como seu pai. Durante os dois primeiros anos da década de setenta, o escritor foi para Lourenço Marques estudar Medicina, envolve-se num movimento de estudantes e faz parte da FRELIMO, em 1973. Abandona os estudos de Medicina, após o 25 de Abril em 1974, dedicando-se somente ao jornalismo. Durante o seu percurso foi diretor da Agência Informativa de Moçambique, da Revista *Tempo* e do Jornal de *Notícias*, de Maputo. Escreve para vários jornais, contudo em 1985 abandona o Jornalismo e mais tarde forma-se em Biologia. Trabalha como biólogo e leciona Biologia na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Em 1983, demonstra o seu gosto pela escrita publicando a sua primeira obra *Raiz de Orvalho*, um livro de poesia. Para além da obra já mencionada escreveu ainda: *Vozes Anoitecidas* (1986), *Cronicando* (1988), *Cada homem é uma raça* (1990), *Terra Sonâmbula* (1992), *Estórias Abensonhadas* (1994), *A Varanda do Frangipani* (1996), *Contos do Nascer da Terra* (1997), *Vinte e Zinco* (1999), *O Último Voo do Pelicano* (2000), *Na Berma de Nenhuma Estrada* (2001), *O Gato e o Escuro* (2002), entre outras. No total foram 30 livros lançados por este escritor, sendo a última obra lançada em 2012, *A Confissão de Leoa*. Ganha em 1995 o Prémio Nacional de Ficção da Associação dos

uma análise que ainda não foi alvo de estudo comparatista no meio académico português. Embora ambos os escritores apresentem estilos diferenciados, aproximam-se ao valorizarem a voz dos esquecidos da História e ao assumirem a memória como campo de reavaliação do passado.

Lídia Jorge³ é uma das mais inovadoras romancistas que apareceram desde a Revolução de 1974. A escritora exibe uma fértil imaginação ao abranger temas tão variados como o impacto da Revolução de Abril, as consequências da Guerra Colonial assim como a sondagem das relações familiares. Considera-se que *A Costa dos murmúrios* é uma conseguida reflexão sobre a guerra colonial em Moçambique.

*A Costa dos Murmúrios*⁴ é um romance de memórias que evoca mundos em choque. Dele se desprendem cores, sons e aromas suscetíveis de ativar a capacidade do leitor de reescrever o texto, interpretando-o dentro da dinâmica da plurissignificação. Para escrever este romance, a escritora baseou-se em alguns factos verídicos, pesquisando no Museu Militar de Lisboa para reescrever sobre determinados eventos.

No fim dos anos oitenta, surge a escrita de Mia Couto que não se alia à escrita panfletária da guerrilha. Na linhagem de Guimarães Rosa e Luandino Vieira, *Terra*

Escritores Moçambicanos, recebendo ao longo da sua carreira como escritor vários prémios, sendo homenageado recentemente, em 2013, com o Prémio Camões.

³ Na entrevista com Stephanie d'Orey, Lídia Jorge fala do impacto que teve na sua vida ao viver em África: "Living in Africa was a decisive experience. Africa spread before my very eyes the theatre of life. I'm referring to end of the sixties and first half of the seventies. From the position in which I found myself, I understood what it was to oppress and to be oppressed, what it was to have a comfortable life as to be alienated, what it was to be a guerilla and a soldier. But, as time went on, life as lived in the Portuguese colonies also taught me that what exists on one side is found also on the other. Each is a mirror image of the other. Death and amputation, too often present, made this duplicity clear. These conditions proved in the main that insofar as one Utopia is being built up, another will be about to fail. Liberation would be followed by another war and another betrayal. The wheel of civilization and history was plain to see. It was impossible for me to disengage myself from Africa's future. My writing was almost writing itself, with the destiny of that as its horizon. *A Costa dos Murmúrios* is a novel about the memory of war in Mozambique at the end of the sixties. It is a record of a full in the drama of a confrontation between cultures, and it was written to assist in preserving the memory of that time" in *Lídia Jorge in other words - por outras palavras. Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº 2, Spring, 1999, p.171

⁴ Em 2004, o livro *A Costa dos Murmúrios* foi adaptado para o cinema, baseando-se numa experiência passada durante a guerra colonial em África: "Trata-se de um filme sobre a memória alucinada de uma África em tempo de mudança, vista pelos olhos de mulheres, feitas espias, na casa da guerra. O filme resulta numa crónica de intimidade, fortemente densa, fortemente sóbria, com uma mensagem que se inscreve no mundo pós-colonial que hoje continuamos a viver" in Ana Paula Ferreira (org). *Para um leitor ignorado: Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores, 2009, p.344.

*Sonâmbula*⁵ mostra a criatividade e inventividade da língua portuguesa ao entrar em contacto com as línguas bantu e ao traduzir o idioleto do autor, transformador da escrita em reescritas de oralidades. *Terra Sonâmbula* é o primeiro romance de Mia Couto que faz um percurso ao passado para sondar os males do regime colonial e da guerra civil, situado entre o fantástico das crenças e o real, entrelaçando a História com o Mito.

Ambos os romances mostram a incapacidade de a História representar o passado na sua totalidade e intensidade, inscrevendo-se numa leitura pós-colonial que revisita e corrige o modo como se conta segundo o ponto de vista dominante.

É pertinente situar os romances num período histórico de desordem. Em 1964, iniciou-se em Moçambique a guerra colonial, que durou dez anos. Com a queda do regime fascista em Portugal, a 25 de Abril de 1974, inaugurou-se um novo Portugal após a Revolução dos Cravos. A independência de Moçambique foi negociada em 1975.

Após a conquista da independência, o êxito da Frente da Libertação de Moçambique (FRELIMO) deu posse a Samora Machel, um militar moçambicano, que havia liderado a Guerra da Independência de Moçambique, tornando-se o Presidente. Algumas pessoas descontentes com a subida de Samora Machel ao poder criaram a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO), alguns membros haviam sido antigos dissidentes da FRELIMO, apoiados pelo Governo da África e por ex-militares do Governo Portugueses, geram vários conflitos entre a RENAMO e a FRELIMO.

Iniciando-se devido a estes conflitos um ano após a independência, a guerra civil, termina só em 1992, quando os líderes da FRELIMO e da RENAMO assinaram um Acordo de Paz, pondo fim a dezasseis anos de terror e violência. A temática da guerra inscreve-se na literatura de testemunho para refletir sobre o sofrimento humano em situações limite.

Durante a guerra colonial, devido à política de assimilação, os portugueses acreditavam que seria necessária eliminar a cultura africana dos moçambicanos levando-os a sentirem-se inferiores, tentando subjugar-los e civilizá-los, de modo a construir o Império Português.

⁵ *Terra Sonâmbula* foi considerado um dos doze melhores romances do século XX na Feira Internacional de Zimbabwe. Esta obra foi adaptada para filme em 2007.

Segundo Boaventura Santos, os portugueses praticavam um colonialismo subalterno, na medida em que ao contrário do Império Britânico que mantinha um equilíbrio entre a economia e o colonialismo, Portugal assentou num desequilíbrio. (Santos, 2002: 26). Ao fundamentar-se na metáfora de Próspero e Caliban da obra *The Tempest* (1623) de Shakespeare argumenta que “[...] o Próspero português calibanizado, é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prósperos europeus” (Santos, 2002: 42). Dada a condição periférica do país, “foram as deficiências de Prósperos que tornaram possíveis os excessos de Caliban” (Santos, 2002: 75). Numa entrevista a Andreia Soares para o *Público*, Lúcia Jorge sublinha a fundamentação e as fragilidades do sistema colonial português:

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

O contributo principal deste trabalho segue as seguintes linhas de orientação:

- a reflexão do tema da guerra colonial e civil na ótica do absurdo;
- denunciar, de forma crítica, a política de camuflagem do poder dominante;
- a necessidade de libertação face a um passado traumático que se processa através da escrita.

A Costa dos Murmúrios e *Terra Sonâmbula* são romances marcantes que desmascaram os densos silêncios da versão oficial da História. Veremos como estes romances metaficcionalizados não se centram só em si mesmos como também refletem sobre a relação do homem com a perda de valores e a morte. A análise dos romances explorará o perigo da amnésia que será ultrapassado pela resistência revitalizante dos narradores principais. A narração crítica inscreve-se na metáfora do regresso de Xerazade que relata a palavra nova e salvífica para diferir a sua morte. Jorge e Couto escrevem para exorcizar traumas, criar um questionamento crítico que reflita sobre a

desmesura dos conflitos bélicos, refletindo sobre a violência do racismo, a violência da guerra, que intensificou a degradação de valores humanos.

CAPÍTULO I

Memória: a busca de sentido

Um passado não pode ser esquecido, não pode ser enterrado. O que não pode é constituir uma espécie de casa onde se vai buscar aquilo que mais magoa. Tem que ser uma casa que se visita para colher, digamos, a grande lição, mas não a casa para pegarmos uma postura indefinidamente.

Lídia Jorge, in *Letras & Letras*

Escrevemos para captar o último murmúrio antes que se faça para sempre o silêncio. Buscar aquilo que é possível recolher. Não deixar morrer, recuperar para a vida o mais possível daquilo que acontece.

Lídia Jorge, in *Público*

1.1 A anamnese pós-colonial

Para Eduardo Lourenço, no ensaio *O Labirinto da Saudade*, o português não questiona a devastação social, cultural e psicológica que a guerra colonial (1961-1974) causou nem indaga a inconsistência do mito imperialista. No decorrer da História, Portugal tem vindo a construir um discurso irrealista sobre si mesmo, fundamentado no passado glorioso dos Descobrimentos, construindo uma ficção (Lourenço, 2005: 26). Marcado pela inconsciência coletiva, Portugal não soube repensar a sua relação com os países que colonizou nem redimensionar as consequências da guerra colonial, adotando o silêncio que revela alheamento:

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um *traumatismo profundo* – análogo ao de perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da *totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo*. Contudo, todos nós assistimos a este espectáculo surpreendente: nem uma nem outra coisa tiveram lugar (Lourenço, 2005: 46, itálicos do autor).

Após a Revolução dos Cravos de 1974, durante os anos oitenta⁶, deu-se um ponto de viragem. Alguns escritores portugueses como António Lobo Antunes, João de Melo, Manuel Alegre e Lídia Jorge exploraram as consequências da guerra, tentando sondar a falha da memória coletiva, após terem testemunhado episódios dramáticos, provocando um excesso de memória pessoal. Para estes escritores, escrever sobre este acontecimento marcante é uma responsabilidade cultural e política que ficcionaliza o silêncio imposto pela censura da ditadura salazarista, reflete sobre os crimes cometidos e o sofrimento que assolou os espíritos dos colonizados e dos colonizadores. Os escritores assumem-se como porta-vozes de uma “literatura [que] acusa uma viragem essencial na tomada de consciência pós-colonial do espaço antigamente colonial e das vivências aí havidas como

⁶ Lídia Jorge afirma a Ana Paula Ferreira numa entrevista que “O grupo de novos escritores que publica a partir do início dos anos 80 constitui uma geração porque tem em comum um passado marcante em torno da identidade portuguesa que nos torna próximos, unidos pela amarra da experiência estranha vivida na juventude, a Ditadura, a Guerra Colonial e a Revolução, mas estamos profundamente separados pela expressão literária. Somos vários, e para além da Língua, que modela algumas construções e comanda pedaços de pensamento, ninguém se parece com ninguém. Em termos literários, somos irmãos desunidos. Em relação às gerações precedentes havia “filiações” ideológicas que justificavam determinados modos comuns” in *Para um leitor ignorado: Ensaio sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores, 2009, p. 335.

essenciais à nossa identidade de portugueses, de europeus e às nossas identidades individuais” (Ribeiro, 2012: 91).

Contudo, os autores portugueses não foram os únicos que tentaram preencher as fendas do passado histórico, os escritores da África lusófona como Luandino Vieira, Pepetela e Mia Couto tentam igualmente resgatar a voz de todos os sobreviventes que participaram na guerra direta ou indiretamente, explorando lacunas e silêncios traumáticos.

Como estratégia de resistência face a um passado traumatizante, a literatura de guerra é uma construção dialógica, que se fundamenta no ato de memória do escritor cuja faculdade é reconstruir uma releitura crítica dos factos violentos que foram ocultados.

A nossa análise dos romances *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto insere-se na dinâmica pós-colonial⁷ que revisita o passado através da visão de contestação da dominação colonial e das heranças do colonialismo (Loomba, 1998: 12). A investigação pós-colonial não se restringe a marcas cronológicas: não implica o que vem depois do sistema colonial nem o fim do imperialismo que ainda persiste apesar dos processos de descolonização ocorridos no século XX. A proposta pós-colonial analisa o modo como sistemas de poder afetaram os espíritos dos colonizados, dos colonizadores e dos seres submetidos a contextos de dependência e discriminação. Num posicionamento anticolonial, o escritor tenta interrogar os factos vinculados à repressão, inserindo-os numa ficção indagante, ciente de que o passado só é passível de ser rememorado a partir de diversas aproximações interpretativas.

A literatura de testemunho, que se alicerça na revisitação da memória da guerra, ganha densidade a partir de uma reavaliação pós-colonial que implica o distanciamento crítico:

Estas reinvenções das memórias da guerra são em geral narradas num tempo de escrita posterior em anos, ou até décadas, relativamente ao fim da guerra, o que lhes dá ainda maior consistência e significado. O seu tempo narrativo situa-se quer no tempo anterior da guerra quer no depois dela, tempos esses sempre articulados pelo tecido ficcional (Magalhães, 2002: 163).

⁷ É importante referir que a questão pós-colonial é uma prática de reflexão heterogénea que considera as especificidades dos processos coloniais ocorridos nos diferentes países, revestindo-se de significações diferenciadas.

Uma leitura pós-colonial dos romances em análise implica a reavaliação dos pressupostos que fundamentaram o colonialismo. Os dois romances denunciam a dominação colonial que produziu um discurso de poder que assentou no desconhecimento do Outro, reduzido a leituras unívocas de natureza depreciativa. Lídia Jorge e Mia Couto exploram as estratégias de silenciamento e apagamento dos reprimidos, revelando as técnicas de manipulação do discurso dominante. Ao propor uma exploração plural e heterogénea da lógica do poder em contexto de guerra, a ficção destes escritores desestabiliza as construções binárias colonizador/colonizado, centro/periferia e loucura/sanidade e desconstrói a rigidez do pensamento. Ambos os escritores mostram a guerra como forma extrema de desordem que leva o ser à desumanização, causando a desagregação de valores éticos. Ao explorar os efeitos devastadores da guerra civil em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto revela que o colonialismo não desapareceu com a obtenção da independência, a persistência da relação colonial afeta ainda os espíritos dos moçambicanos. O colonialismo naturalizou-se ao ser “co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados” (Couto, 2005: 11). Em consequência, a leitura pós-colonial dissecou o passado da guerra, de modo a articular novas negociações de sentido.

Lídia Jorge e Mia Couto moldam o género do romance para que exprima as marcas disfóricas de devastação, assumindo-se como expressão marcante de comprometimento. Ambos os escritores combatem a ocultação ao escavar os traumas, o ponto de vista dos oprimidos e as injustiças para poder proceder a um trabalho de autognose de Portugal e de Moçambique como nações responsáveis por experiências de desolação humana na perspectiva de “reparação moral, individual e colectiva” (Ribeiro, 2004: 251).

Cientes da impossibilidade de se alcançar a verdade no seu absoluto, Lídia Jorge e Mia Couto criam romances de resistência que se fundamentam na ficcionalização de testemunhos como formas de sondar o passado complexo e problemático. *A Costa dos Murmúrios* e *Terra Sonâmbula* são textos dialógicos que aproveitam a maleabilidade do romance como género em constante mutação, aprofundando o conhecimento da realidade, como observa Bakhtin: “Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l’évolution de la

réalité elle-même” (1978: 444). Considerando a teoria de Bakhtin, o romance constrói uma dinâmica de relações intertextuais em que não existe a neutralidade no discurso, isto é, todo o dizer é dialógico. É preciso salientar que a palavra do romance está impregnada dos contextos em que foi utilizada, carregando várias vozes e sentidos. Em Lúcia Jorge e Mia Couto, a palavra do romance mostra o confronto de interpretações ideológicas do mundo que traduzem as intenções de diferentes grupos sociais.

Os romances em análise subvertem a narrativa de guerra no sentido tradicional de crônicas que descrevem combates, sublinhando episódios pessoais que a História oficial não relata, incidindo nos efeitos da violência psicológica. Os textos exploram as consequências devastadoras dos conflitos, mergulhando no interior das personagens principais e refletindo os diferentes graus de alienação das personagens secundárias. Lúcia Jorge concede a voz a Eva Lopo, uma mulher portuguesa, situada num posicionamento de contestação que desautoriza a visão dos combatentes portugueses, desconstruindo a ideia de que a guerra era um assunto exclusivo da mundividência masculina. Em Mia Couto, é o olhar de um negro de uma aldeia, Kindzu, que fala a língua portuguesa, reescrevendo o seu testemunho, de forma a reconstituir o seu passado ao valorizar os pontos de vista dos oprimidos que foram marginalizados pelo sistema de poder.

Por conseguinte, Eva e Kindzu são os prismas através dos quais o mundo é percebido, revelando o seu olhar subjetivo que transforma a releitura do passado numa postura de consciência crítica. Ambos realizam um trabalho de anamnese que busca resgatar memórias estilhaçadas para estruturarem narrativas de resistência que se propõem redinamizar a relação entre memória individual e memória coletiva. A anamnese significa a ação de trazer à memória (Houaiss, 2003: 264) episódios recônditos que permitem ao sujeito examinar e visitar as experiências de devastação. Face ao desajuste provocado pelas guerras, a anamnese pós-colonial é uma estratégia de conscientização histórica que assegura aos narradores a capacidade de se rearticularem como produtores de sentido: “C’est la mémoire qui fait l’homme” (Tadié, 1999: 9). A função da memória é permitir ao homem reconhecer-se como um ser que existiu, ainda existe e pode redimensionar-se como ser de questionamento. Embora seja impossível acumular lembranças intactas, é a memória que favorece a reconstrução e a transformação da nossa identidade ao articular fios entre o nosso presente e a nossa projeção no futuro.

As narrativas pós-coloniais rejeitam a reconstrução mimética dos acontecimentos e propõem uma ficção que confere ao leitor a função de proceder a hipóteses de interpretação. Em oposição a um ponto de vista monológico caracterizado por uma leitura dogmática e adulterada do passado, *A Costa dos Murmúrios e Terra Sonâmbula* encenam uma revisitação da memória que examina a diversidade de leituras sobre um determinado acontecimento disfórico segundo o ponto de vista do sujeito de enunciação, sublinhando as ambiguidades decorrentes de um real heterogêneo e lacunar. Tanto Eva como Kindzu tentam sair do labirinto em que “o eu-narrador” se sente confinado e tentam “desentrançar fios em busca de novos alentos” (Martins, 2006: 307). Eva e Kindzu são dois sujeitos marginalizados que se inscrevem na dinâmica pós-colonial no sentido de reavaliar os efeitos do colonialismo ao contestar discursos, práticas de homogeneização do pensamento e estratégias de opressão. O testemunho destes narradores denuncia os essencialismos do grupo dominante que pretende instituir uma grelha de leitura monolítica perante um real múltiplo, opaco e denso.

Os relatos destas personagens interrogam-se sobre o ato de recordar em contextos de disforia em que o sujeito atravessa uma crise identitária. A anamnese é o esforço de construção de uma leitura crítica do passado. É a busca de significados que ficaram no nevoeiro do enigmático, do indizível e do traumático sob a forma de um discurso instável, híbrido e, por vezes, descontínuo que se configura segundo o ritmo da memória do narrador.

A narrativa assume-se como um modo terapêutico de construir a casa interior dos sujeitos de enunciação que foi desmoronada pelo impacto da violência da guerra. Recordar o trauma é reativar experiências de choque e os abalos de um corpo que sofreu desajustes, um corpo que escava a sua memória individual para refletir com discernimento sobre as consequências do dilacerar da identidade. A anamnese implica reescrever os fragmentos do passado de modo a instaurar um novo espaço simbólico de vida que permita ao indivíduo sair da posição de sobrevivente dilacerado e tornar-se um sujeito crítico numa ótica de catarse. A narração catártica é o processo necessário para que o sujeito se reconfigure como um ser de memória e possa falar em nome dos esquecidos da História. Narrar significa ultrapassar o silêncio e adentrar-se no poder da palavra vivida e transmitida em toda a sua espessura.

Neste sentido, a anamnese pós-colonial apresenta-se como um processo de reavaliação que examina criticamente as fendas, as lacunas, o não-dito, fazendo emergir as vozes reprimidas e os testemunhos silenciados como forma de luta contra os efeitos da amnésia coletiva.

As obras em análise inscrevem-se na técnica da “metaficção historiográfica” (Hutcheon, 1991: 109), visto que contestam a existência de uma só verdade definitiva e refletem sobre a existência de uma pluralidade de verdades (Hutcheon, 1991: 109): os narradores apresentam várias perspetivas de leitura de um mesmo facto mediante a perspetiva crítica e/ou irónica. A metaficção historiográfica recusa a utilização de respostas tradicionais para as questões do ser humano e revisita a História, criando um diálogo individual e coletivo em busca de uma identidade própria alcançável apenas através da construção da ficção. A ficção reflete uma atitude especulativa sobre o acesso ao passado:

Historiographic metafiction, while teasing us with the existence of past as real, also suggests that there is not direct access to the real which would be unmediated by the structures of our various discourses about it (Hutcheon, 1988: 146).

Como argumenta Ramos “o romance metahistoriográfico modela a realidade com uma nova paleta de significados que transcendem os limites do racional, por considerar que a racionalidade é insuficiente para dar resposta às grandes questões humanas” (2011: 8). Para Linda Hutcheon, a coexistência da metaficção com a historiografia produz um tipo de escrita experimental, designada pela crítica como poética do pós-modernismo. O romance do pós-modernismo propõe ao leitor a tarefa de ser co-autor, convidando-o a tecer elos, embora a trama seja desconexa. O romance metahistoriográfico apresenta os factos ao leitor, insistindo na complexidade do real.

Ao exhibir os seus processos estruturais, os jogos de espelho e a reescrita da História, a metaficção historiográfica esbate a distinção entre história e ficção. A ficção de Lídia Jorge e de Mia Couto é a releitura hipotética que reavalia o passado ao convidar o leitor a formular várias apropriações interpretativas para que ele construa os significados ocultos pela História oficial. Subverter os sentidos estanques é alterar a fixidez da História e questionar a sua legitimidade como única fonte de conhecimento. Trata-se, portanto, de criticar a noção de verdade segundo o ponto de vista institucional,

revedendo e corrigindo “o modo como [o passado colonial] tem vindo a ser transmitido” (Arnaut, 2002: 21).

O escritor metaficcional não tem a intenção de mostrar a verdade, na medida em que sabe que o mundo real em si não pode ser representado, mostrando a pluralidade de discursos que interpretam o mundo (Ramos, 2011: 25). Nas narrativas em análise, a História e a ficção sobrepõem-se uma à outra, produzindo leituras alternativas que reelaboram o passado. Explorando a subjetividade das personagens, os escritores apelam à memória e à ironia, apercebendo-se de que não podem apagar o passado nem esquecer-lo. A única forma de o encarar é articular um posicionamento irónico: “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, não podendo ser destruído, porque a sua destruição conduz ao silêncio, deve ser reformulado: com ironia, de uma forma não inocente” (Eco, 1991: 55). A partir da releitura irónica de Eva e Kindzu, Jorge e Couto incitam o leitor a consciencializar o absurdo da guerra, o preconceito, a barbárie, os traumas físicos e psicológicos e a política de camuflagem como males de um sistema de poder decadente. O leitor tem a tarefa hermenêutica de construir a sua versão do passado, libertando-se das convenções do romance clássico assim como dos modelos do pensamento dogmático, aceitando o pacto de reconstruir o puzzle.

Os romances de Lídia Jorge e de Mia Couto revisitam o passado para facultarem ao leitor a capacidade de reconstrução dos acontecimentos passados, sublinhando o facto de que toda a revisitação é lacunar.

A Costa dos Murmúrios questiona o modo de ver e narrar a temática da guerra a partir do olhar de um sujeito pós-colonial, Eva, que se inscreve na contra-epopeia. O romance caracteriza-se pela exploração do dizer descontínuo, a sobreposição de tempos, de lugares e personagens tanto fictícias como históricas assim como a desconstrução dos mitos coletivos da memória imperial. Eva denuncia a irreflexão, o escapismo e o discurso vazio da ideologia que adota técnicas de camuflagem para preservar o seu poder. Eva revisita uma época em que o silêncio reinava, levando à abstenção e à ignorância. Num jogo metaficcional, a narração de Eva Lopo transgride a convenção da narrativa de guerra, dado que não relata descrições diretas dos combates bélicos. A narração de Eva Lopo debruça-se sobre o ato de escrever sobre os efeitos da guerra, revisitando o passado, através da associação de correspondências.

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto assume-se como um escritor metahistoriográfico ao tentar resgatar e repensar o sofrimento e o desenraizamento que a guerra civil causou nos moçambicanos. Através da ficção, Couto remodela o passado, construindo tempos e espaços estilhaçados. Assim, o autor cria uma ponte com o leitor, encaixando vários testemunhos de personagens que enfrentam a guerra, acreditando que um dia iriam voltar a encontrar a paz, preservando o sonho e a esperança.

Como sujeito pós-colonial, Kindzu situa-se num lugar excêntrico que se distancia da violência dos seus conterrâneos e da imposição colonial: ele não se submete a leituras totalizadoras que o aprisionem. Busca registrar nos seus cadernos a sua visão crítica, instaurando o discurso da diferença que lhe dá acesso a um lugar de enunciação enraizado e aberto a novas releituras. A escrita permite-lhe analisar as fragilidades e as incongruências dos discursos do poder, narrando as atrocidades da guerra. Ele privilegia o facto de o povo resistir à desordem da guerra através de relatos alegóricos.

Ao questionar a visão unívoca dos factos transmitidos pelo discurso do dominador, a narração de Eva Lopo e de Kindzu tenta apropriar-se do passado, privilegiando o ponto de vista dos marginalizados. A arte de narrar está presente na cultura portuguesa como na cultura africana. Nas culturas africanas, prevalece o ritual da partilha de histórias e de tradições que circulam de geração em geração: os mais velhos transmitem aos jovens a sabedoria através da tradição do conto oral. Narrar é transmitir a sabedoria de uma determinada comunidade. Embora a memória não possa ser alcançada de forma absoluta em virtude da erosão do tempo, os resistentes realizam um processo de anamnese que implica a consciência crítica de transformar os significados inertes em novas indagações. Narrar é uma viagem de iniciação que faculta às vozes da margem a oportunidade de se apropriarem do testemunho como modo constante de questionamento e como modelo de articulação de sentido num mundo marcado pelo caos. Ambos os testemunhos de Eva Lopo e de Kindzu relembram cenas vividas no sentido de fazer aparecer as imagens e emoções soterradas para combaterem o esquecimento que leva à morte, pois “o esquecimento era a única vassoura irreprimível” (Jorge, 2004: 180).

1.2 Os narradores do testemunho

Segundo Giorgio Agamben, a palavra testemunho é complexa, tal como refere em *Remnants of Auschwitz: The witness and the Archive* (1999: 17). Um dos sentidos da palavra que designa testemunha em latim é “*superstes*”, utilizada para designar uma pessoa que viveu a experiência de um acontecimento, tendo a possibilidade de o testemunhar. A testemunha insere-se no paradigma “eu, a verdade falo” (Coelho, 1988: 35), movida pela vontade de exteriorizar um saber. Segundo Eduardo Prado Coelho, testemunhar implica narrar aquilo que se viveu, aquilo que se presenciou, tentando ser o mais fiel possível à verdade, pois “a noção de verdade está vinculada à experiência direta de quem viveu e agora conta porque pode contar. E pode contar porque viveu” (Chaves, 2012: 329).

Porém, a testemunha debate-se com a experiência do indizível, devido à violência indescritível da devastação. Estruturar a linguagem face ao sofrimento incomensurável de uma situação limite como a guerra é um desafio que assumem os narradores em Lídia Jorge e Mia Couto.

Eva Lopo e Kindzu cumprem a função da testemunha instigante que busca trazer à luz um conhecimento soterrado. Para Roberto Vecchi (2001: 393), a testemunha é “o sobrevivente que não pode não recordar”, porque tem a consciência crítica que o impele a enfrentar os fantasmas do passado. Ambas as personagens tentam ultrapassar o peso paralisante do trauma, uma vez que o trauma é um entrave da consciência, uma assombração que impede o sujeito de reagir devido à intensidade dramática do acontecimento vivido:

O trauma representa o bloqueamento da consciência, revelando-se sob a forma de uma corporização ou reactualização que possui (“assombra”) o indivíduo traumatizado. A cura para o trauma é, portanto, aprender a contar a história daquilo que é inarticulável – o que é pior do que o inarticulado (Labanyi, 2003: 65).

Como a vivência das guerras gerou o empobrecimento da experiência, Eva Lopo e Kindzu precisam de sondar e narrar para se reconstruírem como sujeitos libertados, pois escrever é quebrar o vazio que a crise de valores provoca:

Preencher o vazio foi, desde sempre, o princípio que presidiu à atitude da criação; interpretar esse princípio, tomando-o como um impulso de elaboração que oscila entre a compensação da falta e o desejo de produzir coisas, entidades, sentidos, está na origem da formação das religiões, das literaturas, das ciências e das várias outras formas de adequar o homem ao espaço de viver e de pensar (Seixo, 1986: 28).

Narrar é um ato de resistência que transforma o testemunho num exercício de catarse que visa exorcizar a cisão entre o eu do passado e o eu do presente numa investigação que transforma a dor em gesto de combate contra a amnésia.

As personagens narram de diversas maneiras a devastação social, psicológica e ética. No entanto, esta narração, por vezes, contém lacunas (Agamben, 1999: 33), pois o narrador que narra para enfrentar o trauma, exprime sob a forma de vestígios a dor de quem por receio não se pôde pronunciar. O narrador resgata restos de lembranças de pessoas que morreram ou cuja humanidade foi destruída:

The one whose humanity is completely destroyed is the one who is truly human. The paradox here is that if the only one bearing witness to the human is the one whose humanity has been wholly destroyed, this means that the identity between human and inhuman is never perfect and that it is not truly possible to destroy the human, that something always *remain*. The *witness is this remnant*. (Agamben, 1999: 133-134)

Os romances de Lídia Jorge e Mia Couto reescrevem a força de irradiação do narrador na medida em que o ato de contar é igual a viver (Todorov, 1979: 88). Narrar é tentar traduzir em palavras uma experiência densa de sentido, recuperando a energia do contador de histórias que veiculava um saber, transmitido de geração em geração (Benjamin, 1992: 29). Em ambos os escritores, os narradores Eva Lopo e Kindzu reatualizam, de modo distinto, o ofício do contador de histórias na tentativa de traduzir uma experiência comunicável face ao dilacerar da guerra. Narrar é uma maneira de reconstruir a casa interior que se desmoronou por causa do impacto da violência mediante testemunhos que restituem um espaço simbólico de nova vida. Adotar um posicionamento de lucidez face a um passado traumático, que não deve ser aceite passivamente nem recalcado numa atitude irreflexiva de fuga. Os sujeitos enunciadores exprimem uma linguagem que revisita, de forma crítica, lembranças e acontecimentos

desconexos mediante um trabalho de memória que desconstrói as estratégias de camuflagem da memória manipulada. Segundo Paul Ricoeur, a memória manipulada veicula a ideologia do poder dominante que legitima uma leitura da História para impor a sua autoridade (2000: 101). Assumir a narração é rejeitar a leitura da História hegemónica que constrói uma visão deturpada dos factos a partir de estratégias de encobrimento das atrocidades cometidas. Na linha da filosofia da história de Walter Benjamin atenta à articulação entre historicidade e ficção (1992), o olhar de Eva Lopo e Kindzu desmascaram a falsidade do discurso ideológico dos colonizadores e dos detentores do poder que se representavam como vencedores. Narrar é produzir uma contra-história que resgate cenas, imagens e pontos de vista que foram reprimidos.

Considerando que os romances encenam tempos distintos, é necessário indicar que o testemunho de Eva Lopo se inscreve num contexto de silenciamento decorrente da forte política de censura de ditadura de Salazar, que propagava a sua ideologia nos meios de comunicação nas colónias. Em *A Costa dos Murmúrios*, a personagem de Eva é uma testemunha indireta da guerra, que observou todas as incongruências do sistema colonial desde os bastidores do hotel *Stella Maris*, onde estão alojadas as famílias dos militares. Eva decide contar as verdades possíveis das pessoas que foram vitimizadas pelo trauma da guerra, sondando os meandros ocultos dos massacres. Esta personagem é a representante da mulher portuguesa instruída que teve acesso ao ensino superior, dotada de um olhar inovador, que se distancia do papel de submissão reservado às mulheres que acompanhavam os soldados na guerra colonial. (Ribeiro, 2004: 397). O discurso de Eva critica a alienação das mulheres, prisioneiras no hotel *Stella Maris*.

Como voz da diferença, “uma voz que clama no deserto mas clama” (Jorge, 2004: 126), Eva faz um trabalho de distanciamento ao construir um discurso sinestésico e interpretativo em que ela se auto-analisa segundo a imagem da jovem Evita que se casou com um alferes no fim dos anos sessenta e a voz irónica e desencantada que revisita cenas soterradas e enigmas vinte anos depois. No momento de rememoração, ela distancia-se da Evita inocente do passado e adota uma voz cínica, irónica e lúcida que relembra as experiências de devastação.

Lídia Jorge inicia a obra com a narrativa “Os Gafanhotos”, que segundo Paulo Medeiros é “um texto aparentemente autónomo dentro e com o qual mantém correspondência contínua, até à dualidade do sujeito autodiegético e de vários aspetos

temáticos” (1999: 62). Esta primeira narrativa funciona como uma alavanca que reaviva a memória e determina a construção de um posicionamento crítico. Eva assume-se como uma voz combativa e transgressora, que luta contra os efeitos de um “discurso do esquecimento” (Medeiros, 1999: 66). Face ao sistema que tenta esquecer, escapar ou ocultar o passado, a narrativa de Lídia Jorge faz reacender os vestígios de memória da mente e do corpo de Eva Lopo. Por esta razão, assumir a narração na segunda parte da obra é exprimir uma leitura irónica que desconstrói a versão lacunar dos factos da primeira narrativa mediante um constante trabalho de rememoração que aprofunda as lacunas, os escombros e fantasmas do passado, sem lhes atribuir uma interpretação definitiva, ciente de que o conhecimento nunca pode ser integralmente alcançado:

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 clarificou, e o que pretendeu esconder ficou imerso (Jorge, 2004: 41).

A rememoração de Eva amadurecida toma conhecimento de que a memória é “fluida” (Jorge, 2004: 42) e ameaça passar sem deixar vestígio, pois “é tudo o que fica de qualquer tempo, por mais intenso que tenha sido o sentimento, e só fica enquanto não se dispersa no ar” (Jorge, 2004: 42). Todo o passado parece estar oculto “misterioso como um pêssego” (Jorge, 2004: 42) cujo caroço é inquebrável. Em consequência, toda a releitura do passado de Eva consistirá em abrir lentamente o fruto da memória para investigar o cerne das coisas aparentemente perdidas ao tentar ligar correspondências a factos, lembranças, palavras, cheiros e imagens.

Após ter lido o texto “Os Gafanhotos”, que constrói um mundo de falso esplendor colonial, escrito através do ponto de vista do jornalista mulato Álvaro Sabino, “uma figura manhosa” (Jorge, 2004: 47), Eva decide empreender uma viagem nos meandros da memória para rever a sua identidade fracassada, o fim da relação idealizada com o marido Luís Alexandre e testemunhar a desintegração do império colonial. Assim, o passado só é possível ser rememorado através do confronto entre o relato “Os Gafanhotos” e o texto fragmentado e sincopado de Eva. Para sondar o passado, a narradora utiliza elos de ligação – as correspondências – que permitem reler o passado e ir contra o peso esmagador do esquecimento: “a tal pequena, humilde e útil

correspondência que não nos deixa navegar completamente à deriva” (Jorge, 2004: 43). Graças à técnica da correspondência, o olhar feminino da narradora deteta fios disseminados que ao serem revisitados vinte anos mais tarde ganham um sentido mais articulado. Por isso, Eva aconselha ao narrador do relato “Os Gafanhotos” que não se preocupe com a verdade nem com a verosimilhança, pois “a verdade que não se reconstitui, nem a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência” (Jorge, 2004: 42). A narradora sublinha a necessidade de criar coesão, ao argumentar que “a verdade deve ser unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum” (Jorge, 2004: 85).

Na análise das correspondências, Eva assume a narração labiríntica e exprime uma leitura irónica que desconstrói a versão lacunar dos factos da primeira narrativa mediante um constante trabalho de rememoração.

A narradora apercebe-se de que é preciso enfrentar os enigmas do passado mediante uma reformulação irónica, seguindo o processo de reescrita pós-moderna. A ironia da narradora visa dar conhecimento ao leitor de uma leitura crítica da guerra colonial, apontando o preconceito, a barbárie, os traumas físicos e psicológicos e a política de camuflagem como males de um sistema decadente.

Assumir a narração da contra-memória é um ato de resistência em que ela reivindica a sua diferença enquanto mulher deslocada num tempo do inumano e comunica o seu posicionamento segundo uma noção de tempo subjetiva e personalizada. Resistir é um ato ético que mostra uma força de vontade que resiste ao domínio de uma visão falaciosa. Narrar é, portanto, o mecanismo de liberdade que permite a Eva opor a força própria à força alheia do discurso do colonizador.

A estratégia de rememoração de Eva Lopo enquanto narradora autodiegética consiste em instaurar um monólogo em formato de diálogo que reescreve num tempo descontínuo a sua experiência traumática, instaurando uma fala com o autor do texto “Os Gafanhotos” numa apropriação de um rito de auto-análise e busca densa de sentido. O texto de Eva é “uma espécie de espelho irónico, alargado e multiplamente cintilante do primeiro texto ao desdobrar as “simultaneidades” e disfarces nele contidos” (Ribeiro, 2004: 376). Com efeito, trata-se de uma encenação terapêutica em que a narradora reinventa um diálogo fictício com o jornalista Álvaro Sabino, transformado em

narratário, de modo a investigar as feridas na necessidade de proceder a um trabalho de cura e preencher as lacunas soterradas. Neste confronto, a voz da narradora retoma, num movimento de avanço e recuo, as diferentes versões de um mesmo acontecimento, insistindo nos conflitos internos e nas emoções, sublinhando a visão dos colonos e os mecanismos de aviltamento dos negros tratados como sub-raça.

Para revisitar os traumas sofridos e poder reavaliá-los com discernimento, a narradora atravessa um processo de reconstrução identitária que implica desligar-se da inocência da jovem de História que se casou com Luís Alex: “nesse tempo, Evita era eu” (Jorge, 2004: 48). A partir da reconstrução da memória, a narradora relata uma história híbrida que busca reunir os eus dispersos e dilacerados, apresentando-se como uma narradora desencantada e irónica. Neste sentido, o romance é a “pesquisa de uma identidade pessoal perdida” (Ribeiro, 2004: 378). A rememoração permite a Eva afirmar-se como um ser em constante renegociação de sentido que se revisita num processo de redescoberta. Face à política de camuflagem que tenta ocultar massacres e repressões, Eva questiona uma sociedade em degradação, oca de valores. O discurso de Eva é um testemunho que denuncia a barreira que impede qualquer perspectiva de entendimento entre portugueses e moçambicanos. Ao longo da sua anamnese, Eva confere traços de anti-epopeia aos feitos dos combatentes portugueses para desmascarar a vacuidade do sistema colonial em decadência. Ela narra como uma Penélope contemporânea que desafia o discurso de impostura colonial e fia com a linha da ironia uma narrativa de desencontros marcada pela impotência, uma narrativa em que os ideais de Evita se desintegram porque não encontram ressonância numa sociedade que assenta na discriminação racial e cultural:

O testemunho, portanto, na reconstrução já bastante conhecida de Giorgio Agamben, surge sempre como acto de um autor (de uma autora, no caso) dentro de um conflito, de uma dualidade essencial, em que uma insuficiência e uma incapacidade se integram e validam, tornando assim o testemunho um resto, o que resta entre as suas duas lacunas constitutivas, entre os mortos e os sobreviventes, entre indizível e dizível, entre o titular mudo da experiência incomunicável e o autor que fala da experiência dum Outro. (Vecchi, 2004: 89)

Ao contrário do Anjo do quadro de Klee, *Angelus Novus*, que olha impotente para o passado ao ver um amontoar de ruínas sem poder agir, Eva não fica com os olhos

arregalados e parada face às ruínas. Ela segue o modelo de Xerazade e constrói um texto denso, reunindo vestígios de memórias, tentando, ao máximo, falar com a Eva do passado e dar voz aos oprimidos, submetidos à tempestade da violência e do esquecimento:

O Anjo de História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante e *nós* aparece uma série de eventos, *ele* vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem gostaria de poder parar, de acordo os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até ao céu. Aquilo que chamamos de Progresso é *essa* tempestade. (Benjamin, 1992: 162).

Lídia Jorge consegue resgatar pequenas parcelas do passado, impregnadas de densos silêncios porque toma consciência de que a sua releitura do vivido se revela sempre incompleta. Por tal motivo, recorre às correspondências como técnica de suporte, anulando a pretensão de uma verdade inteira e total.

Tal como Lídia Jorge, Mia Couto tenta recuperar a História do seu povo. A sua escrita resgata a memória dos moçambicanos, refletindo sobre a ameaça do desenraizamento cultural. No processo de escrita, o autor tenta reconstruir no âmbito da literatura a memória da cultura ancestral, através da interpenetração da tradição oral e da escrita. Cientes do direito à lembrança como forma de recuperar o passado, recorrem à memória e ao testemunho como método para repor os acontecimentos. Embora em *Terra Sonâmbula* não exista o perigo de repressão extrema, Kindzu é catapultado para uma experiência de caos, sentindo-se vaguar numa terra sonâmbula. O escritor neste romance assume a responsabilidade de mergulhar nos episódios dramáticos da colonização e da guerra civil para tentar reconstruir a memória coletiva do seu jovem país, conferindo à trama ficcional a marca subversiva da utopia que cria vida a partir dos destroços, tal como observa Couto em entrevista:

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha de demónios que os preceitos morais contêm, em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepetível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros

perderam a humanidade ele deve ser um construtor de esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse apocalipse que Moçambique viveu. (Saúte, 1998: 22).

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto cria uma personagem que tem como missão preservar as tradições do país através da narração, questão importante para a reconstrução da memória coletiva do povo. Neste romance, as personagens tentam alimentarem-se de sonhos, desejos, crenças, valores e práticas culturais para reconstruírem a sua identidade cultural que foi ameaçada pelo desenraizamento provocado pelas guerras. Mia Couto plasma o cenário de devastação da guerra para traduzir o sofrimento e o desespero causados pela guerra civil que durou dezasseis anos (1976-1992). O romance estrutura-se em dois blocos narrativos que tecem nexos intratextuais entre si sob o signo de uma viagem plural, segundo o modelo da caixa chinesa: o movimento de sobrevivência do velho Tuahir e da criança Muidinga, sobreviventes do conflito armado e os manuscritos de Kindzu que relatam a sua errância como resistente por vários espaços de Moçambique. Num país visto como uma estrada morta, o velho Tuahir e a criança Muidinga são sobreviventes da guerra civil que divagam sem rumo em busca de um sentido, após terem fugido de um campo de deslocados. Num machimbombo incendiado, encontram os cadernos escritos por Kindzu que relatam os seus testemunhos sobre a guerra e os diferentes encontros com diversas vítimas.

Desde o início do romance, Mia Couto resgata a herança do conto oral africano a partir de uma reinvenção, dado que a criança alfabetizada Muidinga lê em voz alta ao velho Tuahir as histórias de viagem de Kindzu numa inversão de papéis. Os cadernos escritos por Kindzu estão estruturados por uma série de contos encaixados que recupera a memória das tradições orais constituída por mitos, provérbios e crenças. No entanto, a tessitura desses contos revela que o narrador e escritor Kindzu se debate com um mundo abalado pela força destrutiva das guerras que ameaçaram minar a transmissão da memória coletiva. A leitura destes cadernos reaviva a lembrança do imaginário moçambicano esquecido, instaurando uma ponte entre o passado (Tuahir) e o futuro (Muidinga). Os escritos facultam um alimento salvífico a ambos os sobreviventes que reaprendem a construir os caminhos da superação existencial graças ao ato de comunicar experiências profundas.

O romance desenvolve uma narrativa de iniciação em que a criança Miudinga, amnésica, sem família e sem identidade, faz uma travessia de conhecimento com a memória ancestral do velho Tuahir e especialmente com a narrativa de resistência de Kindzu que lhe permite reencontrar a sua origem e identidade. Kindzu, um jovem negro, filho de um pescador, é um modelo de narrador híbrido, que configura o ponto de vista do mestiço cultural ao transmitir as crenças orais, mitos e práticas do seu povo. Reatualiza, assim, a tradição do conto oral africano e a apropriação do conto literário decorrente da sua educação ocidentalizada na escola com o pastor português Afonso (Couto, 2010: 29). Kindzu faz um trabalho de transculturação em que a tradição oral e a modernidade da escrita interagem em mútua complementaridade. Imbuído da aura de herói justiceiro, o jovem moçambicano insere-se numa cultura oral sedimentada que procura salvaguardar pela prática da escrita, partindo da sua terra natal ambiciona tornar-se um naparama.⁸

Esta personagem é uma testemunha direta do acontecimento. Sofre a amputação do universo familiar devido ao estalar da guerra civil, denuncia a persistência da exclusão e da desigualdade baseadas em relações de poder. Revela a preservação de estereótipos coloniais e os desencontros entre os moçambicanos. Narrar, para este herói, é transmitir a herança cultural dos moçambicanos que se encontram na margem da história, procurando resgatar a harmonia e a coesão da comunidade. Kindzu vive o exílio interior por ter perdido o elo com o pai e consciencializar a perda da liberdade. Ele transforma a escrita num espaço de catarse em que procura traduzir a força dos marginalizados que não têm possibilidade de expressão. Impulsionado pelo espírito da utopia, a personagem busca transmitir as crenças, mitos que caracterizam os imaginários populares, oriundos de diversas etnias e culturas.

Kindzu é o resistente que retece o património cultural, inscrito no entre-lugar em que redinamiza o telurismo do conto oral e se acomoda às convulsões da sociedade moçambicana, fazendo-se eco de todas as preocupações e dilemas provocados pelo choque da colonização e a desolação das duas guerras. Ao enraizar-se na reescrita do

⁸ “Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, zagaias, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas.” in Mia Couto. *Terra Sonâmbula*. Alfragide: Leya, 2010, p.27

conto oral, *Terra Sonâmbula* subverte o preconceito de que as fontes de narrativa oral sejam um género menor.

Como Xerazade, Kindzu narra para diferir a morte da cultura, desenvolvendo o processo de encaixe comum às narrativas orais. Baseado na metáfora do constante entrelaçamento (Martins, 2006: 306), o ato de narrar em *Terra Sonâmbula* amplia-se num espelho quase infinito uma vez que cada narrador dá voz a narradores secundários, motivados a narrar a experiência, criando uma cadeia de significação.

Há três forças de resistência que se alimentam continuamente ao longo da narrativa. Tuahir é o guardião da memória ancestral que enraíza Muidinga no chão da tradição comunitária ao partilhar provérbios, mitos e contos. Muidinga e Kindzu encarnam a força jovem, capaz de revitalizar a memória e de propor vias de superação face ao esfacelar da guerra. Graças à capacidade de efabulação da narrativa de Kindzu que contêm “as letras do sonho” (Couto, 2010: 35), o idoso Tuahir e Muidinga assumem o jogo teatral de ser Taímo e Kindzu, reaprendendo a relação de amor entre pai e filho. Considerando que Muidinga é uma metáfora de um Moçambique sem memória, o facto de ler os cadernos de Kindzu é um rito de renascimento, já que a criança recobra memórias difusas, elucidando-se o mistério da sua identidade. Muidinga entra em sintonia com a vertente lírica da escrita de Kindzu que lhe permite transformar a experiência de desolação em sinal de vida e recriação:

De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões (Couto, 2010: 101).

Os textos de Eva Lopo e Kindzu são uma reflexão polifónica sobre as ambiguidades que caracterizam o passado heterogéneo e opaco, em oposição a um ponto de vista monológico caracterizado por uma leitura adulterada do passado. Dar voz a narradores situados na margem da História oficial permite aos escritores reescrever como a História poderia ter sido diferente se estas vozes silenciadas do passado tivessem beneficiado do direito de expressão.

Embora a memória não possa ser alcançada de forma absoluta em virtude da erosão do tempo, os resistentes realizam um processo de anamnese que implica a

consciência crítica de transformar os significados inertes em novas indagações. Narrar é uma viagem de iniciação que faculta às vozes da margem a oportunidade de se apropriarem do testemunho como modo de constante questionamento e como modelo de articulação de sentido num mundo marcado pelo caos.

CAPÍTULO II

Dos Murmúrios à Denúncia

Fique a saber que todas as quintas-feiras eu arrisco tudo pela verdade, fique a saber que às quintas-feiras tudo o que tenho fica em perigo e eu mesmo fico ameaçado. Se todos os dias arrisco, há certos dias em que não tenho mais nada para arriscar – arrisco tudo, completamente tudo.

Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*

Logo-logo começaram murmurinhos: que eram os responsáveis que impediam a boa sorte de acontecerem mais acidentes de navegação. Os chefes, todos eles, eram acusados. Dizia-se que os dirigentes apenas desejavam aproveitar os donativos, em primeiro e exclusivo lugar. Vozeavam mais ainda que os chefes faziam riqueza com aqueles produtos.

Mia Couto, *Terra Sonâmbula*

2.1 Amnésia

Nas obras em análise existem três personagens cujos percursos foram marcados pela amnésia. O alferes Luís Alexandre d'A *Costa dos Murmúrios*, Muidinga e Kindzu de *Terra Sonâmbula* padecem deste mal de forma diferenciada. A personagem de Kindzu não vive um processo de amnésia total, ele atravessa o desenraizamento dado que abandona por vontade a aldeia natal, criando uma rutura com o pai. Estas personagens vivem a transformação de identidade no desenrolar dos romances.

Derivada do grego *amnēsia*, a palavra amnésia consiste na perda parcial ou total da memória. Esta perda de memória pode acontecer na “sequência de um choque violento, físico ou psíquico” (Gauquelin,1980:26). É sobretudo o alferes Luís cuja amnésia indicia a assimilação da barbaridade da guerra. Ao confrontar-se com a guerra, o alferes transforma o seu comportamento. Decide cumprir o seu dever de lutar pela sua Pátria e descobre em si o gosto de matar, sugado pelo esquecimento, ele desliga-se do seu passado. Obcecado pela guerra, põe o seu dever militar como prioridade, desenraizando-se do seu casamento com Evita.

Adota o pseudónimo Evaristo Galois em homenagem ao matemático francês quando frequentava a faculdade, antes de partir para Moçambique, já que Luís desejava descobrir “a solução globalizadora para que o Galois só tinha descoberto soluções intervaladas e acidentais” (Jorge, 2004:47). Contudo, com a sua estadia em África, devido à sua vivência da guerra, foi alcunhado em Luís Galex por gostar de “atirar contra o cu das galinhas” (Jorge, 2004: 155). Transformou-se num homem sem qualidades humanas “que degola gente e a espeta num pau”(Jorge, 2004: 167).

Em África havia deixado de acreditar nos seus ideais como matemático, mostrando no seu percurso um processo de desumanização, esquecendo os seus sonhos de descobrir uma fórmula que iria revolucionar o mundo. É este processo de alienação que o conduz à morte:

Então se nos fôssemos esquecendo do que desejávamos descobrir, e depois de como nos chamávamos, e a seguir de que país éramos, como iríamos combinar as horas de sair, ou o momento de fazer compras? Assinar, papéis, contratos, horas de

voo? Claro que tudo isso andava ligado por uma ténue linha que de repente se poderia quebrar e que apesar de ser tão ténue, ainda permitia uma pequena correspondência de modo a não boiarmos à face da terra como lama, até boiarmos de facto como lama. Mas agora parecia haver perdido a memória de tudo isso, ali no pequeno quarto de África (Jorge, 2004: 47).

Pouco a pouco, Evita consciencializa a mudança do jovem estudante até ao ponto de “não reconhecer um único som do noivo, como se dele, ele mesmo, só houvesse de facto o corpo como uma concha fechada e a alma tivesse desaparecido” (Jorge, 2004: 54).

Evita testemunha a mudança no comportamento do seu marido quando é confrontada por Helena de Tróia, mulher do capitão Forza Leal, com as fotografias retiradas “das caixas e dos envelopes selados que saíram do cofre” (Jorge, 2004: 131). As fotografias que mostravam a crueldade que se praticava durante os massacres nas aldeias africanas, revelando quem realmente tinha estado na guerra. Ao visualizar o segredo de Estado que continha naquelas caixas, a relação de Eva é posta em causa. É através da divulgação das fotografias que são desmascaradas as atrocidades cometidas pelo regime colonial, que tinham sido ocultadas pela história oficial.

A transformação foi consciente, Luís Alex não deseja voltar a ser Evaristo Galois, “um estudante de Matemática? Nunca mais!” (Jorge, 2004: 26). Durante a guerra Luís Alexandre descobre o seu lado mais obscuro e ainda a sua intuição e entusiasmo pelo gosto da arte de matar, mostrando orgulho em participar na matança:

Tu não podes imaginar, Evita, como eu tenho intuição para este tipo de combate. Há um ano que ando em missão, e os melhores resultados entre as companhias são os da companhia do meu capitão, e na companhia do meu capitão, é o meu pelotão o que faz os resultados mais palpáveis (Jorge, 2004: 59).

Para cumprir o seu dever militar e lutar pela sua Nação em terreno africano, esquece o seu passado como matemático e decide seguir o capitão Forza Leal como modelo para atingir o seu objetivo de se tornar um herói. Ele torna-se a cópia de um homem sem heroicidade. Admirando o seu Capitão, chega mesmo a invejá-lo devido ao seu prestígio e à sua cicatriz, pois ambicionava ser um herói, mas acaba por se tornar num tirano fraco:

Ele queria ser um herói em alguma coisa. Ele tinha energia para isso. Quando era confrontado com o teorema do Galois, ele punha essa energia em função de uma descoberta matemática. Porém, deslocado do seu sítio e colocado numa situação de violência, ele queria de novo ser um herói. Então ia pegar nessa energia para se tornar um carrasco (*in Soares, 2002*).

Para Luís, a cicatriz era um motivo de orgulho e de honra, conferia um estatuto de dignidade ao capitão. Contudo para Eva, a cicatriz representava uma força negativa. Só para Forza Leal, a cicatriz fazia sentido numa guerra colonial que não se fundamentava em façanhas épicas:

A cicatriz foi uma bela marca enquanto se lutou com uma arma de lâmina, de que as balas acabaram por ser o sucedâneo projectil, esteve por isso na base de grandes duelos, profundas admirações, redundantes amores. Depois, a meio do século, caiu. [...] Assim, desapareceu o significado das cicatrizes de guerra que se confundem completamente com os sinistros da estrada (*Jorge, 2004: 63-64*).

Segundo Maria Calafate Ribeiro (2004: 396), entre Eva e Luís havia uma relação de desencontro, como uma relação de colónia e metrópole, pois Evita não obedece ao marido, quando lhe é imposto que fique em casa, enquanto Luís estivesse ausente na Operação em Cabo Delgado. O povo moçambicano tal como Evita sentiam-se aprisionados nas suas próprias casas e queriam a sua liberdade. A partir deste momento os alicerces da sociedade patriarcal e autoritária portuguesa em África começam a fraquejar. Após a falha relativamente à Operação em Cabo Delgado, o instinto de guerreiro de Luís passa pelo sentimento de derrota, incapacidade e renúncia, tanto da guerra como do amor por Eva.

O militar justificava a sua estadia no continente africano e dos companheiros de guerra, através de um discurso e comportamento repleto de barbaridade, em que a única solução passava por uma glória utópica através do combate contra os moçambicanos. Nesta ilusão de uma falsa vitória, Luís enfrenta com frustração o fracasso da Operação Cabo Delgado:

Descemos os dois, comemos os dois, abrimos os dois o jornal *Hinterland*. [...] Vinha ali tudo, desde o que o General tinha dito, até à declaração da pacificação absoluta. O alferes não tinha mais paciência para ler [...]. Não já não tinha mais pena dos velinhos que não tinham ido à nenhuma guerra, agora achava indecentes esses velinhos que comandavam mal, faziam fugir o inimigo em vez de o

surpreender, que nem acabavam a guerra nem a desenvolviam e vinham mentir para as conferências (Jorge, 2004: 246).

Em *A Costa dos Murmúrios*, o esquecimento é provocado pela adesão ao código da guerra na tentativa de ser herói e de manter a violência cometida em silêncio. Em Mia Couto o esquecimento deriva da rutura causada pelo sofrimento e pela violência que atravessou o país, abalando a ponte entre os dois tempos: o passado e o presente. Em *Terra Sonâmbula*, a amnésia de Muidinga e o afastamento temporário de Kindzu das suas raízes simbolizam metaforicamente um Moçambique sem identidade e à deriva. Porém, ambas as personagens vão em busca da sua verdadeira identidade, nunca deixando desvanecer o sonho, pois era o poder de sonhar que os mantinha vivos.

Muidinga, filho de Romão Pinto e Farida, é um mestiço por excelência; representa a ponte entre o conhecimento ancestral e o conhecimento moderno, pois ganha a memória que Tuahir transmite ao longo da sua viagem e recupera vivências ao ler os cadernos escritos por Kindzu. Esta personagem representa a esperança de um país que está a morrer, consolidando dois mundos diferenciados, a oralidade e a escrita. Ele tenta encontrar seu futuro num lugar onde haja paz, um Moçambique onde “qualquer coisa vai acontecer qualquer dia. E essa guerra vai acabar. A estrada já vai-se encher de gente, camiões. Como no tempo de antigamente” (Couto, 2010: 13).

A criança perde a memória, vive um exílio interior em busca do seu “eu”, abalado pela desintegração causada pela violência da terra. A perda de memória foi consequência de ter comido uma mandioca azeda. Sem conseguir andar e falar é salvo por Tuahir num campo de refugiados e aprende “ tudo de novidade” (Couto, 2010: 126). Tuahir é o guardador das memórias ancestrais e sabe que a vida só se torna admissível através da imaginação e do sonho, pois ao contrário da criança não conseguia esquecer, tinha de carregar o peso do seu passado.

Muidinga foi encontrada por Tuahir num buraco, quase sem vida. A partir desse momento Tuahir começa a tomar conta da criança. Ambas as personagens partem na estrada “Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo” (Couto, 2010: 9). Partem num caminho sem destino em busca da paz onde “naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada” (Couto,

2010e: 9) e os sobreviventes estavam fartos de “viver entre os mortos” (Couto, 2010:11), divagando por uma terra manchada de sangue, sofrimento e lágrimas.

Pelo caminho na busca pela paz refugiam-se num machibombo queimado que se encontrava à beira da estrada. Encontraram vários corpos lá queimados e perto do veículo estava o corpo de um jovem que tinha sido morto a tiro e ao seu lado estava uma mala, que continha roupas, comida e “ por cima de tudo estão espalhados cadernos escolares, gatafunhos com letras incertas” (Couto, 2010: 12). Foi ao ler os cadernos de Kindzu que Muidinga se apercebeu “Meus olhos se lembram das leituras, meus dedos não esqueceram as letras. Mas eu não sei lembrar nada do meu passado” (Couto, 2010: 126). Lembra-se que sabe ler, contudo não sabia o seu nome nem consegue relembrar nada da sua família e da sua origem.

Ao descobrir a sua verdadeira identidade através dos manuscritos de Kindzu, Muidinga renasce como Gaspar, no final do romance “ao vencer a amnésia, resgata crenças perdidas na neblina do olvido” (Martins, 2006: 107), tal como Moçambique teria novamente de descobrir as suas tradições para poder reafirmar a sua identidade:

Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse pela segunda vez. (Couto, 2010: 204).

Kindzu é o autor dos cadernos que Muidinga encontra no machibombo e que ajudava a criança e o velho Tuahir a enfrentar a escuridão da noite e da vida. Ele testemunha o sofrimento pelo qual a sua família passou. O laço de amizade que nutria por Surendra esvanece-se e Kindzu presencia a destruição da sua aldeia pelos guerrilheiros. Com a morte de seu pai Taímo, Kindzu corta com a transmissão de tradições através da vida oral, esquecendo da sua “maldição”, decide partir para se tornar um naparama, afastando-se da sua tribo e da sua casa. Contudo, quando parte começa a ser assombrado pelo pai através do sonho. Viaja deixando para trás a sua aldeia, em busca da sua identidade como guerreiro da paz. Taímo, pai de Kindzu tinha sonhos premonitórios e fantásticos, sonhar nesta terra de guerra era ainda ter esperança e desejo de mudar o futuro.

Após a sua partida, esta mesma maldição perseguiu Kindzu, recebendo várias das suas lembranças do passado através do sonho apenas, pois recorda a inundação do local onde o pai havia sido enterrado, enquanto dorme “Como as tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. Parece eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto outro segue viagem” (Couto, 2010: 21).

Kindzu queria coincidir as lembranças do passado com as do presente. O passado é visto através de um presente em caos, mas sempre permanece viva a vontade de construir a paz:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de uma sombra sem voz (Couto, 2010: 15).

Assim, para poder enfrentar a sua maldição e narrar para as gerações futuras todo o sofrimento que passara, Kindzu decide escrever. Seus cadernos registam memórias coletivas da tradição oral, como os mitos, os presságios e os contos, onde os sonhos, a esperança e a humanidade prevalecem.

Em ambas as obras, há uma luta constante contra o esquecimento, sendo o passado registado para que se possa dialogar com o presente. Rever o passado para entender o presente e projetar o futuro.

2.2 A Imposição da História Oficial

Segundo Aristóteles na sua obra *A Poética Clássica* (1987: 28), a História diferencia-se da Literatura, porque a primeira caracteriza-se pelo compromisso com a veracidade dos acontecimentos, enquanto a segunda não tem qualquer compromisso com a verdade. Por vezes, a Literatura busca através de acontecimentos históricos retratar a nossa História. Desta forma, o escritor demonstra vários pontos de vista ficcionalizando personagens, espelhando nas suas obras os vários males da sociedade. As obras em análise *A Costa dos Murmúrios* e *Terra sonâmbula* são livros de lucidez, pois as duas personagens, Eva e Kindzu, tentam narrar o que a história oficial ocultou, anulando “[...] esse esforço de tudo apagar para se colaborar com o silêncio da Terra” (Jorge, 2004: 131). Revisitam o passado com o intuito de reescrever uma história alternativa à oficial.

Em *A Costa dos Murmúrios*, Lídia Jorge faz uma crítica contundente aos meios de comunicação, por não divulgar todos os factos, omitindo a verdade sobre os acontecimentos. Esta privação da verdade está presente logo no início da obra no relato “Os Gafanhotos”, em que vários negros aparecem mortos na costa do Hotel *Stella Maris*. No entanto “[...] se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir. A rádio provincial nem um som sobre o assunto” (Jorge, 2004: 21).

A autora no romance retrata um povo africano que vivia envolto na violência, no medo e no silêncio. Numa entrevista, a escritora testemunha as experiências dilacerantes que viveu em Moçambique:

A mim tocou-me profundamente saber que havia uma violência extrema, massacres enormes e, ao mesmo tempo, uma aparência extraordinária de paz. Aquilo que me deixou de facto uma semente incontida foi ter vivido um momento de extrema dissimulação, uma dissimulação tão bem feita, tão bem feita! [...] Era o tal modo que era possível ficar um aluno no liceu, sem um vizinho, sem um amigo, sem uma pessoa de família e, no entanto, haver professores dele que estavam envolvidos, que sabiam. Havia um acordo tácito, ninguém dizia nada. A ideia de sobrevivência era mais forte. Eu acho que experimentei o período do pré-pânico (*in* Letria e Serrano, 1988: 11).

Logo, o leitor está perante uma sociedade de disfarce, onde a crueldade era constantemente ocultada. Os militares portugueses fingiam ser amigos, recebendo o poder e a confiança do povo moçambicano. Apela à rendição dos moçambicanos para que fizessem parte de uma só pátria, a portuguesa:

Era simples, o altifalante deitava do avião abaixo persuasivas palavras – “Guerrilheiro, rende-te, nós somos os teus verdadeiros amigos, e a nossa pátria é só uma, a portuguesa. Pega nas tuas mulheres, nos teus bens, nos teus sobrinhos e famílias, teu tio, teu pai, tua mãe, e rende-te à tropa portuguesa. O português é teu amigo, o que os outros dizem são falsas panaceias” (Jorge, 2004: 113).

Os portugueses tentavam transmitir a ideia de que queriam apenas ajudar os negros e queriam a paz para o povo africano. No entanto, trata-se de uma encenação que oculta a História e a verdade. Segundo Barthes, em *Mythologies*, o mito é um meio de camuflagem que naturaliza a História, ocultando a construção ideológica (1993: 695). Assim, o mito é uma fala que cria uma mensagem deturpada, simplificando o conteúdo histórico.

Segundo a ironia de Eva Lopo, o relato que dá início à obra “Os Gafanhotos” é “um relato encantador” (Jorge, 2004: 41), que sem qualquer identificação de autor, está cheio de imperfeições. Escrito sob o signo da censura, o relato corresponde a um contexto de abafamento que os portugueses colonizadores tentavam promover. Podemos avançar com a hipótese de leitura que Álvaro Sabino é o autor do relato. O seu escrito tenta passar ao leitor uma imagem de harmonia entre os portugueses e moçambicanos. O relato insiste na estupidez dos negros, relativamente ao envenenamento, pois “nesse relato, mesmo quando já não morrem afogados, é como se morressem, o que é uma ideia extraordinariamente feliz” (Jorge, 2004: 88). Assim, o que o jornalista “pretendeu clarificar clarificou, e o que pretendia esconder escondeu ficou submerso” (Jorge, 2004: 41).

O jornalista escreveu neste relato e na sua coluna no Jornal *Hinterland* “[...] só o necessário para não ofender a Imprensa” (Jorge, 2004: 177) e era “preciso saber escrever sem denunciar nem iludir” (Jorge, 2004: 127). Comenta a Evita que “nos regimes como este, mesmo caindo aos bocados, não se escreve, decifra-se. Não se lê, decifra-se” (Jorge, 2004: 47). Por isso, todas as quintas-feiras o jornalista escrevia de

uma forma camuflada, simbólica e até codificada na sua “Coluna Involuntária”, exprimindo a sua opinião sobre as violências durante o colonialismo:

Ali está, às quintas-feiras ele tem de facto uma coluna, ela está assinada por Álvaro Sabino, a parede inteira está repleta de tiras de jornal. A coluna tem um título irónico ou de disfarce. A parede, onde possivelmente existe uma mancha na pintura – e a mancha deve ser enorme – está forrada com um título que se repete de canto a canto (Jorge, 2004: 178-179).

Álvaro Sabino, um mulato, era uma testemunha da guerra em Moçambique, “[...] era um exemplo acabado dos repórteres típicos da época. De aspecto sórdido, de camisa aberta no peito por falta de botões, esfiampada nos punhos, e que fazia blague tão bem como qualquer jornalista cínico do mundo ocidental de então!” (Jorge, 2004: 35). Sabino encontrava-se dividido entre a lealdade aos acontecimentos que testemunhava relativamente ao povo moçambicano e a pressão à história oficial do regime. Tal como os negros, o mulato era considerado uma raça inferior.

Não foram apenas os meios de comunicação que tentaram ocultar o envenenamento dos negros, o noivo de Evita, Luís Alexandre e o capitão Forza Leal encontraram um bidão enquanto passavam por um bar de um negro e tentam abafar o assunto ao eliminar as pistas:

O noivo agitou o bidão, entornou o bidão, o líquido rapidamente se espalhou pelo estrado e se sumiu na areia. O capitão ajudou, com o pé. Estavam a fazer muito bem, estavam a evitar chatices com a polícia e ao mesmo tempo a cumprirem um dever, entornando o resto do líquido (Jorge, 2004: 55).

Escondida a verdadeira origem do envenenamento, são igualmente ocultados os vários ataques a aldeias cometidos pelos soldados portugueses. Esses ataques podiam ser visualizados através das fotografias fornecidas por Helena de Tróia a Eva Lopo. Mais tarde, Forza Leal ordena aos seus empregados que destruíssem as provas, evidentemente “aqueles seriam os documentos que haveriam de atestar quem tinha e não tinha ido à guerra” (Jorge, 2004: 131):

Além, *black!* Não vê, sua inteligência de *black*, que isso é para queimar e que não queima em cima de cimento! Mais além, *black*, isso, isso! Pode ser no meio da

relva. Não vê, sua inteligência de *black*, que a relva até devia ser queimada!o capitão dirige-se para o local onde o *Adão Terras Altas* pôs a caixa. O noivo vai atrás com um isqueiro. Ambos se curvam sobre a caixa, retiram pacotes, acendem-nos pelos vértices, colocam-nos dentro do caixote que rapidamente toma fogo, constituiu dentro de minutos uma fogueira razoável, e depois encurta e apaga (Jorge, 2004: 253-254).

Considerando que os meios de comunicação se tornam uma fala pouco credível para os moçambicanos, a linguagem deturpa-se. A palavra guerra deixa de ter o seu verdadeiro sentido, banalizando-se pelo seu uso indiscriminado, associando-se a eventos do quotidiano. A narradora denuncia a linguagem de disfarce ao mostrar a simplificação da palavra guerra, denegando o valor do heroísmo:

Percebia também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. Ou menos do que isso - o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contra-subversão. Não guerra. Por isso mesmo, cada operação se chamava uma guerra, cada acção dessa operação era outra guerra, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras. As próprias mulheres ficavam com sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca. [...] A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce (Jorge, 2004: 74).

Esta guerra não havia perdido o sentido apenas enquanto palavra, mas igualmente havia sido perdida pelos portugueses, que continuavam a acreditar numa vitória utópica. Esta atitude evidencia-se na personagem do orador cego, o tenente – capitão que “ desde que ficou sem visão, entregou-se à História” (Jorge, 2004: 211). Durante a sua palestra *Portugal d’Aquém e d’Além Mar É Eterno* (Jorge, 2004: 211), o orador cego percorre as várias etapas das lutas na história de Portugal, dando a guerra colonial como resposta legítima a uma rebelião, anunciando mais uma vitória, defendendo assim, a eternidade do Império: “O Planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-Mar é tão Portugal quanto o solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal eterno!” (Jorge, 2004: 213).

Este momento é acentuado pela ironia da narradora, que está presente na sala onde decorria-se a palestra, denunciado a impostura da grandiloquência do orador. Ela verifica o símbolo da derrota representado pelos quadros da Invencível Armada, que

mostram a vitória dos dominados sobre os dominadores (os ingleses vencem a Invencível Armada Espanhola)⁹:

Quando o chega junto da mesa onde não tateia porque é amparado pelos passos da sua vestal, pode-se ver que em todas as paredes da sala estão espalhadas sobre a memorável noite ibérica que foi a de 28 de Junho de 1588. Não importa que seja a imagem dum desastre – a estética consome o desastre e redime-o em grandeza (Jorge, 2004: 210).

A cegueira do orador representa simbolicamente a cegueira histórica que revela o discurso oficial da guerra, pois “falar da eternidade dum império sem ver, e com cabelos em peladas, cria na sala o temor de quando se faz aproximar a temporalidade do absoluto” (Jorge, 2004: 211), o modo errado como o regime ditatorial concebia a História e a colonização em África, pois os portugueses viam-se como vencedores. Embora os portugueses acreditassem numa vitória, acabam por perder a guerra colonial e consequentemente o anúncio do fim do império:

[...] enquanto esperava na areia, houve imagens que passaram e de que lembro viva, alegremente – um banho de aves vermelhas passou. A flaminagem passando lembrava-me um bonito dia, não muito longe. Voavam rente às águas, com as patas encolhidas e os pescoços tortos estendidos. Houve outra imagem de retorno aos locais primitivos – um navio desceu cheio de soldados, a caminho do porto. Ninguém os esperava, eles agora já sabiam, já tinham voltado. Nem todos obviamente voltavam por seus pés e por seus olhos. Estavam na amurada só os que traziam todos os órgãos nos lugares aparentes, mas não encenavam nenhum lenço. O navio descia em silêncio absoluto - não apitava, não roncava, não tremia. Por mais que soubesse que tudo era transitório e as terras sem dono absolutamente nenhum, não conseguia deixar de ver, naquele barco, um pedaço que descia (Jorge, 2004: 258-259).

Lídia Jorge viveu de perto a guerra colonial como observadora, tal como Mia Couto viveu a guerra colonial e civil. Para este escritor há a necessidade de revelar que existem outras narrativas alternativas à versão oficial da guerra civil:

⁹ José Hermano Saraiva especifica as consequências da derrota espanhola: “Lembremos que se trata do ‘exército naval’ montado por Filipe II, então rei igualmente de Portugal, em 1588, para fazer frente à frota inglesa, numa tentativa de impor-se também sobre os mares, dominado pelos súditos de Elizabeth I, com a intenção de pôr fim à guerra entre Inglaterra e Espanha. A ‘invencível armada’ foi estrondosamente derrotada e isso constituiu a “primeira grande contrariedade que a união espanhola nos trouxe e teve em Portugal enorme repercussão.” in *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra: Europa-América, 1978, p. 181.

A História tal como a conhecemos está quase sempre mal contada. Retiraram dessa narrativa a pequena história, oficializaram-na e manipularam essa memória do passado de acordo com interesses de elites. A nossa obrigação é reconhecer que existem outras narrativas do passado e elas podem ser mais instigantes que esse texto solene que consta dos compêndios escolares (*in Netto, 2006*).

O leitor encontra igualmente *em Terra Sonâmbula* a ocultação de algumas verdades, tais como o caso da aliança entre o “administrador” Estêvão Jonas e o português Romão Pinto, que tinham em comum o interesse de explorar o povo de Matimati, prolongando a situação de pobreza herdada dos tempos coloniais. O antigo colono propõe ensinar a arte de enganar os fracos ao moçambicano. Porém, antes desta aliança, o administrador já desviava os donativos destinados para os mais carenciados por meio de navios. Num jogo de corrupção, o administrador tornava a vendê-los. Mas a corrupção realiza-se por caminhos ocultos trilhados por uma classe social que tinha lutado como revolucionária a favor da Independência do país. No período pós-independência, os atos de ganância desmascaram a sua avidez por dinheiro.

Desta lista de corruptos fazia parte Assane, o ex-secretário do administrador, que sabia igualmente dos desvios dos donativos. Segundo Assane, “o malgrado navio se despenhou de encontro a rochas recém-nascidas e toda a tripulação desapareceu por intermédio de ondas gigantes” (Couto, 2010: 57), após várias averiguações, as rochas não estavam lá no dia anterior. O governo lançou a suspeita que os próprios moçambicanos fossem os responsáveis do acidente.

Todavia, o povo sabia quem estava por trás de tal acontecimento e que “faziam riquezas com aqueles produtos” (Couto, 2010: 58), era necessário culpar alguém pelo que acontecia aos donativos que vinham no navio, acabando por Assane ser acusado de corrupção. Foi preso ao ser traído pelo administrador e bateram-lhe na prisão, perdendo o “sentido da cintura para baixo” (Couto, 2010: 59). Todavia, antes de Assane, “muitos foram chambocados sem nenhuma razão” (Couto, 2010: 111).

Como troca do seu silêncio sobre a corrupção, o administrador oferece uma cadeira de rodas desviada dos donativos, que Assane alugava aos locais com o intuito de ganhar algum dinheiro, pois “nem Assane achava muito grave roubar o que era destinado aos esfaimados. Cada um desenrasca, consoantes os poderes” (Couto, 2010:

110). A traição de Estêvão Jonas para com Assane devia-se, inicialmente, ao facto de o ex-secretário ter desobedecido a ordem de matar Farida, a filha adotiva de Romão Pinto e Virgínia, por saber muitas coisas comprometedoras. Nesta terra quem sabia demais tinha de desaparecer. Assane inicia um negócio após a sua saída da prisão com Surendra, um indiano, fingindo manter uma boa amizade. Vive na sua casa apenas temporariamente, dado que a convivência com Surendra o “compromete politicamente” (Couto, 2010: 113), devido ao conflito que havia entre moçambicanos e indianos:

Não havia racismo, nenhuma discriminação. Até ministros indianos havia. Contudo, havia aqueles que estavam descontentes. Queriam fechar a porta aos asiáticos, autorizar os acessos do comércio apenas aos negros. [...] Pagaria todos de sua raça, pelos erros e pela ambição dos outros indianos. Seria preciso esperar séculos para que cada homem fosse visto sem o peso da sua raça (Couto, 2010: 115).

Numa terra onde havia violência e pobreza, tinham medo de denunciar, por isso mantinham-se no silêncio, não alegando as suspeitas, pois “nesta terra se passam muitas merdas, todos têm medo de falar” (Couto, 2010: 131). No entanto, com o fim do colonialismo e mais tarde da guerra civil, Moçambique tornou-se num país independente na teoria, pois na prática a guerra civil revelou um país dividido que teve que enfrentar um conflito entre diferentes etnias do país.

2.3 Choques e violências

Ao longo das obras em análise são várias as formas de opressão exercidas sobre as mulheres e até mesmo nos negros. Em *A Costa dos Murmúrios* há a tentativa de dissimulação sobre o problema racial entre portugueses e moçambicanos. Podemos observar esta questão nas personagens Helena de Tróia e Forza Leal, que davam nomes de vinhos portugueses aos seus mainatos, perdendo os moçambicanos a sua identidade de origem. Os negros são vistos e tratados como objetos. Este preconceito racial está presente na atitude de repressão de Helena em relação à sua empregada Odília, ao obrigá-la a usar luvas e a lavar as mãos antes de servir algo, como se ela tivesse alguma doença:

Helena foi à porta da sala, possivelmente até à cozinha, voltou enfadada. “Você é testemunha – eu não disse para sentar na cozinha? Que podia ficar a dormir na cozinha? Você ouviu! Não está! Tem alma mas é selvagem, e nem cem anos conseguem recuperar o atraso de inteligência, dela e dos que são como ela [...]”. [...] Disse-lhe que trouxesse o lanche sem tocar em nada com a mão. [...] A mainata afastou-se, e quando finalmente voltou, além dos grandes sapatos estendidos pelo soalho, trazia nas mãos duas luvas brancas, enormes do tamanho de luvas de homem, segurando a bandeja (Jorge, 2004: 162)

Em relação à personagem Helena Forza Leal, o leitor observa a reescrita do Mito de Helena de Tróia. A evocação desta personalidade sugere um intertexto épico da *Iliada* que é construído pela narração anti-épica de Eva Lopo. Partindo desta conjetura, a primeira vez que apareceu a introdução à personagem do mito na obra foi através de uma fala de Luís Alex, “até tem epíteto - chama-se Helena por baptismo, Forza Leal por casamento, mas todos a tratam por Helena de Tróia” (Jorge, 2004: 29).

Na “noite secreta e memorável” (Jorge, 2004: 18) do envenenamento, todos os casais invejam Forza Leal quando dá uma bofetada em Helena, por ser considerado um casal exemplar, “naturalmente, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento [...]” (Jorge, 2004: 30).

Ambas as Helenas inserem-se em guerras, que estão prestes a acabar. No entanto, os motivos de cada guerra são distintos. Por um lado, na obra de Lídia Jorge lutam pela

independência de Moçambique, e por outro, há guerra entre os gregos e troianos, cujo objetivo era recuperar Helena, que havia sido raptada por Páris.

Segundo Maria Manuela Cabral (1996: 112-113), Helena simboliza a situação da colónia ocupada, pois África sentia-se ameaçada pelos colonizadores, sendo os colonizados oprimidos, tal como Helena sentia-se humilhada e ameaçada pelo próprio marido Jaime Forza Leal.

A tirania do Capitão Forza com Helena provocou o adultério de Helena que buscou reconforto nos braços de outro homem, desencadeando uma história de traição “Um de nós está a mais! ... É ao acaso quem vai decidir! Sou ou não uma pessoa de honra? Quem o acaso escolheu deve ficar com ela!” (Jorge, 2004: 207).

Depois do Capitão descobrir a traição, enfrenta seu rival numa espécie de duelo de roleta russa. À semelhança da obra *A Costa dos Murmúrios* há um caso de infidelidade no mito. Na *Iliada*, Páris desafia Menelau num campo de batalha para um duelo. Em ambos os textos, o duelo decide o futuro de qualquer uma das Helenas. No mito após a derrota, Páris é salvo por Afrodita, sendo retirado do campo de batalha e colocado no tálamo. Em *A Costa dos Murmúrios*, o capitão enfrentou o amante de sua mulher à noite, estando presente apenas Helena e dois capangas de Forza Leal. O duelo na *Iliada* era mais físico enquanto na *Costa dos Murmúrios* assiste-se à degradação dos valores, afastando-se do código de conduta heróica. Os valores de honra e de fidelidade já não são respeitados durante a guerra, facto que se evidencia na morte do amante de Helena.

Helena que “atraía a vista e o suor como um farol atraindo, quando visto o facho a partir do mar” (Jorge, 2004: 29), simboliza a mulher resignada, aparecendo no romance despida de individualidade, dependente do capitão Forza, privada de profundidade psicológica e marcada pela futilidade. Esta personagem ganha uma dimensão erótica, tornando-se um objeto sexual, desejando muitas vezes a morte de seu marido “Helena é só corpo e voz” (Jorge, 2004: 201). Durante o duelo entre o amante e o capitão, Helena deseja a sua emancipação sexual, tornando-se um símbolo provisório de luta feminina.

A subversão de Helena e a sua autonomia constroem-se a partir do corpo, exatamente o lugar no qual todos projetavam sonhos de evasão, implicando o seu aprisionamento: os homens sem mulher que espreitavam a sua beleza, as mulheres ambiguamente invejosas e seduzidas pela sua beleza e o capitão Forza Leal, que a exhibe

como território conquistado. Helena, a que todos chamam de Tróia devido à sua beleza, era considerada “a causa do conflito” (Jorge, 2004: 72). Após ter cometido a traição passava a maior parte do tempo dentro de casa, um castigo imposto pelo marido. Para Forza Leal, o lugar da mulher era em casa, seguindo o padrão imposto de que a mulher tinha de ficar isolada em casa à espera do seu marido:

[...] as mães, filhas, sobrinhas, mulheres legítimas e ilegítimas, onde devem ficar, quando um homem sai, é obviamente na cama. Esse é o sítio delas. É para esse local que elas devem regressar quando acaso fogem de casa, é para aí que devem dirigir-se quando a vida se perturba e o mundo oscila, é aí que elas devem estar encolhidas, quando se regressa de longe (Jorge, 2004: 254).

Helena deseja a morte do marido, “porque não suportará o regresso de Jaime contra quem se fechou em casa durante oitenta dias, negociando o desaparecimento de Jaime, negociando com Deus” (Jorge, 2004: 220). O casamento de Helena é visto como uma forma de opressão. Contudo, a sua verdadeira prisão não era a casa, mas sim, a própria Helena, pois não consegue se libertar. Chega a ser convidada pelo marido a abandonar a casa, mas não conseguia tomar o destino nas suas próprias mãos. Não ganha coragem e força para seguir o seu caminho de revolta:

O Jaime mandara abrir as portas de toda a casa. Escancarava mesmo as que nunca haviam sido abertas, e voltava ao quarto – “Se quiseres, sai”. Ora eu devia ter saído, mas não era capaz de mover daqui, enquanto as portas me batiam (Jorge, 2004: 206).

Apesar de ter sido sempre uma mulher rebelde, torna-se numa mulher conformada, embora nunca perca a esperança de ter uma vida feliz sem ser controlada e ameaçada por um tirano. Ela permanece em casa sem coragem para partir. Evita conseguir ver apenas a derrota, o conformismo em Helena, uma mulher que não recebe ajuda divina, pois Jaime Forza Leal acaba por sobreviver.

Em *Costa dos Murmúrios*, a metáfora da guerra se produz quando os militares Forza Leal e Luís Alexandre matam uma colónia de flamingos, “um bando de aves que eram cor de fogo, pernaltas, que pareciam deslocar-se ainda sob o instinto formidável

do Génesis” (Jorge, 2004: 15). A esperança destas aves transforma-se em signo de morte em contexto de guerra:

[...] a colónia foi atingida em parte mas o todo não se moveu. As aves sobreviventes estão de novo a agrupar-se e as batidas estão ficando cada vez mais enterradas no lodo onde se somem como panos. [...] os pássaros não atingidos, acordados só por um instante, logo lançaram a segunda pata lodo e se uniram, pisando os corpos das que se sumiam e deixavam de ser vistas. Fez-se uma nova colónia unida que nem deixava de parecer menor do que a anterior (Jorge, 2004: 53).

Embora cada vez mais os moçambicanos estivessem mais desesperados, havia sempre a necessidade de acreditar que um dia a guerra iria acabar, voltando-se a juntar um novo grupo de flamingos, após a matança, tal como os negros após os massacres tentavam ultrapassar unidos o sofrimento imposto pelo opressor. O ritual de matança dos flamingos é um prenúncio dos massacres cometidos durante a guerra colonial em África. A união deste grupo de animais perante a tortura e a violência reflete o povo africano que resiste à tortura dos inimigos:

Estou a ver o noivo diante das aves cor de fogo intensamente unidas. Estou a ver, porque à medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e iam tombar longe, esperneando, e é difícil esquecer. As não atingidas, porém, permaneciam na mesma posição, com o pescoço enrolado no papo e a perna única, direita como um pau (Jorge, 2004: 52).

Em *Terra Sonâmbula*, outra mulher que vivia, aparentemente, submissa ao marido, tal como Helena, foi Virgínia. Condicionada a uma vida de submissão, Virgínia tinha muitas saudades de Portugal: o marido proibia-a de sonhar de que um dia voltaria ao seu país. Romão Pinto contestava tudo o que fizesse a portuguesa lembrar a sua origem, seu “marido lhe gritava com insistência as interdições: ler, ouvir rádio, cantar. Tudo porque ela insistia no desejo de regressar a Portugal. Era a sua única vontade o breve círculo do seu sonhar” (Couto, 2010: 75). Para sentir-se mais perto da sua terra, pedia a Farida, sua filha adotiva, que escrevesse cartas da sua família de Portugal, “falseando autorias, fingindo o longe” (Couto, 2010: 76).

Após a morte de Romão Pinto, Virgínia refugia-se no passado, rememorando a altura em que esteve noiva do português, explicando aos seus vizinhos “o hoje é para ela mais antigo que o anteontem” (Couto, 2010: 159). A esposa de Romão Pinto descobre o pacto feito entre o administrador e seu marido. A loucura é apenas um desvio, uma estratégia utilizada quando descobre a corrupção em que andam envolvidos Romão e o administrador. A loucura torna intransitável os desvios monetários “[...] a dita loucura dela era seu refúgio mais seguro”(Couto, 2010: 171). Na visita de Kindzu, quando tenta encontrar Gaspar, o filho de Farida, a portuguesa confessa ao moçambicano:

Não esqueça eu sou uma velha tonta, não falo com gente crescida. Só mereço confiança das crianças. Saber que ando a adivinhar? Que o Romão quer que eu assinasse papéis autorizando dinheiros. Como é que posso assinar um papel? E dinheiro, eu sei o que é dinheiro? Não faço nenhuma ideia” (Couto, 2010: 171).

Neste mundo de ficção em que Virgínia se refugia, ela reinventa-se recorrendo às memórias, uma vida mais feliz para si mesma e para Farida. Aprende a língua do Norte de Moçambique para poder inserir-se e entrar em contacto com o povo moçambicano e poder contar as suas histórias:

A portuguesa se vai deixando em tristonhas viagens. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua materna linguagem. Ela, bilinguística. Os meninos negros lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos, no muro. Ela nem zanga (Couto, 2010: 159).

Assume ainda o papel de contadora de histórias, relatando às crianças episódios do passado, que por vezes vão assumindo novos pormenores à medida que contava, embora algumas das histórias fossem repetidas.

Farida, a filha adotiva de Virgínia, representa a metáfora de uma terra presa às tradições e às crenças, que expõe e representa as vítimas de violência e dos horrores da guerra. Esta personagem teve uma infância difícil, marcada pela morte desde o seu nascimento:

Cumpria um castigo ditado pelos milénios: era filha-gémea, tinha nascido de uma morte. Na crença da sua gente, nascimento de gémeos é sinal de grande desgraça. No dia seguinte a ela ter nascido, foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavrar o chão. Caso uma enxada, nesse tempo, ferisse a terra, as terras deixariam de cair para sempre. Dias depois, sua irmã morreu. Deixaram-na morrer com fome. Fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição (Couto, 2010: 71).

Farida remete-nos para “ferida”, a alegoria de uma África violentada, uma terra mutilada por Portugal, representada por Romão Pinto: adotada pela família de portugueses, é violada pelo seu padrasto Romão Pinto, gerando desta violação um filho, uma miscigenação entre ambas as raças. Desta relação forçada nasce um “fruto”, Gaspar, uma alegoria de um futuro em paz, marcando o fim da guerra civil.

Romão Pinto representa o racismo ao extremo. Um estereótipo do colonizador que se apropria da terra e dos corpos dos moçambicanos, como é o caso de Farida, que é violada. Esta violação é também a posse de África pelos portugueses. Farida congrega todas as atrocidades que lá se cometeram:

[...] o português trancou a voz nos dentes, soprando ameaças. Memórias antigas da raça lhe avisaram: melhor seria ela se deixar, sem menção nem intenção. O português se homenzarrou, abusando dela toda inteira. Transpirava suores. Romão surgia cada vez mais peganhento, colajoso como um sapo (Couto, 2010: 79).

Em *A Costa dos Murmúrios*, os militares portugueses transmitem ao leitor que os moçambicanos eram estúpidos por serem culpados pelo envenenamento, pois “não se conseguia ter solidariedade com quem morria por estupidez como aqueles *blacks*” (Jorge, 2004: 23). Segundo os soldados presentes na noite em que apareceram os negros envenenados, bidões de álcool metílico tinham sido vistos no porto e os negros despejaram vinho branco, acabando por ingeri-lo e vendê-lo. Em *Terra Sonâmbula*, quando o fantasma do antigo colono Romão Pinto instaura o pacto de ensinar ao administrador a arte de enganar, o moçambicano responde: “Eu tenho os meus esquemas, Romão. Não pense que somos burros, como sempre vocês insistiram” (Couto, 2010: 167). Os moçambicanos já não são vistos como selvagens e estúpidos, eram vistos como corruptos.

A opressão racial entre negros e portugueses que observamos em Lídia Jorge está igualmente presente em Mia Couto. Existem preconceitos raciais não só entre os moçambicanos e os indianos, como anteriormente mencionado, mas identicamente com os negros e portugueses, como o exemplifica o assassinato do professor português Afonso:

[...] procurei meu antigo professor, o velho pastor Afonso. A escola tinha sido queimada, restavam ruínas de cinzas. [...] Cheguei na ordem dos respeitados: encontrei foi luto. O professor tinha sido assassinado. Acontecera na noite anterior. Cortaram-lhe as mãos e deixaram-lhe amarrado na grande árvore onde ele teimava continuar suas lições. As mãos dele, penduradas de um triste ramo, ficaram como derradeira lição, a aprendizagem da exclusiva lei da morte (Couto, 2010: 29).

Após a guerra colonial e o surgimento da guerra civil, Moçambique torna-se um caos de ruínas, onde havia apenas sofrimento e violência, apesar de a esperança e o sonho continuarem vivos em *Terra Sonâmbula*. Moçambique é visto “como uma dessas baleias que vêm agozinar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si” (Couto, 2010: 23). A imagem da baleia moribunda revela simbolicamente que os ricos e poderosos tentavam tirar proveito das riquezas do país.

Contudo, apesar de todo o sofrimento pelo qual os moçambicanos passavam não deixavam de sonhar sempre com a liberdade. Na obra de Mia Couto, o escritor cria uma personagem alegórica que simboliza um Moçambique, cuja liberdade foi arrancada: Junhito. Motivado pelos sonhos visionários, Taímo decide atribuir ao filho mais novo o nome de “Vinticinco de Junho” como forma de celebrar a futura independência. Mas como os bandos da guerra continuavam a atacar, o pai de Kindzu decide proteger Junhito, escondendo-o na capoeira, como forma de evitar o seu assassinato pelos fazedores de guerra. Durante a sua convivência com os animais, Junhito deixa de ser pessoa, pois “Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras” (Couto, 2010: 19), acabando por desaparecer da capoeira, pois fora raptado.

Após o desaparecimento do menino, o pai Taímo deixou de ter sonhos e sucumbiu ao álcool. Com o sequestro de Junhito, alegoricamente a liberdade do país foi travada e a desordem voltou a propagar-se pelo país. A guerra invade novamente Moçambique, deixando o povo moçambicano destruído, pois desta vez era uma guerra

entre os civis e os sonhos que outrora tiveram com o início da paz desvaneciam-se aos poucos:

A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos (Couto: 1992: 17).

Porém, apesar do todo o sofrimento pelo qual o povo moçambicano passou, o sonho é o ponto cardeal para atingir o rumo da paz. No fim da obra, Kindzu tem várias visões, numa dessas aparições, observa Junhito que volta a ser pessoa, “lhe caíam penas, cristas e esporões” (Couto, 2010: 202). A humanização da criança representa a liberdade de Moçambique e o alcance da paz:

Enquanto eu cantava ele se foi vertendo todo gente, completamente Junhito. A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo. Lhes chamei mas eles nem me pareciam ouvir. Junhito colocou a mão aberta sobre o peito e depois fechou as duas mãos em concha. Me agradecia-Acenei uma despedida e ele, segurando minha mãe pelo braço, desapareceu nas infinitas folhagens (Couto, 2010: 203).

2.4 A Desmistificação do Opressor

Os romances *A Costa dos Murmúrios* e *Terra sonâmbula* sublinham a desconstrução da figura do herói, mostrando a sua degradação como anti-heróis e opressores. Na guerra, os indivíduos que nela participam, desnudavam-se, tiravam as máscaras, mostrando o pior de si mesmos. Aqueles que sofreram a devastação da guerra elaboram uma visão crítica, (des)construindo as versões de eventos escritos pelos opressores e anti-heróis.

Nestas ficções, os anti-heróis são desconstruídos ironicamente, enquanto os sujeitos que sofrem os efeitos da guerra esperam por um novo país de paz. A partir do momento em que a corrupção do dinheiro predomina, os revolucionários, em Mia Couto, tornam-se anti-heróis. Em Lídia Jorge, os heróis tornam-se em anti-heróis a partir do momento que revelam o seu lado tirano, tornando-se em heróis problemáticos. Podemos considerar estes heróis problemáticos, tal como Lukács estudou. Assim, o herói problemático é demoníaco (Lukács, 2000: 99-100) e característico do romance moderno (Goldmann, 1976:9). É um herói problemático cuja vivência é marcada pela degradação dos valores morais, tornando-se num ser decadente, fruto de uma sociedade deteriorada.

Em *A Costa dos Murmúrios*, há duas personagens que são vistas como opressores: o Capitão Forza Leal e o alferes Luís Alexandre que tenta imitar o modelo do capitão porque o considera como um herói, apresentando-o a Evita como tal: “Apresento-te um herói” - disse o noivo como se tivesse chegado alguém por quem estava definitivamente à espera” (Jorge, 2004: 13).

Forza Leal é a caricatura do herói de guerra e do homem tradicional, que seguia os ideais do regime Salazarista (Deus, Pátria e Família), recorrendo à violência e à dor para impingir estes princípios, exibindo a sua mulher numa atitude de vaidade. O personagem tem um nome irónico com reminiscências fascistas, que remetem para a força e o poder que exercia sobre os moçambicanos. Jaime Forza Leal simboliza a lealdade que ele não mostra durante a guerra por ser um guerreiro decadente. A sua lealdade só se verifica na luta como capitão em nome da pátria portuguesa. Tinha uma cicatriz invejada por todos os militares, “ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné.

De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” (Jorge, 2004: 30), suscitando o desejo dos militares de terem uma igual. Era motivo de cobiça e de inveja de qualquer militar, quando a viam através de “uma camisa de algodão tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz” (Jorge, 2004: 30). Forza Leal é uma cópia degradada do herói, “um bom matador de pretos com um código de honra e uma folha de sacrifício” (Jorge, 2004: 223) que não cumpre nenhuma ação que o enobreça. É, contudo, este herói vácuo, um falso modelo de coragem que Luís Alex imita, transformando-se num ser alienado e submetido ao código da guerra. Do intelectual e estudante de Matemática, Luís Alex torna-se um soldado frio, que age como um selvagem ao degolar os negros.

Assim, ambos os militares Forza Leal e Luís Alexandre são arquétipos ridicularizados de colonizadores, ligados à pátria. A narradora constata a mudança de comportamento de Luís Alex: “Não é mais a pessoa com quem fiz amor, a primeira pessoa com quem me deitei na carruagem do comboio [...]. Agora não é mais ele. Não vale a pena fingir. [...] Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos” (Jorge, 2004: 66-67). Eva ironiza a cicatriz que o capitão orgulhosamente exibiu ao argumentar que era o último homem do século que se revia na cicatriz numa sociedade em que já existia a cirurgia plástica: “a cicatriz não constitui nenhum distintivo precioso” (Jorge, 2004: 63). As cicatrizes deviam representar feitos heróicos, impregnados de glória. No entanto, a cicatriz que Forza Leal exhibe simboliza a degradação, a vergonha e a morte.

No tempo da colonização, os portugueses reduziam os negros a “selvagens” que “não inventaram a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem narrativa histórica” (Jorge, 2004: 13). Durante este período, o colonizado é vítima de um sistema de opressores e o militar é um assassino e agressor. Assim, Jorge insiste em sublinhar a dialética do negro sofredor e do colonizador enquanto indivíduo selvagem e racista. Durante o colonialismo houve sempre esta distinção, em que o colonizador era poderoso e o colonizado era aquele que sofria toda a violência e era desprezado. Para existir como cidadão de segunda classe, o moçambicano devia assimilar a cultura e língua portuguesas:

Se tivéssemos tido uns blacks fortes, tesos, aguerridos, nós os colonizadores, teríamos saído da nossa fraqueza. Eles é que são os culpados, e se lhes parecemos

fortes é porque eles mesmos são extremamente fracos. Só temos de os recriminar [...] (Jorge, 2004: 28).

Ao contrário de ações heróicas, o olhar de Eva Lopo regista uma guerra sem grandeza nem glória nas fotos, sublinhando atitudes prosaicas como os soldados comendo deitados, enterrando latas, os soldados em fuga, abandonando os bornais e as espingardas por causa de um ataque de formigas (Jorge, 2004: 132). Evita insiste em mostrar que nada distingue os militares em relação aos seus estatutos, dado que todos se igualam pelo modo como falam, sendo incapaz de lembrar quem tinha proferido a síntese “sobre o veneno em forma de écran” (Jorge, 2004: 12):

Evita queria lembrar-se de qual dos oficiais tinha feito a síntese, mas as fardas, para além das riscas que envolviam as mangas, eram extremamente parecidas. As vozes, sendo diferentes, igualavam-se ao mesmo modo de intensificar as últimas sílabas como se falassem para serem ouvidos à distância, na amplidão aberta da parada. Quando sussurravam, e daí que não se lembrasse mais qual deles havia feito aquela admirável síntese (Jorge, 2004: 12).

Para Eva, a culpa era “um corpo celeste que existe além de nós e independentemente de nós” (Jorge, 2004: 124) como se estivesse desprendido da mente humana que não assumia as falhas cometidas.

A ficção de Mía Couto tematiza a desmistificação do opressor, transmitindo o modo como os portugueses e os dirigentes da FRELIMO corruptos utilizavam as mesmas estratégias de manipulação ideológica (Martins, 2006: 73). Apesar da guerra contra os antigos colonos ter terminado, as cicatrizes permaneciam: a chama da guerra continuava acesa, dado que a guerra civil foi um longo conflito entre irmãos. Em *Terra Sonâmbula*, encontramos os opressores Romão Pinto e o administrador Estêvão Jonas. Romão Pinto é o protótipo do antigo colonizador que devasta África. Esta personagem utilizava a mulher como objeto ao violar Farida, sua filha adotiva. O português é amaldiçoado e segundo alguns moradores da aldeia morre “por castigo dos sangues que apanhou da amante, namoro que teve em tempo de menstruação” (Couto, 2010: 144) com a mulata Salima, ao urinar sangue, o sangue de África que colonizou e “outros dizem que o português falecera ao ver seus campos de algodão em chamas” (Couto,

2010: 144). Diz-se que fora o próprio português a incendiar a plantação num ato de insanidade. A morte do português mantinha-se “assunto multiversivo, tema de serões e fogueiras” (Couto, 2010: 145). Contudo, o fantasma Romão Pinto conta a Quintino: “ *A cabra me deitou feitiço, não é possível estar-me para aqui a mijar dessa maneira. O português se babava, choraminguante. As águas escoavam, parecia ter-se aberto o alçapão*” (Couto, 2010: 150, itálico do autor). Romão Pinto obriga Salima a ter relações com seu marido Abdul, para que este fosse igualmente amaldiçoado. Porém, só Romão é enfeitado como um castigo, porque Abdul não sofre nenhum feitiço.

Após a sua morte, continua a assombrar os vivos, como fantasma, representando os preconceitos etnocêntricos decorrentes do colonialismo e enraizados no imaginário do povo moçambicano. Depois de falecer, surge na vida de Quintino, seu antigo empregado, “Romão Pinto, filho e neto de colonos, voltava à sua velha casa da família depois de mais de uma década de definitiva ausência” (Couto, 2010: 145). Durante a ausência do português, o administrador Estêvão Jonas tinha-se tornado o “mandachuva” (Couto, 2010: 147). Neste regime os opressores detinham o poder, utilizavam a opressão para que o povo obedecesse e embora os moçambicanos tentassem se opor, a decisão final seria sempre do governo:

Um regime ganha validade, caro Estêvão, é quando contra argumentos não há factos. Mas uma coisa devemos acertar: o povinho discursa lá nas banjas mas decidimos nós é aqui, neste mesmo lugar, compreendes Estêvão Jonas? Não há mais nada para ninguém, o diabo seja bruto e cego. E falemos baixinho que as paredes têm mais orelhas que o elefante (Couto, 2010: 169, itálico do autor).

Observamos que após a independência, a corrupção e as extorsões de dinheiro continuaram, sendo exercidas pelo tirano moçambicano Estêvão Jonas, tornando-se a denúncia da corrupção “uma necessidade imperiosa e foi ganhando expressão crescente” (Frade, 2007: 16). O “administrador” (Couto, 2010: 169) faz um pacto com o português Romão Pinto, para inferiorizar ainda mais o povo moçambicano ao transferir em seu proveito os donativos enviados através dos navios. O moçambicano é tratado por “administrador”, quando numa conversa sua esposa descobre que Estêvão Jonas “está combinado com os antigos colonos” (Couto, 2010: 169). O uso das amálgamas “choraminguante” (Couto, 2010: 150) e “administrador” (Couto, 2010:

169) traduzem a decadência de Romão Pinto que perde o seu vigor sexual, pois está em estado minguate. Estêvão é um traidor que se aproveita das ajudas humanitárias para seu próprio lucro.

2.5 Parábolas da desordem

Mia Couto e Lúcia Jorge utilizam várias parábolas ao longo das obras em análise. A parábola identifica-se com o espírito da Bíblia e comunica uma lição moral através da simbologia de lugares, personagens ou acontecimentos (Moisés, 2004: 337). De origem grega, a parábola implica “que alguma coisa é colocada ao lado (*para-*) da outra que (no caso do texto) o sentido é lançado (*-bolein*) para uma zona-outra, adjacente, inesperada e obscura. A parábola é assim uma comparação ou um símile mas alargados à dimensão de uma de *narrativa* (Barrento, 2004: 10, itálicos do autor).

2.5.1 Os Gafanhotos

A parábola mais expressiva em Lúcia Jorge é a imagem dos gafanhotos que tem ressonâncias bíblicas. Na Bíblia Sagrada, as dez pragas do Egito são as pragas que, segundo a religião cristã, foram enviadas por Deus através de Moisés como castigo contra o Faraó e os habitantes do Egito. Estas pragas tinham como fim libertar Israel da dominação de Egito.

Como forma de pressão e de castigo, as pragas eram destinadas a mudar a descrença do Faraó em Deus, libertando o povo de Israel da escravatura. A praga dos gafanhotos foi a oitava praga a ser enviada e teve como efeito a destruição das colheitas.

Em *A Costa dos Murmúrios*, podemos observar que acontece uma chuva de gafanhotos na noite de celebração do noivado de Evita e Luís Alexandre descrito no relato “Os Gafanhotos”. Esta festa tem lugar no *hall* do *Stella Maris*, situado na cidade da Beira, em Moçambique. Durante os dois dias em que decorreram os festejos, deram à costa inúmeros corpos de negros, mortos por envenenamento:

Vejam, é uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do *Stella*. Como o nevoeiro nas falésias da Europa. Reparem como as luzes os ofuscam, reparem como cheira a quitina quebrada, reparem como eles volitam, afocinham e caem! (Jorge, 2004: 32).

Neste relato é posto em causa a moralidade e a ética dos soldados, dado que o evento é visto como um espetáculo, um acontecimento de paz, mantendo-se os colonizadores à distância dos colonizados. Trata-se da estratégia do disfarce que atenua o impacto negativo dos envenenamentos:

“Tenhamos esperança” – disse o Comandante da Região Área que se revelava tão bom apaziguador durante a agitação quanto tinha sido folgazão nos momentos da boda. Ele queria que se tivesse imensa esperança e se observasse o fenómeno dos gafanhotos com imensa paz (Jorge, 2004: 33-34).

A chuva de gafanhotos neste romance tem um valor ambivalente. É possível interpretar este acontecimento como um evento positivo, representando a esperança de vitória do povo, libertando-se do poder do colonizador, uma vez que a praga devastadora anuncia a agonia do Império português. Trata-se de uma vitória esperada que levaria à independência.

A outra interpretação consiste em conceber os gafanhotos como símbolos dos portugueses que destroem tudo por onde passam. Os gafanhotos representariam uma certa finitude de vida, tal como Lídia Jorge o afirma numa das suas entrevistas:

[...] a metáfora dos ortópteros também traduz a precariedade da vida e do discurso humano: os insectos são seres efémeros. Assim como a história. Daí a urgência de narrar, de desafiar o tempo. Para que a erosão da memória não silencie jamais os murmúrios (*in* Soares, 2002).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994: 456) os gafanhotos “são a própria imagem da praga, da multiplicação devastadora”, representando “as invasões históricas ou os formatos de origem demoníaca”, representando o fim do Império português:

[...] eu li a notícia dos gafanhotos pelo *hinterland*, estavam passando desde há dias pragas de gafanhotos vorazes, tão vorazes, tão devastadores que cobriam as terras, e quando se levantavam, faziam nuvens tão grandes que assombravam. Estavam

comendo todos os jardins, hortas e palmares, por onde passavam, deixando alguns campos tão secos e queimados como se lhes tivessem posto fogo (Jorge, 2004: 247).

Em Jorge, a animalidade da guerra também se traduz pelas referências a animais abjetos como “tufos de baratas” (2004: 166), insetos que “rastejavam num frufu de trapo vivo” (2004: 230). Os caranguejos aparecem para devorar as bailarinas do *Moulin Rouge*. Os “morcegos e outros animais voadores” (2004: 243) que se alastram no hotel *Stella Maris* anunciam a sua decomposição. Numa imagem de impacto visual, os gafanhotos são “arrastados pelas forças das formigas” (2004: 219). Num sistema figurado, o texto evoca um “mar de formigas puxando gafanhotos” (2004: 219) que metaforizam a degradação dos homens em guerra e a proximidade da morte.

2.5.2 O Dilúvio como castigo

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto faz um trabalho de miscigenação entre a tradição bíblica e a tradição popular africana, reescrevendo, de forma livre, o episódio da Queda. Segundo a Bíblia Sagrada, a serpente usa as artimanhas para atrair Eva para a levar ao pecado. Esta serpente, símbolo do mal e do caos, ilude Eva argumentando que Deus não queria que os seres humanos progredissem: quem provasse o fruto, nada lhe aconteceria. Aliciada pela tentação, não distinguindo o bem do mal, Eva prova o fruto e leva Adão a pecar voluntariamente também. Perante tal ato, as consequências foram nefastas. Em vez de progredirem tal como a serpente os levou a pensar, acabam por sofrer. Antes do pecado, andavam nus, não sentiam vergonha, agora tinham vergonha. Ao deixar de existir paz no interior do “eu” de cada ser, o homem deixa de se entender.

Em *Terra Sonâmbula*, Taímo morre, solicitando que a cerimónia do funeral decorresse na água. No dia seguinte, o mar havia secado. Este episódio anuncia o fim do ciclo da coesão familiar, dado que Taímo era o patriarca da família. No lugar do mar, apareceu a terra cheia de palmeiras com frutos que pareciam cabaças de ouro, “cada

uma pesando mil riquezas” (Couto, 2010: 20). No texto de Couto, a serpente é a ganância e o espírito de sobrevivência em tempos de guerra que alicia os moçambicanos, sem medida e bom senso, a precipitaram-se a arrancar os frutos. No entanto, quando se preparavam para obter os frutos, uma voz se fez ouvir, “os homens ainda pararam, por brevidades. Aquela voz seria em sonho que figurava? Para mim não havia dúvida: era a voz de meu pai” (Couto, 2010: 20), a voz de Taímo. Essa voz clamava que não se tocasse nas árvores e os frutos fossem poupados, pois “[...] o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile” (Couto, 2010: 20). Dada a ambição do Homem, o povo não escutou a voz e no momento em que cortaram o primeiro fruto, “do golpe espirrou a imensa água e, em cantaratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos” (Couto, 2010: 21). Na Bíblia, Deus decidiu mandar o dilúvio para acabar com todo o mal. Noé salvou a sua família e vários animais numa arca. Após o dilúvio, a humanidade recomeçou a procriar-se novamente. Porém, após o dilúvio de *Terra Sonâmbula*, o cenário de desolação continua para indiciar o castigo, já que o ser humano prosseguiu a corromper a Natureza e não modificou o seu comportamento marcado pela avidez da guerra, tal como se observa com o esfaqueamento da baleia.

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o dilúvio está frequentemente associado à perda de humanidade e às desobediências às leis, existindo como medida para valorizar o humano (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 265-266). Em consequência, esta parábola de Mia Couto é uma crítica ao Homem que faz a guerra e desrespeita a Natureza. Trata-se da dessacralização da árvore considerada a moradia de deuses e dos espíritos dos antepassados em África, como explica Couto: “Uma árvore não é uma árvore só, não é um ser vivo, é uma casa de espíritos, é um lugar de lendas, absolutamente essencial. Quando tu estás a preservar aquela árvore, tu estás a preservar um mundo cultural que está ali” (in Laban, 1998: 1033).

A água pode ser vista como símbolo de vida e de germinação. Contudo, pode significar igualmente a morte e a destruição, tal como acontece em *A Costa dos Murmúrios*, numa cena de chuva torrencial durante o encontro entre Eva Lopo e o jornalista Álvaro Sabino. Em geral, a água é um símbolo de purificação. Para Eva, a chuva é um banho de purificação sobre o sangue derramado durante os massacres. No entanto, torna-se signo negativo, despertando apenas o lado animal do ser humano, pois

segundo a narradora, “a chuva não lavou as coisas, misturou as coisas [...] aquela chuva acorda na alma a saudade dum paraíso perdido, o órgão do ser mais selvagem que se encontra na alma, sinto que a alma é um animal selvagem com a vocação do império das florestas impenetráveis” (Jorge, 2004:143).

Esta água não consegue limpar a violência e a tirania na cidade da Beira, pois “[...] toda aquela água arrebatada era um engano. Em poucas horas apenas lacunas cor de azeite, com a intensidade para que os mosquitos aí pusessem os seus milhões imensuráveis de ovos” (Jorge, 2004: 147-148). A chuva associa-se ao esquecimento porque Eva reconhece: “Assim esta tempestade de água desabou sobre a Beira e sobre Búzi para ser vista e não ser lembrada” (Jorge, 2004: 144).

2.5.3. Relatos do fim do mundo

Em *A Costa dos Murmúrios*, cenas disfóricas são reveladas por Eva para indiciar a degradação da guerra. A narradora menciona vários animais associando aos acontecimentos para descrever a violência de certos atos: “Nuvens de mosquitos os cortejavam como se fossem peixe podre” (Jorge, 2004: 62); “Cachos de minúsculas moscas faziam fila para entrar nos olhos dos combatentes” (Jorge, 2004: 65); “a ideia de ficar sozinha numa casa em África, a lutar contra os mosquitos, as baratas, as aranhas, as paredes, provocava-me um arrepio involuntário” (Jorge, 2004: 77). Os *dumpers* zumbiam como os “mosquitos que entravam e eu matava pela noite fora” (Jorge, 2004: 164).

O nome dado às operações bélicas traduz a violência, dado que as fotografias que Helena mostra a Eva têm nomes de animais ameaçadores: “Tigre Doido” (Jorge, 2004: 131), “Víbora Venenosa” (Jorge, 2004: 133), “O Lobo Assanhado” (Jorge, 2004: 134), “Salamandra Roxa” (Jorge, 2004: 134), “Espadarte Raivoso” (Jorge, 2004: 135).

A narradora compara os militares com caranguejos, demonstrando a violência e as atitudes desumanas do exército português face ao povo moçambicano: “Evita não sabia

por que razão os caranguejos lhe lembravam soldados. Não havia ligação nenhuma entre os bichos decápodos e os soldados de quatro membros, no entanto não conseguia não deixar de ver nos animais que faziam aquele jogo com calhaus, miniaturas dos soldados” (Jorge, 2004: 138).

Toda esta crueldade e tirania da guerra que a narradora reflete através dos animais será confirmada no encontro entre Eva e Helena, que sabia tudo desde o início. Ela preferiu revelar a Evita os factos de forma indireta por meio das fotografias dos massacres. Eva enumera animais que se associam à abjeção e à morte:

Imagina que há um momento em que todos a abandonamos, eu, os mainatos do vinho, e que pela janela aberta entram os mosquitos, as formigas, as vorazes formigas de África, as baratas voadoras do tamanho de pássaro, que batem nas janelas às trombadas como os pássaros, e a chuva dos gafanhotos. E cada espécie, a seu modo, com sua espécie de mandíbula, a rata, a engole e devora (Jorge, 2004: 221).

Na tentativa falhada de sedução de Helena, Eva antecipa o fim das suas ilusões e o prenúncio da catástrofe: “Fecho os olhos e prevejo uma espécie de catástrofe vermelha a partir da tua almofada de renda, que se alargaria até chegar ao mar para o tingir por inteiro dessa cor” (Jorge, 2004: 226). O texto insinua que a catástrofe que se origina em Helena, implicando a sua autodestruição, sem vontade para se libertar de Forza Leal que tanto a humilha. Helena gera à sua volta a morte, sugerindo uma visão apocalíptica do fim de uma época, marcada pelo valor negativo que a cor vermelha conota no romance.

Lúcida, Eva antecipa resignação e a perda de vitalidade de Helena:

Custa-me saber que Helena sucumbirá deitada numa cama, esperando por uma mão que ela não tem nem é capaz de alcançar. Nem Deus chegou, apesar do seu hábil negócio feito a troco de tanta coisa que amava. O deus de Helena de Tróia não se comoveu, sabe de Helena muito mais do que eu, mas pode ainda menos (Jorge, 2004: 255).

Face os sinais de derrota que se acumulam, a ficção confronta o leitor com a deserção dos portugueses que abandonam de forma sorrateira as casas, protegidos numa normalidade imperturbável que o jornalista desmascara:

[...] este é um momento de disfarce – os momentos de disfarce do fim. Veja como eles disfarçam o abandono, como eles protegem a retirada, como eles pagam de longe a manutenção das casas (Jorge, 204: 145).

O fim da aventura colonial sucede com o regresso dos soldados sem glória, como Eva evoca:

Houve outra imagem de retorno aos locais primitivos – um navio cheio de soldados – Nem todos voltavam pelos seus pés e por seus olhos. Estavam na amurada só os que traziam todos os órgãos nos lugares aparentes, mas não acenavam nenhum lenço. O navio descia em silêncio absoluto – não apitava, não roncava, não tremia. Por mais que soubesse que tudo era transitório e as terras sem dono absolutamente nenhum, não conseguia deixar de ver, naquele barco, um pedaço de pátria que descia (Jorge, 2010: 259).

No final de *Terra Sonâmbula*, o feiticeiro faz um discurso apocalíptico, renunciando o fim do mundo por causa da guerra que provoca a perda dos valores éticos e morais, arriscando o homem a perder a cosmovisão tradicional. Através de uma linguagem metafórica, o feiticeiro pune o povo, convertendo-o em animais selvagens. Kindzu sonha que vê numa montanha “um enorme grupo de pessoas, pobres, embrulhadas em cascas e fiapos” (Couto, 2010: 200). À frente deste grupo ia o feiticeiro da aldeia de onde partiu Kindzu em busca da paz. O feiticeiro parou numa planície e começou a proferir o seu discurso perante a multidão, afirmando que “os dias que virão serão ainda piores” (Couto, 2010: 200). O homem só semeou caos e desordem com esta guerra que fragilizou a esperança: “porque esta guerra não foi feita para vos tirar o país mas para tirar o país dentro de vós. Agora, a arma, a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence” (Couto, 2010: 201).

A disputa pelo poder e a ambição pelo dinheiro eram as causas da degradação:

[...] será mil vezes pior que o passado pois não vereis o rosto de novos donos e esses patrões se servirão de vossos irmãos para vos dar o castigo [...] E aqueles que vos deveriam comandar estarão entretidos a resgatar migalhas no banquete da vossa própria destruição (Couto, 2010: 201).

Durante a guerra colonial, os negros haviam sido colonizados pelos portugueses, agora eram colonizados pelos seus próprios irmãos na sede pelo poder, como podemos observar na personagem do moçambicano Estêvão Jonas que roubava o seu próprio povo. A fome será excessiva, os ricos cada vez mais ficavam ricos e os pobres na miséria: “as mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra e desventrada” (Couto, 2010: 201).

O feiticeiro afirma ainda “deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu” (Couto, 2010: 202) para que o Homem volte a sonhar e ter esperança. O castigo da perda da humanização acontece quando o feiticeiro verte um líquido sobre as pessoas presentes, tornando-as em animais, “penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos e todo aquele plenário de gente se transfigurou em bicharada” (Couto, 2010: 202). Com a desumanização, o homem perde a sua fala: “Aos poucos, porém, também, também o verbo se perdeu e a bicharada, em desordem, se espalhou pelos matos” (Couto, 2010: 202). Couto insinua o castigo da Torre de Babel em que os homens foram castigados por tentarem edificar uma torre que alcançaria os céus. Perante o orgulho humano, Deus resolveu confundi-los na sua linguagem, de tal forma que não se compreendessem uns aos outros. Sem se entenderem, os construtores da Torre de Babel interromperam os seus trabalhos de construção e dispersaram-se por toda a terra, dando origem às diversas culturas e diferentes línguas que se falam no mundo. Em Couto, é a guerra que provoca o caos, a desunião e a perda da fala.

Perante a súbita animalização dos homens, Kindzu emite algumas palavras e examina o corpo, descobrindo que se “mantinha completamente gente, habitando o corpo que sempre fora o meu” (Couto, 2010: 202). Este facto confirma que Kindzu foi eleito para ser o herói: um fazedor da paz. Ele comunga com a visão do feiticeiro que celebra o rito da canção da primeira mãe, a voz que transforma a devastação em força de esperança:

[...] os acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados (Couto, 2010: 201-202).

2.6 As representações do Inumano

São vários testemunhos que encontramos ao longo das obras sobre a crueldade do ser humano. Em *A Costa dos Murmúrios* a mulher do Tenente Zurique, Eva Lopo e o velho pianista são testemunhas de que o homem não mede os meios para atingir os fins, ocultando verdades, provocando o sofrimento até ao limite.

A mulher do Tenente Zurique é testemunha de que o dinheiro é valorizado acima de tudo. Durante a sua ida para a clínica para ter o seu filho, é obrigada a esperar à entrada. A espera é tão longa que se rasga o esfíncter, representando o facto de que o colonizador criava a morte, em vez da vida nas colónias. O leitor está perante o declínio do sistema colonial, dado que a narração de Eva insiste na descrição da imagem da mulher do Tenente Zurique que rasga o esfíncter, perdendo o filho. Esta mulher, cujo nome nunca é revelado, sofre da desconsideração do ser humano “ enquanto se discutia o depósito que se tinha de deixar à entrada” (Jorge, 2004: 170). Tal negligência levaria ao encerramento da clínica, dado que se denuncia a corrupção: “ falava-se num processo especial feito aos lorpas daquela clínica com os quartos virados para o Índico, a troco do triplo do valor” (Jorge, 2004: 183) como estratégia fácil de extorquir dinheiro. Mas a dor da mãe não é motivo de reflexão: o seu sofrimento é ocultado. A sua cicatriz é a marca da “vítima, afinal, de feroz rapacidade da mesma lógica capitalista” (Santos, 1989: 67). O jornalista refere-se à crueldade do ser humano ao afirmar: “não se preocupe, é menos um. Devemos enterrar os mortos e cuidar dos vivos” (Jorge, 2004: 171).

Eva Lopo é uma das testemunhas que visualizou desde o balcão do *Stella Maris* o aparecimento dos corpos dos negros envenenados na costa. Ela ouvirá várias versões do acontecimento, o que acentua a política de camuflagem. Segundo o major “mataram-se à catana e foram-se atirando ao mar. Só quem desconhece as matanças sazonais, não aventa essa hipótese como a mais provável” (Jorge, 2004: 19). Para os militares, os negros suicidaram-se pois haviam descoberto que nunca conseguiriam a liberdade. Havia o desejo de que aquele momento se prolongasse “para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação” (Jorge, 2004: 20) e por isso, os corpos deveriam ficar expostos a apodrecer. A outra hipótese fornecida

pelos outros militares era que os negros tinham encontrado no porto vários bidões com álcool metílico e por estupidez haviam bebido após despejarem o vinho branco.

Todavia, Eva não estava igualmente satisfeita com esta hipótese sobre o envenenamento de metanol, sabendo que “mão criminosa o roubou do porto e o engarrafou” (Jorge, 2010: 184). Após ter encontrado uma garrafa “num saco de napa” (Jorge, 2004: 103) na praia, decide dialogar com os meios de comunicação para fornecer a informação. Contacta um jornalista que se sentia dividido entre a fidelidade para com o povo moçambicano, a preservação da verdade e o medo da censura do governo. Tudo o que Sabino publicava eram notícias camufladas, pois “a informação, venha ela de que lado vier, sempre incomoda, porque sempre constitui um perigo de se ficar com uma parte do nosso corpo invisível à vista” (Jorge, 2004: 34).

Não foram apenas os negros a serem vítimas do envenenamento por metanol, preservando-se o acontecimento oculto, sem intervenção da justiça. O velho pianista branco do *Grande Hotel Central* também foi envenenado o que questiona a versão dos negros envenenados por estupidez. Todavia a manobra de ocultação impera: “ninguém que se encarregasse de saber como e onde o velho pianista tinha encontrado esse líquido para beber. Era uma questão longínqua” (Jorge, 2004: 183), pois “uma mão criminosa tinha posto, sem dúvida pela madrugada, um copo de álcool da maneira dentro da taça por onde o pianista costumava ainda tomar o seu licor” (Jorge, 2004: 184). Na manhã seguinte mencionou-se no *Diário do Hinterland* “o caso dos bidões de álcool metílico, e as fotografias do pobre pianista borracho” (Jorge, 2004: 188-189) e nada se publicava sobre os corpos dos negros mortos.

Foram vários os massacres que aconteceram durante a Guerra Colonial. O massacre com maior impacto em A Costa *dos Murmúrios* é o massacre de Wiriamu:

[...] essa aberrante solução pacífica para a guerra que é o extermínio sistemático dos pretos em África, seja em massacres infames, como o de Wiriamu aqui expressamente evocado, seja por envenenamento ou por esterilização compulsiva, seja insidioso aviltamento quotidiano dos africanos (Santos, 1989: 67).

É o massacre de Wiriamu que Helena de Tróia dá ao leitor a conhecer através das fotografias que mostra a Eva, ato ocultado pelo relato oficial. Mas o facto de existirem

fotografias a documentar o sofrimento das vítimas acaba por demonstrar que realmente este ato violento aconteceu:

Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios, e logo a imagem dum homem caído de bruços, depois dois telhados, e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetada num pau. Viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala, um bando de galinhas avoejava sobre eles na mesma fotografia (Jorge, 2004: 133).

Helena mostra estas fotografias a Eva, pois não queria ser a única testemunha dos atos que o relato oficial ocultava. Partilha não só o sofrimento do povo que se denuncia através das imagens como também a faceta de tirano de Luís Alexandre.

Este massacre representou uma vitória para a FRELIMO, que decorreu a 10 de Dezembro de 1972, em Tete. Foi em Janeiro de 1973, que o Bispo Diocese anunciou ao Governador este acontecimento. Contudo, só em Julho foi publicado no *Times* um artigo assinado pelo padre Adrian Hastings sobre este evento. Uma semana após a publicação deste artigo, Marcelo Caetano é recebido em Londres com um protesto contra a guerra colonial e o regime regente. Porém, a notícia do padre não havia sido a primeira a ser publicada, já na Imprensa Internacional tinham sido publicadas e expostas outras fotografias, em Junho de 1970, na revista alemã *Der Spiegel*. O massacre de Wiriamu, mencionado na Conferência Episcopal de Moçambique, foi divulgado ao governo como forma de denúncia.

Um ano após os primeiros massacres, durante o ano de 1971, fora expulsa a Ordem dos Padres brancos de Moçambique. No ano seguinte, foram presos os padres de Macuti, uma paróquia da Diocese da Beira. Ainda mais tarde foram detidos da Igreja Presbiteriana trinta e dois membros por denunciarem os massacres.

Quase no fim do romance, a narradora menciona explicitamente o massacre de Wiriamu, quer pelos atos descritos pelos militares e quer pelas fotografias que Helena mostra a Eva (Medeiros, 1999: 70) alertando para a falta de memória:

O tempo não conta para as aves. Dentro de poucos anos, exactamente três - os flamingos mal terão tempo de pôr seis ou sete ovos - será esse o cheiro que se desprenderá de Wiriamu, Juwau, Mucumbura, será esse o cheiro que se

desprenderá dos abatidos, dos queimados, dos que ficaram a arder ainda vivos, aqueles que hoje têm a escassa memória numa escultura de vidro, espetada na terra, como um pau, com meia dúzia de ossos lá metidos para exemplo. Erro do escultor! A escultura exacta deveria ser um amplo caldeirão de fezes evoluindo-se permanentemente, não como símbolo, mas como matéria real do nosso mais amplo e subtil sofrimento (Jorge, 2004: 251).

Durante a sua narração na segunda parte da obra e confrontada com o relato oficial, Eva Lopo afirma com cinismo “Passados vinte anos, não desejaria voltar a ver o jornalista senão lhe perguntar se estaria de acordo comigo quanto à escultura de massacre de Wiriamu, essa hipótese de um caldeirão de fezes reais” (Jorge, 2004: 251). Quando Eva Lopo menciona este massacre é para criar memória coletiva, sublinhando os horrores e a mágoa das vítimas, emitindo o seu ceticismo e traduzindo os riscos da desmemória: “se a Terra tivesse memória, quantos cantos da terra ficariam isentos da lembrança dessas cenas de degola? Poucos, porventura um ou outro pedaço de mar, e mesmo assim, seria necessário não contar com o horizonte” (Jorge, 2004:138-139).

Eva procura o jornalista após ter observado as fotografias secretas que “eram imagens de incêndios, aldeias em chamas” (Jorge, 2004: 133) para que a verdade seja descoberta e divulgada, porque “[...] a fotografia descobre também imensas maneiras de testemunhar não apenas África mas o Homem” (Couto, 2005: 81), denunciando a perda da ética neste contexto de caos.

Em *Terra Sonâmbula*, Farida, Virgínia, Siqueleto, o Fazedor de Rios, Surendra e Assma são representantes do inumano. Virgínia e Farida viviam na opressão exercida por Romão Pinto. Farida, uma jovem negra, que teve de ser separada à nascença da mãe e da irmã, por ser gémea. Ela é martirizada segundo a tradição que considera os gémeos como sinal de desgraça. Entregue a um casal português, é violada pelo padrasto Romão Pinto.

Farida parte de sua casa após a violação e ter engravidado do seu padrasto. Entrega Gaspar para adoção. Algum tempo depois, após a tentativa falhada de reencontrar Gaspar, parte para o navio de donativos que se havia naufragado. Porém depois de terem saqueado o navio, no fim os pescadores não a trouxeram de volta. Sentia-se aliviada por lá ter ficado, pois “em terra já não tinha nenhum lugar” (Couto, 2010: 83), indiciando que a guerra tinha contaminado todo o país. Num pequeno farol de uma ilha um pouco afastada do barco, Farida preserva o derradeiro sonho de viver e

afirma que “a luz desse farol é a minha esperança, apagando e acendendo tal igual a minha vontade de viver” (Couto, 2010: 84), mantendo toda a sua esperança naquela luz. No final da ficção, Farida parte para a ilha, entra no farol e após a sua entrada sucede-se uma explosão que queimou toda a ilha. Ela foi vítima da traição de Estêvão que teria ordenado o incêndio da ilha.

Siqueleto é outra testemunha dos estragos que a guerra pode provocar no homem. Esta personagem aparece no romance de Mia Couto, quando Muidinga e Tuahir na sua caminhada pela estrada são apanhados numa armadilha. Por ser Siqueleto o último habitante da sua aldeia, ele tenta resistir ao caos da guerra: “eu sou como a árvore, morro só de mentira” (Couto, 2010: 67). Para o idoso, havia apenas uma maneira de sobreviver à guerra que “era ficar vivo, teimando no mesmo lugar. Não desejava nenhuma felicidade, nem sequer se deliciar com doces lembranças. Lhe bastava sobreviver, restar como um guarda daquela aldeia em ruínas” (Couto, 2010:70). Como último morador da sua aldeia, Siqueleto pede à criança Muidinga que lhe escreva o seu nome numa árvore. O menino eterniza o nome de Siqueleto “ele mete o dedo no ouvido [...] o velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se foi definhando até se tornar do tamanho de uma semente” (Couto, 2010:70). Esta personagem representa a desertificação das aldeias. O seu sacrifício traduz o desejo de repovoar a aldeia com a seiva da árvore: “ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si” (Couto, 2010: 70). Porém com a morte de Siqueleto “os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia” (Couto, 2010: 86).

Vítimas de guerra e do preconceito, Surendra e sua esposa Assma partem da aldeia de Kindzu. Durante a sua estadia em Matimati, Surenda coloca a sua esposa Assma numa canoa, com o intuito de a salvar. O indiano é tratado pelos moçambicanos com discriminação e a sua relação de amizade com Kindzu não era vista com bons olhos pela sua família e sua comunidade, sendo o jovem moçambicano considerado “negro fugido das tradições africanas” (Couto, 2010: 29).¹⁰ Quando Assma é resgatada por um grupo de pescadores, Kindzu avisa o indiano de que a sua mulher havia sido

¹⁰ Mas Kindzu é o único a ultrapassar a barreira do racismo ao admirar junto com Surendra uma mátria comum: o Índico, um lugar sem fronteiras, que permite a amizade entre raças distintas: “Somos de igual raça Kindzu. Somos Índicos”. (Couto, 2010: 25).

salva, Surendra num momento de delírio acredita que Assma estaria a chegar à Índia. Este casal representa “o exílio dos segregados, na impotência de estabelecer pontes entre a terra natal e Moçambique” (Martins, 2006: 134-135).

Outra vítima de guerra é o fazedor de rios, “era um homem, que, do outro lado da encosta, abria um imenso buraco, facholando com afinco. A cova era tão funda e comprida que parecia que a intenção dele era partir o mundo em dupla metade” (Couto, 2010: 87). Tuahir havia trabalhado com Nhamataca durante o período colonial. Este idoso queria construir um rio onde “viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas” (Couto, 2010: 87). É vítima do exílio que a guerra provoca. O seu desejo de fazer um rio tem a intenção de criar pontes. Esta ambição do fazedor de rios de cavar para conseguir fazer um rio é uma transgressão divina: “o sujeito desafiava os deuses que aprontam o mundo para os viventes dele só se servirem, sem ousarem mudar a sua obra” (Couto, 2010: 88). Nhamataca ganha os contornos de um novo deus que festeja o primeiro sulco do rio “como se fosse fruto da sua carne” (Couto, 2010: 90). Guiado pela vontade de mudança, o idoso tenta concretizar uma utopia: ser pai de um rio que fosse fruto de harmonia. Mas ele acaba por perecer num dia de chuva torrencial que provoca o dilúvio, “desaparece, misturado nas súplicas dos outros, o trovejar dos céus e o gorgolejar do rio, seu descendente” (Couto, 2010: 91).

CAPÍTULO III

Estratégias de Resistência

Narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar e essa arte perder-se-á se não se conservarem as histórias. Perde-se porque já ninguém tece ou fia enquanto as escuta. Quanto mais o ouvinte se esquece de si próprio, tanto mais profundamente se grava nele aquilo que ouve. Quando o ritmo de trabalho o prende, as histórias que ouve tocam-no de tal modo, que ele próprio adquire o dom de as narrar.

Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*

[...] os escombros estão repletos de fantasmas e narrar é a melhor forma de exorciza-los, tanto no plano pessoal, como no colectivo.

Aleilton Fonseca, *in Revista Latitudes*

3.1 A Travessia Iniciática

Travessia é uma palavra que eu elejo com toda a carga poética que tem; a travessia não é só uma viagem que se faz atravessando qualquer coisa. No fundo, a travessia que eu advogo, que me interessa e que me inspira, é a travessia que se faz dentro de nós próprios e é por isso que escrevo que “a viagem começa quando nós atravessamo-nos a nós próprios”.

Elena Brugioni, *Áfricas Contemporâneas-Contemporary Africas*

O escritor assume várias formas de resistência, sendo a literatura uma fonte de inquietação e de indagação que instaura o diálogo entre o real, o imaginário ou o fictício, de modo a criar a catarse dos acontecimentos problemáticos do passado. Como podemos observar Mia Couto e Lídia Jorge relatam através da ficção determinados eventos do passado que foram complexos para a História e para a identidade tanto dos portugueses como dos moçambicanos:

Toda a literatura, toda a boa literatura, é uma literatura crítica. A visão do escritor é sempre uma visão para o aperfeiçoamento. Ele parte sempre de uma realidade que ele intui, que ele conhece, que ele viveu, que ele pressupõe, e se é um escritor, é da consciência dessa realidade que ele tira o motivo do seu trabalho [...] há sempre esse princípio ético em toda a criação literária (Vieira, 2002: 159).

Podemos observar que em ambas as obras em análise existem duas personagens que fazem uma viagem em busca da sua identidade, Eva Lopo e Kindzu. Estes protagonistas realizam uma viagem em busca de sentido e os seus relatos são percursos de lucidez. Eva Lopo em *A Costa dos Murmúrios*, a personagem narradora, é “filha de uma tradicional família da heterogénea classe média salazarista” (Ribeiro, 2004: 397), viaja no tempo, recua no passado através da rememoração, fazendo uma travessia, percorrendo uma ponte entre o passado e o presente para se redescobrir. Narra após vinte

anos, a vertente verosímil da história, envolta em vazios e ocultações. O seu olhar capta os eventos que aconteceram durante a sua estadia em *Stella Maris*, na Beira. Esta personagem faz um percurso de desilusão, Eva abandona a busca da verdade definitiva por ser uma miragem, conscientiza que não há justificação para o mal da guerra. É neste momento que o leitor vê diluir a fronteira entre o bem e o mal e como Eva se apercebe de que o mundo que idealizava era uma utopia. Ela conscientiza que o real é problemático assim como ela é uma voz solitária na busca de elucidação do passado.

No relato “Os Gafanhotos”, a personagem Evita, uma estudante de História e recém-casada, o diminutivo sugere inocência e simboliza a visão idealizada de África, pois Evita era “o nome de som mais frágil de que há memória” (Jorge, 2004: 70). Vinte anos mais tarde, transforma-se para Eva, uma mulher desintegrada do seu país e cínica, sentia-se revoltada por ter estado longe de seu país por uma causa que não tinha sido nobre. O nome Eva remete para a referência bíblica, a mãe dos conflitos, que vive na condição de culpa e desgraça, expulsada do Paraíso por ter pecado. Contudo, na ficção Eva é colocada numa posição de risco ao contrário da Eva da Bíblia, a destruidora da Humanidade. Ela assume o risco de sair do hotel *Stella Maris* e investigar os enigmas ocultos. O nome Eva é ainda acompanhado pelo nome de família Lopo. Este nome de origem latina *Lupus* –Lobo (Houaiss e Villar, 2003: 2300), reflete-se na trajetória enquanto personagem caminhando no sentido de seu nome, tornando-se uma mulher combativa. Luta para tentar descobrir a verdade acerca dos corpos mortos que apareceram na praia.

Esta personagem representa a busca do “eu” esmagado pela guerra, na tentativa de emergir e transpor uma realidade de dupla opressão que é a condição da mulher inserida no contexto do conflito armado. Eva apresenta-se como elemento estabilizador e revelador das realidades representadas no romance.

Segundo Paulo Medeiros (1999), no seu artigo “Memória Infinita”, Eva tem uma posição ambígua em relação a Evita ao longo do segundo relato:

Eva rejeita, ao mesmo tempo em que reconhece, a sua identidade prévia. A necessidade de isolar Evita como um outro eu restrito a um passado e a um lugar específicos pode ser encarada como uma estratégia imprescindível à sua sobrevivência (1999:75).

Nesta viagem iniciática, existe a necessidade de separação entre Eva e Evita, situando-a (Evita) numa circunstância igual às outras personagens. Através deste relato fragmentado, “embora reconheça ter sido Evita e não o disfarce, também necessita considerá-la como outra personagem, num processo de adaptação ao trauma em que só memórias fragmentárias persistem, ainda que mesmo essas continuamente se diluam” (Medeiros, 1999: 74).

Eva recusa-se a submeter, assume-se como corpo livre, diminuindo a despersonalização presente no princípio do romance. Assim, o início do segundo relato marca o início de Eva e o fim de Evita que é substituída por uma voz que narra. Evita como igualmente Moçambique encontram-se em desmoronamento tanto a nível individual como histórico. Lúcida, Eva argumenta que o sentido das palavras e das recordações se perde com o tempo:

Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se depreendem sons e sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento (Jorge, 2004: 259).

Apesar de rememorar o passado, Eva sabe da inutilidade de reconstruir o passado na totalidade, uma mera “pretensão histórica”, visto que os acontecimentos guardados na memória se confundem quando são evocados:

Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, porque insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira! Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar de sua memória sobre a minha memória não vale a casca e um fruto deixado a meio dum prato (Jorge, 2004: 42).

Eva menciona Evita sempre na segunda pessoa e declara “embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ela chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo” (Jorge, 2004: 43).

Ao assumir dois “eus”, dispersa-se no tempo, entre o passado e o presente. Esta personagem representa a rutura do modelo da tradição portuguesa, dá voz às mulheres portuguesas que foram para África na companhia de seus maridos, sendo consideradas apenas “meros objetos sexuais”. Durante a guerra colonial, a mulher foi uma figura bastante discriminada e punida, tinha forçosamente que cuidar dos filhos e esperar pelo seu marido em casa. Mas também foram cúmplices dos militares que acompanharam na guerra:

A ida de mulheres acompanhado os maridos em missão militar na África. Aproximando assim a chamada ‘frente interna’ da frente de guerra, proporcionou-se uma certa estabilidade social dentro de um quadro de inevitável mudança. Paradoxalmente, criaram-se também, o prazo, as condições para a mudança, na medida em que essas mulheres seriam também testemunha e, de alguma forma, cúmplices de um mundo de guerra, aparentemente reservado a homens (Ribeiro, 2004: 15).

Durante a sua travessia por Moçambique foram vários os lugares que Eva Lopo percorreu, influenciando a sua maneira de observar a guerra. A viagem começa no Hotel *Stella Maris*, na Beira. O nome *Stella Maris*, Estrela-do-mar, remete para o ideal da Expansão Marítima Portuguesa. Este hotel simboliza o Império Português em África, indiciando provisoriamente um período áureo:

Não esqueci, porém, como *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall [...]. 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 desaparecerem pelas portas, se entravam nas casas (Jorge, 2004: 44).

Já no final da obra aparece o hotel em estado decadente, “o *Stella Maris* mergulhou no silêncio” (Jorge, 2004: 243), revelando o fim da ordem colonial e a esperança de liberdade do povo moçambicano: “ E assim, o *Stella*, que não é outra coisa mais do que esse breve fulgor que estoira de ano a ano, de biénio em biénio, a propósito

dum cheiro ou duma carta, será enterrado pouco a pouco, aos pedaços, à medida que a geração que o viu suspire e acabe” (Jorge, 2004: 207).

Todavia, quando Luís Alexandre parte numa Operação com o capitão Forza Leal, o alferes pede a Eva que fosse morar na casa de Helena e que não saísse do quarto, seguindo os ideais de sua pátria em que a mulher ficava em casa à espera do marido como se fosse uma Penélope que aguardasse a chegada de seu Ulisses. Porém, Eva recusa-se a ir morar na casa de Helena, representando um ato de rebeldia, pois ao ficar no hotel era para Eva uma forma de alcançar uma maior liberdade, desenvolvendo a sua posição transgressora. O militar chega a ameaçá-la por não querer isolar-se na sua ausência:

O noivo vai ao quarto de banho onde existe uma faca de fruta. Tem um gume fino, um pequeno cabo preto, coloco-o entre os lábios como se fosse limpar desse modo, introdu-la na boca e puxa-a. Quando a puxa um dos lábios fica a sangrar [...] O noivo vem até muito perto olha-me de imensamente perto – é uma ameaça. Percebo que é uma ameaça. Beijo-o na boca mas continuo a dizer que não (Jorge, 2004: 83).

Após ter encontrado uma prova do crime (uma garrafa com cheiro a álcool metílico) na praia, começa as suas investigações em busca da elucidação do crime. Começa assim a sua relação com o jornalista Álvaro Sabino. Para o jornalista, o seu ato de resistência restringia-se à coluna semanal que escrevia para o jornal. Mantém uma relação de ordem sexual com Álvaro e ao mesmo tempo preserva o seu estatuto de esposa de Luís no *Stella Maris*, compactuando assim, com as “verdades manipuladas” presentes no quotidiano dos portugueses no hotel. Ao unir a memória coletiva com a individual, o nacional com o pessoal, ao tomar conhecimento das atrocidades praticadas pelos oficiais portugueses, ela procura o jornalista para denunciá-los e tornar públicos esses crimes que, até então, se mantinham ocultados nas versões oficiais: “veja sombras” (Jorge, 2004: 136). Para ela, a sombra é a metáfora do esquecimento:

Por favor, evite as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo destes anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a sombra duma cópia, nem a ponta duma sombra (Jorge, 2004: 136).

Após o fracasso na Operação do norte, Evita teme ver o marido por manter uma relação com o jornalista, que corria o risco de um confronto entre ambos os homens. Ao relembrar as suas memórias, a sua narração é uma contra-leitura do relato oficial, embora fosse uma leitura imperfeita. Tenta recordar ao mesmo tempo que tenta esquecer para poder sobreviver, pois embora saiba da importância de ter recordações sabe igualmente que não podemos confiar totalmente na memória: “Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça – disse Eva Lopo” (Jorge, 2004: 193). Eva traça uma visão situada na margem do instituído, é um olhar marginalizado, observando a sociedade através de um olhar crítico. A travessia iniciática de Eva consiste em percorrer lugares plenos de tensão como a casa de Helena, o jornal *Hinterland* e as ruas da Beira, assumindo a função de uma investigadora que deseja deixar memória da violência submersa.

Em *Terra Sonâmbula*, Kindzu assume-se como um “sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera” (Couto, 2010: 108). Kindzu parte da sua aldeia, lugar marcado pelo racismo, pelo sofrimento e violência para se tornar um naparama, um defensor das injustiças, parte para tornar o seu sonho em realidade: “*Te vais separar dos teus antepassados. Agora, tens de te transformar num outro homem*” (Couto, 2010: 33, itálicos do autor). Mas a viagem identitária está marcada pela maldição do pai Taímo, que ameaça persegui-lo através dos sonhos. No entanto, Kindzu erra pelo mar, testemunha o sofrimento dos desalojados, afetados pela fome. Celebra com os habitantes de Matimati “uma imensa casa mortuária” (Couto, 2010: 122), o rito que causa o naufrágio do barco dos donativos. O barco encalhado é uma provação porque Kindzu encontra Farida que lhe revela que escolheu como ele o caminho do exílio. A aura de iniciado traduz-se nas palavras de Farida na medida em que Kindzu respeita a mundividência africana e ancora-se na tradição da escrita que regista os testemunhos dos marginalizados:

Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, espetamos uma semente no tecto do mundo. Tu foste um que semeámos, nasceste da nossa vontade. Eu sabia que vinhas. Te esperava, Kindzu (Couto, 2010: 85, itálicos do autor).

Ao entrar em comunhão com o sofrimento de Farida que deseja reencontrar o filho Gaspar, Kindzu regressa ao ventre materno, marcando uma nova etapa de renascimento sob o influxo da “terna, materna” Farida (Couto 2010: 100): “Era como se aquele navio, de repente, se tivesse tornado num lugar muito antigo, a lembrança de uma casa onde me apetecia nascer” (Couto, 2010: 63). O amor que Kindzu sente por Farida reforça a sua busca identitária e é signo de esperança porque ela lhe “dá um novo gosto de viver” (Couto, 2010: 104).

Precisava salvar Farida porque ela me salvava da miséria de existir pouco. Havia, por fim, um alguém que não estava metido no mesmo lodo em que todos chafundávamos, alguém que mantinha a esperança, louca que fosse (Couto, 2010: 105).

Na sua constante deambulação pelos destroços do país, Kindzu revela que nunca esquecera as suas origens e a sua união com o pai. Quando surge a mampfana, a árvore destruidora de viagens, Kindzu invoca o nome do pai, afirmando que sempre ora por ele. Ao ajoelhar-se Kindzu cumpre um rito sagrado que anula o feitiço da ave:

Então, de súbito, com um deflagar de trovejo, a ave se rasgou em duas, desmeiada. Caíram suas penas, se esfarelam suas garras e o seu corpo se desconjuntou como se fosse feito só de brasas (Couto, 2010: 182).

É a partir deste acontecimento que Kindzu reinstaura a aliança com o pai, confidenciando-lhe que “escrevo conforme vou sonhando” (Couto:2010: 183), enquanto o pai lhe sugere que a terra é uma “costureira de sonhos” (Couto, 2010: 183). Em consequência, Kindzu está em sintonia com a terra, pois escrever é reinventar tessituras de redenção.

A etapa final da iniciação ocorre quando Kindzu se torna naparama num cenário onírico: ele vê Junhito a ganhar os contornos humanos mas surgem Romão Pinto, o administrador Estêvão Jonas, Shetani, Assane, Antoninho e outros militares moçambicanos armados para atacar Junhito: a independência do país quase se trava de novo. Nesse instante de tensão, Kindzu torna-se naparama e os malfeitores

desaparecem. Num rito de redenção, o canto de Kindzu e da mãe devolvem a Junhito a condição de ser humano.

Quando o homem estiver a caminho do abismo, cego pelo egoísmo e pelo poder, haverá sempre um rastilho de esperança que indique a mudança do ser humano, esse rastilho é a aspiração de Kindzu de se tornar um fazedor de paz. O final da ficção remete para uma visão em que a paz é resgatada, recuperando, assim, o povo a sua humanidade e enraizamento graças aos manuscritos de Kindzu: “Então as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus manuscritos se vão transformando em páginas da terra” (Couto, 2010: 204). A escrita torna-se símbolo de fertilidade.

Este final para além de onírico é igualmente utópico, dado que nos últimos suspiros de vida, Kindzu vê Gaspar - Muidinga a reunir os seus manuscritos do chão e “então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez” (Couto, 2010: 204). Há um ritual de redenção em que o leitor encontra o seu autor, uma criança encontra a pessoa que lhe deu esperança e uma nova vida.

Tal como Kindzu, Moçambique é um país se encontrava em viagem e em transformação, traduzindo o simbolismo de uma terra sonâmbula, como observa Couto:

[...] é um país que está ele próprio em viagem. É um país que está a ser inventado. É um país feito de várias ilhas, uma espécie de arquipélago. Moçambique só existe na medida em que existe esta viagem permanente [...] à medida que se viaja, no sentido físico, o próprio país viaja através dos viajantes que percorrem esta estrada, este país se torna vivo. De facto sinto que este país está nesta condição de deambulação, de viagem de descoberta, de reencontro consigo próprio (*in* Laban, 1998: 1036).

A travessia iniciática de Eva Lopo passa por vários estádios que abrangem o empenho de desvendar o não dito, a decepção, a desilusão, a ironia e a lucidez. Embora ela não consiga divulgar os eventos ocultos nem transformar a situação em que se insere, o facto de narrar e testemunhar vinte anos depois confere densidade e faculta a memória aos que não viveram o período da guerra. A iniciação de Kindzu é positiva

porque ele tem todos os atributos do herói justiceiro que atinge um grau de superioridade ao vencer os obstáculos ao longo do seu percurso e narrar os testemunhos de guerra. Os seus cadernos são a prova de resistência e de transcendência dos males da guerra.

3.2 O regresso de Xerazade

Em ambos os romances em análise, a reescrita de Xerazade evidencia-se, visto que são várias as personagens que contam histórias ou acontecimentos que as marcam. Estas personagens refugiam-se na narração oral e na palavra escrita para poderem dar a conhecer o sofrimento, sublinhando o comportamento decadente do ser humano devorado pela alienação da guerra. Narrar é um ato de ética e moral, existindo a necessidade de fazer memória, embora os alicerces culturais fossem diferentes.

Em *A Costa dos Murmúrios*, a personagem Eva é uma Xerazade contemporânea que recorre às lembranças como reconstrução da memória, impregnada de perseverança. Contudo, a verdade está sempre submersa. Ela reinventa o modo de narrar a guerra, sublinhando as atrocidades cometidas desde um ponto de vista periférico. Ela ignora qualquer relação direta dos eventos bélicos: o essencial é repensar o humano num contexto de caos. Assim, esta narradora transgride o padrão ao não aceitar ficar em casa e parte à procura da verdade. Permanece sempre em viagem de indagação, tal como as personagens em *Terra Sonâmbula*.

Eva entra em contacto com o jornalista Sabino e vai acumulando como Xerazade histórias para contar. A ficção inicia-se com a epígrafe de Álvaro Sabino que faz alusão à metáfora da chuva de gafanhotos. Eva/Xerazade reinscreve esta epígrafe quase no fim da obra na coluna Involuntária do jornalista no *Diário Hinterland* (Jorge, 2004: 248), tratando-se da metáfora da libertação do Continente Africano:

Oh, como choviam esmeraldas
voadoras! O céu incendiou-se de verde onde
nem era necessário - todas as fogueiras da
costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam
nos nossos corações

Álvaro Sabino (Jorge, 2004: 9)

Xerazade é capaz de tecer as versões que estão submersas para desfazer os vazios. Em *A Costa dos Murmúrios* narram-se várias verdades transformando o mundo opaco.

Verificamos essas “múltiplas verdades” quando a narradora nos apresenta três mortes possíveis da personagem Luís Alexandre. Segundo Lídia Jorge, não sendo Eva Lopo leal a apenas uma verdade, “[...]acha que cada um tem a sua [verdade]. Quanto mais versões houver, mais perto se estará da verdade. Ela é uma sabedora desse processo” (in Soares, 2002). No primeiro relato “Os Gafanhotos”, observamos o alferes a perseguir o jornalista, que descreve o ruído de um tiro durante a perseguição pela praia. Todos no terraço do Hotel *Stella Maris* esperavam pela volta de Luís Alexandre, contudo o tiro acertou no militar, acabando por suicidar-se: “Evita pôde abeirar-se dele, lavar-lhe o buraco da testa por onde havia entrado pelo próprio punho do alferes” (Jorge, 2004: 38).

Contrariamente a esta versão, Eva Lopo descreve, na segunda parte do romance, a morte do marido em que este havia morrido num confronto de roleta russa contra o jornalista Álvaro Sabino, acabando por dar um tiro a si próprio, “rodou várias vezes o revólver [...] Luís Alex juntou-o à testa e o tiro partiu” (Jorge, 2004: 252). Neste confronto de roleta russa estiveram presentes dois capangas, o seu capitão e a sua esposa e Evita.

Na última versão, o alferes morre num despiste de descapotável quando procurava o jornalista Álvaro Sabino, devido ao caso de infidelidade de Evita. Após o acidente, Evita teve de esperar que o corpo de seu noivo desse à costa, tal como os corpos envenenados por metanol. Todavia, qualquer que fosse a verdade possível, Luís Alexandre em todas as versões acabaria por morrer na obra. A morte do alferes é o símbolo da agonia do Império colonial. Como percurso iniciático, Eva/Xerazade tem de enfrentar estas diferentes versões da morte de Luís Alex para consciencializar como os valores de humanidade se desintegram durante a guerra e a reconstrução da memória é precária.

Eva Lopo é a voz crítica que denuncia o modo como a mulher é inferiorizada no regime colonial assim como também insinua a cumplicidade das esposas, vítimas da violência masculina. As mulheres mais novas, caracterizadas pelos cabelos passados a ferro, constataam a sua impotência perante situações insustentáveis: “sentiam-se abatidas como as frutas podres, porque não havia quem culpar” (Jorge, 2010: 116); as mais velhas, de cabelo em forma de colmeia, “suportavam melhor porque muita morte inútil já tinha ficado por explicar” (Jorge, 2010: 116). Eva Lopo inscreve-se na tradição de Xerazade irónica e crítica.

Segundo Mia Couto, os contadores de histórias são importantes e fazem parte da tradição africana porque as suas histórias transmitem as suas crenças, valores e mundividências, tal como explica Couto em entrevista:

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm grande importância. Nessas zonas rurais são, de facto, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada com interdições: não se pode contar histórias de dia senão fica careca, tem que se contar histórias de noite. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio um criador, ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados (*in* Secco, 2000: 272-273).

Em *Mil e Uma Noites*, Xerazade conta várias histórias, fiava e desfiava os contos com o intuito de adiar a sua morte ao máximo. Nesta obra, tal como nos romances em análise de Mia Couto e Lídia Jorge, surgem sempre novas personagens implicando novos relatos, em que, por vezes, uma história ainda não terminara e já outra havia começado a narrar. Estas histórias têm como tema frequente os dramas sofridos pelo povo. Em *A Costa dos Murmúrios*, os contadores de histórias são o jornalista Álvaro Sabino, que se supõe ter escrito o relato “Os Gafanhotos” e Eva Lopo. Ela narra a segunda parte do romance que funciona como espelho invertido do primeiro relato, dado que ela traduz as incongruências e tenta desvelar as histórias ocultas do primeiro relato. O processo da *mise en abyme* é mais acentuado em *Terra Sonâmbula*, já que a maioria das personagens se torna narrador, dando lugar a uma reduplicação ao infinito em que cada conto encaixado mantém uma relação de semelhança com o romance, encadeando contos encaixados. Em *Terra Sonâmbula*, o efeito Xerazade acentua-se quando as histórias de Tuahir e Muidinga confluem com os percursos de Taímo e Kindzu em que Taímo viaja na canoa intitulada Taímo, referência ao ato de Kindzu de homenagear o pai. Narrar tem uma força regeneradora quando o velho Tuahir e Muidinda jogam a ser Taímo e Kindzu como forma de dar sentido a sua deambulação pelos destroços da guerra.

Na obra de Mia Couto a palavra assume uma função vital, pois mantém acesa a chama da esperança, permitindo a Kindzu a transmissão do seu passado doloroso a Muidinga para se libertar dos fantasmas do passado:

Agora era como se esses fantasmas trabalhassem seus segredos, revelações de um outro mundo. Vou relatar o último sonho a ver se me livro do peso de terríveis lembranças. Não quero que tais pensamentos me regressem. Preciso dormir, totalmente dormir, me emigrar deste corpo cheio de esperas e sofrências. Preciso descansar de suspeitas, esfriar meu desejo de vingança. [...] Ainda bem que escrevi passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim (Couto, 2010: 199-200).

Kindzu estabelece um fio condutor entre o passado e o presente na busca das raízes da identidade que haviam sido ameaçadas pela guerra. O jovem moçambicano escrevia para transmitir as vivências a uma próxima geração e Muidinga lia a Tuahir, para que não morresse os sonhos, visto que “o sonho se transformou na única hipótese de viajar” (*in* Laban, 1998: 1036). Escreve como estratégia de resistência para enfrentar a guerra e transmitir memórias, pois “resistir é narrar e dar vozes às “estórias” que se imbricaram de sonhos, mitos e factos que costuraram o pano da memória colectiva, rasgado pelas guerras” (Martins, 2006: 107).

Nesta obra há uma fusão do mundo dos sonhos com a realidade da guerra, caminhando as personagens entre a certeza e a dúvida. Ter sonhos significa ter esperança e está ligado à utopia, verificando este desejo de mudar mencionado no início da obra através das epígrafes. No meio da guerra, o sonho não pode morrer, é o único lugar de refúgio e o laço instaurado com o futuro que transmite a crença do seu povo:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.

Crença dos habitantes de Matimati

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

Fala de Tuahir (Couto, 2010: 5).

O sonho era o elemento nuclear que fazia as personagens seguirem o caminho com esperança. Porém, num país arrasado por conflitos, é difícil manter esperança e o desejo de sonhar. É o ato de contar de histórias que preserva vivos os sonhos. A voz do narrador eterniza através da escrita as crenças e mitos dos esquecidos da História.

A escrita de *Kindzu* tem a capacidade regeneradora que une *Kindzu* a *Muidinga*, quando a criança lê os cadernos redescobre que sabe ler e escrever. A esperança irradia os sonhos, germinando os cadernos de *Kindzu* como folhas na terra, renovando um novo ciclo de vida: “De sua mão tombam os cadernos. Movidos por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada” (Couto, 2010: 204).

A narração de *Eva* dá força aos silenciados da História para que narrem também, nem que fosse apenas um murmúrio que contrariasse o relato oficial, tal como a narradora anula o relato “*Os Gafanhotos*”:

Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse *Eva Lopo*, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos!* (Jorge, 2004: 259).

O murmúrio é também a frágil lembrança que se tenta preservar contra todas as imposturas e manipulações da História oficial. O ato de contar nestas obras é um ato terapêutico que ajuda ao narrador a purificar-se do inumano da guerra. Contar é um ato de comprometimento que traduz o desejo de mudança. Lutando contra o desvanecer do murmúrio e a morte dos sonhos, ambos os romances recorrem ao efeito *Xerazade* para diferir a morte da palavra:

“Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar a sua história” (Couto, 2010: 63).

“ [...] a verdade é que me lembro de fragmentos. E para quê mais? [...] me lembro imperfeitamente, o que não deve ter nenhum significado secundário” (Jorge, 2004: 127).

“Sim, se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir” (Jorge, 2004: 21).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nasci e cresci numa pequena cidade colonial, num mundo que já morreu. Desde cedo, aprendi que devia viver contra o meu próprio tempo. A realidade colonial estava ali, no quotidiano, arrumando os homens pela raça, empurrando os africanos para além dos subúrbios. Eu mesmo, privilegiado pela minha cor da pele, era tido como um “branco de segunda categoria”. Todos os dias me confrontava com a humilhação dos negros descalços e obrigados a sentarem-se no banco de trás dos autocarros, no banco de trás da Vida .

Mia Couto, *Pensatempos*

Percebia que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia no Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. [...] As próprias mulheres ficavam com a sua guerra, que era a gravidez, a amamentação. [...] A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce.

Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*

[...] como o esquecimento era a única vassoura irreprimível.

Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*

Xerazade [...] uma das mais belas alegorias do poder da palavra. Somos todos Xerazade inventando histórias para destruir a sentença que sabemos ser a condenação de todos nós: o nosso inevitável fim.

José Eduardo Agualusa, *in Jornal de Letras, Artes e Ideias*

A Costa dos Murmúrios e Terra Sonâmbula exploram dois acontecimentos marcantes da História: a Guerra Colonial e Civil, apresentando uma versão que

desmascara a ocultação da História oficial. Estas metaficções propõem reflexões sobre a lembrança e o esquecimento, abordando a questão da amnésia e da busca de sentido em contextos disfóricos. O romance *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge é um confronto entre os dados da versão oficial e a versão de uma testemunha, um discurso impregnado de dúvidas e ambiguidades, uma vez que a fragmentação do discurso está ligada ao esforço da memória. A segunda narrativa não segue a estrutura linear, não se articula cronologicamente como a primeira, traduzindo hesitações em consonância com a sinuosa busca de sentido.

A diferença entre esta obra e a narrativa ficcional de guerra consiste na omissão de cenas de combate e no predomínio da visão dos participantes indiretos nos conflitos. A singularidade de Eva reside precisamente no facto de ser uma mulher, uma voz das margens, proporcionando uma perspetiva nova e feminina sobre acontecimentos históricos e empenhando-se no processo de recuperação de acontecimentos, vozes e posições frequentemente consideradas de importância secundária pelo poder dominante.

Eva observa o estilhaçar de uma sociedade composta por portugueses e moçambicanos. A narradora analisa os espaços e as pessoas que passam pelo Hotel *Stella Maris*, que é uma metáfora da cosmovisão portuguesa em Moçambique. As consequências da guerra não foram apenas físicas, morrendo várias pessoas. O olhar de Eva incide no dilacerar psicológico que levou as personagens à alienação. O registo com um interlocutor silencioso, imbuído de questões obsessivas evoca uma longa anamnese em que o passado individual se mistura com a história de Portugal. A narrativa de Eva complexifica-se na segunda parte do romance, oferecendo dados que simultaneamente se esclarecem e problematizam os enigmas deixados em suspenso no primeiro relato. O difícil processo de rememoração de fragmentos apresenta-se sob a forma de murmúrios que a narradora deseja preservar face à voragem do esquecimento. Contam-se entre essas causas as referidas “cenas vivas” que Eva Lopo vê ou revê, porque irrecusavelmente se lhe registaram no *écran* da memória e dela irrompem sem obedecer a qualquer sequência, que não seja a das prioridades impostas pelo respetivo impacto emocional na corrente de consciência da narradora. O texto de Lídia Jorge transgride o modelo tradicional de escrita, apresentando-se como texto fragmentado e ao mesmo tempo auto-reflexivo, sem necessidade de ligar-se a um tempo linear, traduzindo o

tempo interior de uma memória que se busca, assente em perdas, lacunas e lembranças resgatadas.

Ao contrário, *Terra sonâmbula* é um romance costurado com contos encaixados que possuem coesão e coerência, dado que se inscrevem na tradição do contador de histórias que tem a sabedoria da vida. Embora o romance explore os dramas humanos, é a vontade de sonhar e narrar que sobressai como alimento salvífico. Nos cadernos de Kindzu, figuram os sonhos e mitos narrados, uma escrita da margem que cria memória ao dar voz às vítimas da guerra, narrando à medida que viaja pelo seu país e observando os efeitos da guerra nas personagens do romance. A maioria das personagens são contadores de histórias coesas que funcionam como *exempla*, apresentando modelos de resistência face à guerra. Os enigmas são esclarecidos nas últimas páginas do texto. Por tal motivo, os textos de Kindzu são indagações mais claras em comparação com o rememorar fragmentado e sincopado de Eva Lopo. A poética da revelação diferida é mais acentuada em *A Costa dos Murmúrios* devido à força da camuflagem política e à rememoração retrospectiva e vacilante a partir da qual Evita/Eva se observa passados vinte anos: “Tudo termina tão bem, tudo está tão escondido, tão enevoadado” (Jorge, 204: 252).

Apesar dos destroços, em *Terra Sonâmbula* o percurso da memória é utópico na medida em que o fruto da mestiçagem – Muidinga/Gaspar – recupera a memória como se Moçambique recuperasse a capacidade de rememorar o seu passado com lucidez. A viagem temporal de Eva Lopo traduz o desencanto e a impotência, já que persistem zonas de opacidade: ela é um ser em rutura que não possui a chave de acesso para a explicação de todos os prismas da História e se confronta com o desmoronar da visão idealizada do seu amor. No entanto, ela persiste em reinterpretar vestígios com uma voz irónica, ciente que é vital deixar os murmúrios de vozes dissonantes que não se contentam com o apagamento de histórias submersas. Em Couto, percorrer a memória é dar sentido e valorizar a voz dos silenciados, vítimas da desordem da guerra, que adotam estratégias de resistência. Em Lídia Jorge o importante é sublinhar as atrocidades cometidas pelos oficiais portugueses, construir uma contra-leitura, sublinhar as ruínas do Império colonial, descrevendo um mundo à deriva. Em *A Costa dos Murmúrios*, os negros não têm voz: é o rememorar de Eva que lhes faculta dignidade num contexto racista enquanto o negro Kindzu consegue ser herói, ancorado na tradição

do imaginário popular como um “sonhador de lembranças, inventor de verdades” (2010: 108) e criador de uma escrita regeneradora.

Em ambos os romances, narra-se para diferir a morte sob o signo de Xerazade. Narra-se para criar a conscientização de um povo sobre um passado recente. É preciso assumir todas as feridas e todos os crimes, calar-se significa o risco de não sabermos quem somos e a incapacidade de nos projetarmos no futuro. A narração catártica é um ato terapêutico que liberta o narrador de traumas, facultando ao leitor a oportunidade de preencher os vazios, de construir a sua própria leitura da memória da guerra e de transformar o murmúrio em voz indagadora.

BIBLIOGRAFIA

1. *Corpus*

COUTO, Mia. 2010. *Terra Sonâmbula*. Alfragide: Leya.

JORGE, Lúcia. 2004. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

2. Crítica Literária

AFONSO, Maria Fernanda. 2006. “A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sincretismo, hibridez, ou a reinvenção das formas narrativa”, in Nóbrega, José Manuel e Mora, Nuno Pádua (coord.) *Estudos de Leituras Africanas: cinco povos, cinco nações – Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Viseu: Novo Imbondeiro, pp.546 -553.

AGAMBEN, Giorgio. 1999. *Remnants of Auschwitz::The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.

AGOSTINHO, Santo. 2010. *Confissões*. Oeiras: Ad Astra Et Ultra

AGUALUSA, José Eduardo. 2012. “Uma metáfora Improvável”, in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº XXXII, de 2 a 15 de Maio, pp.8-9

ARISTÓTELES *et al.* 1981. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix

ANDRADE, Fernando. 2002. *Adobes da memória*. Luanda: Chá de Caxinde.

ARNAUT, Ana Paula. 2002. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina.

BAKHTIN, Mikhail. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Dália Olivier. Paris: Gallimard.

BARRENTO, João. *Parábolas e Fragmentos. Franz Kafka*. Lisboa: Assírio&Alvim

BARTHES, Roland. 1993 [1957]. *Mythologies*, in Éric Marty (ed.), *Œuvres Complètes*, tome I, 1942-1965, Paris, Seuil, pp. 568-781.

BENJAMIN, Walter. 1992. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.

BETHENCOURT, Francisco. 2003. “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia”, in Ribeiro, Margarida Calafate e Ferreira, Ana Paula (org.). *Fantasma e fantasias imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, pp. 69- 81.

BULGER, Laura. 2001. “O Tempo Desencontrado da História Literária e o Tempo Reencontrado nos “Murmúrios” e as Linguagens de Babel”, in Seruya, Teresa e Moriz, Maria Lin (org.). *Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional*, número 11 e 12. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Literatura Portuguesa e Brasileira, pp. 177-186.

CIRLOT, Juan Eduardo. 1984. *Dicionário de Símbolos*. trad. de Rubens Eduardo Ferreira. São Paulo: Editora Moraes.

CHABAL, Patrick. 1994. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega

CHAVES, Rita. 2012. “Ruptura e Subjectividade: Memória, Guerra e Ficção na escrita de José Luandino Vieira”, in Brugoni, Elena, Passos, Joana, Sarabando, Andreia e Silva, Marie-Manuelle (org.) *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*. Famalicão: Húmus, pp. 219-227.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. 1994. *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, números*. trad. de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Paris: Editions Robert Laftor SA et Editions Jupiter.

CLÉMENT, Élisabeth *et al.* 1999. *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa: Terramar.

COELHO, Eduardo Prado. 2000. “Literatura e Testemunho”, in Magalhães, Isabel Allegro; Barrento, João, Lopes, Silvina Rodrigues e Cabral, Fernando (coord.) *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de*

Literatura Comparada. Lisboa: Colibri/Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 37-42.

COSME, Leonel. 2001. “Aviso aos ainda navegantes ou a outra face da História” in Teixeira, Rui de Azevedo (org.) *A Guerra Colonial: realidade e ficção – Livros de Actas do I Congresso Nacional*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 315-330.

COUTO, Mia. 2005. *Pensatempos. Textos de opinião*. Lisboa: Caminho.

CUNHA, Manuel Barão da. 2001. “Literatura contribuição para o estudo das razões de escrever”, in Teixeira, Rui de Azevedo (org.) *A Guerra Colonial: realidade e ficção – Livros de Actas do I Congresso Nacional*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 307-310.

ECO, Umberto. 1991. *Porquê “O Nome da Rosa”?*. trad. de Maria Luísa Rodrigues de Freitas. Lisboa: Difel.

FERREIRA, Ana Paula (org.).2009. *Para um leitor ignorado: Ensaio sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores.

FONSECA, Aleilton. 2004. “Murmúrios no Jardim dos Cravos ou um olhar brasileiro sobre “A Costa dos Murmúrios”, de Lídia Jorge”, in *Revista Latitudes*, nº22, Dezembro, pp.98-99

FONSECA, Ana Margarida. 2000.“ Testemunho (s) e Memória (s) - Imagens Pós-Coloniais da Alteridade”, in Magalhães, Isabel Allegro de, Barrento, João, Lopes, Silvina Rodrigues e Cabral, Fernando (coord.) *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Colibri/Associação Portuguesa de Literatura Comparada. pp. 179-188.

_____.2012. “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Deslocamentos”, in Brugoni, Elena, Passos, Joana, Sarabando, Andreia, Silva e Marie-Manuelle (org.) *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós- Colonialidade*. Famalicão: Húmus, pp. 219-227.

GARCIA, Francisco. 2006. *Batalhas da História de Portugal: Guerra de África – Moçambique 1964-1974*. Lisboa: QuidNovi.

GAUQUELIN, Michel, Gauguelin, Françoise (dir.).1980. *Dicionário de Psicologia*. Lisboa/ São Paulo: Verbo.

GOLDMANN, Lucien. 1976. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra

GUERREIRO, António. 2000.“O Testemunho Impossível”, in Magalhães, Isabel Allegro de; Barrento, João, Lopes, Silvina Rodrigues e Cabral, Fernando (coord.) *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Colibri/ Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 213-219.

HOUAISS, Antônio, Villar, Mauro de Salles. 2003. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Tomo II. Lisboa: Temas & Debates

HUTCHEON, Linda.1988. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*.New York and London: Routledge.

SAÚTE, Nelson.1998. *Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português.

LABANYI, Jo. 2003. “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”, in Ribeiro, Margarida Calafate e Ferreira, Ana Paula (org.) *Fantasmas e fantasias imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, pp. 59-68.

LARANJEIRA, Pires. 1993.“Mia Couto: Sonhador de lembranças, inventores de verdades” in *Letras & Letras*, Ano VI, Setembro de 1993, nº 100, pp. 43-45.

_____. 2005. *Ensaaios Afro- Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro.

LEITE, Ana Mafalda. 2000. “As parábolas de Mia Couto”, in *Jornal de Letras*. Ano XX, nº 776, de 28 de Junho a 11 de Julho, p. 21.

LOOMBA, Ania. 1999. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.

LOURENÇO, Eduardo. 2005.*O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.

LUKÁCS, Georg.2000. *Teoria do Romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. 1997.“Narrativas Masculinas e Femininas sobre a Guerra Colonial: Dois exemplos de Perspectivas marcadamente sexuadas” in *Sentido que a vida faz: Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campos das Letras, pp.285-296.

_____. 2002. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Horizonte.

MAIOR, Dionísio Vila.2001. “Cantos da alma e do sangue”, in Teixeira, Rui de Azevedo (org). *A Guerra Colonial: realidade e ficção – Livros de Actas do I Congresso Nacional*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 331-340.

MARTINS, Celina. 2006. *O Entrelaçar das vozes mestiças. Análise das Poéticas da Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. Estoril: Principia.

MEDEIROS, Paulo. 1999. “Memória Infinita”, in *Lídia Jorge in other words - por outras palavras. Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº 2, , Spring, pp.61-77.

_____.2003. “ Casas Assombradas”, in Ribeiro, Margarida Calafate e Ferreira, Ana Paula (org.) *Fantasmagorias e fantasias imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, pp.127-149.

MOISÉS, Massaud.2004. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix

REAL, Miguel. 2012. *O Romance Português Contemporâneo: 1950 - 2010*. Alfragide: Editorial Caminho.

RIBEIRO, Margarida Calafate.2004. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.

_____.2007. *África no feminino as mulheres portuguesas e a guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento.

_____. 2012.“O fim da História de Regressos e o retorno a África: Leituras da Contemporânea Portuguesa”, in Brugoni, Elena, Passos, Joana, Sarabando, Andreia e Silva, Marie-Manuelle (org.). *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*. Famalicão: Húmus, pp.89-99.

- RICOEUR, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. 2000. “Literatura e Testemunho: Ambiguidades, Incidências e variantes na ficção Portuguesa Contemporânea”, in Magalhães, Isabel Allegro de, Barrento, João, Lopes, Silvina Rodrigues e Cabral, Fernando (coord.) *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Colibri/ Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 361-366.
- ROMANO, Ruggiero (dir.) 1984. *Enciclopédia Einaudi: 1. Memória – História*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-50.
- RUAS, Joana. 2001. “A Guerra Colonial e a memória do futuro”, in Teixeira, Rui de Azevedo (org.) *A Guerra Colonial: realidade e ficção – Livros de Actas do I Congresso Nacional*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 301-305.
- SANTOS, Boaventura. 2002. “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in Ramalho, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (orgs.) *Entre Ser e Estar – Raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 23-85.
- SAÚTE, Nelson. 1988. *Os Habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia: Embaixada de Portugal em Cabo Verde, Centro Cultural Português em Cabo Verde.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. 2002. “Mia Couto e a Incurável doença de sonhar”, in Sepúlveda, Maria do Carmo e Salgado, Maria Teresa (coord.) *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica.
- SEIXO, Maria Alzira. 1986. *A Palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SERRA, José Pedro, Buescu, Helena Carvalhão, Nunes, Ariadne e Fonseca, Rui Carlos (coord.) 2011. *Memória & Sabedoria*. Famalicão: Húmus.
- TADIÉ, Jean-Yves; Tadié, Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo. 2001. *A guerra e a literatura*. Lisboa: Veja.

TODOROV, Tzvetan. 1978 [1971]. “Les hommes-récits: les Mille et une nuits”, in *Poétique de la Prose*. Paris: Seuil. pp. 33-46.

VECCHI, Roberto. 2001. “Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial” in Teixeira, Rui de Azevedo (org.) *A Guerra Colonial: realidade e ficção – Livros de Actas do I Congresso Nacional*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 389-399.

_____. 2003. “Das relíquias. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial”, in Ribeiro, Margarida Calafate e Ferreira, Ana Paula (org.) *Fantasmas e fantasias imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras. Porto: Campo das Letras, pp.187-202.

VIEIRA, Luandino in Fonseca, Ana Margarida. 2002. *Projectos de Encostar Mundos-Referencialidade e Representação na Narrativa Angolana e Moçambicana nos Anos 80*. Algés: Difel 82 – Difusão Editorial, p.159

Dissertações

CABRAL, Maria. 1996. *A História como Memória em A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge*. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a obtenção do Grau de Mestre em Literaturas Românticas Modernas e Contemporâneas. Universidade do Porto, documento policopiado.

DAVID, Débora Leite. 2010. *O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge e Ventos do Apocalipse, de Paula Chiziane*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados em Língua portuguesa para obtenção do título de Doutor em Letras, Universidade de São Paulo, documento digital www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/.../2010_DeboraLeiteDavid.pdf (consultado a 3 de janeiro de 2013)

RAMOS, Rodrigo de Jesus Nunes. 2011. *Um deus Passeando Pela Brisa da Tarde e The French Lieutenant's Woman: O passado revisitado ou a reconstrução da História?*.

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Poéticas Comparadas. Universidade de Évora, documento policopiado.

Documentos Digitais:

BACH, Carlos Batista. 2008. “Sonhos de esperança em uma *Terra Sonâmbula*”, in *Nau Literária Revista electrónica de crítica e teoria de literatura, dossiê: literatura, oralidade e memória*. Porto Alegre. Volume 4, número 1, Jan/Jun, pp.1-9. <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5808/3413> (consultado a 13 de Fevereiro de 2013).

BELO, Juliana Moraes. 2010. “Terra Sonâmbula, Mia Couto: uma leitura de paisagem e da memória, in *Revista Littera*, Volume 1, número 1, pp. 76-93. <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/110/69> (consultado a 23 de Janeiro de 2013).

CABRAL, Maria Manuel A. Lacerda. 1997. “A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge-Inquietação pós-moderna”, in *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, número 14, Porto, pp. 265-287. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2761.pdf> (consultado a 5 de Fevereiro de 2013).

CAMPOS, Josilene Silva. 2008. “Murmúrios e Sonambulismo em terras moçambicanas”, in *Revista África e Africanidades*, Ano I, número2, Agosto. <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/110/69> (consultado a 5 de Março de 2013).

COELHO, Isa Lopes. 2009. “Uma tentativa de afastar as sombras *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge”, in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*, volume 2, número 3, Novembro, pp. 58-65 http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/005_isa%20coelho.pdf (consultado a 17 de Maio de 2013).

COUTO, Mia. 2005. “Moçambique 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor?”, in *Via Atlântica*, nº8, Dezembro, pp.191 -204

<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50020/54152> (consultado a 5 de Setembro).

FERREIRA, Ana Paula. 1992. “Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*. History and The Postmodern She-Wolf”, in *Revista Hispânica Moderna*, nº 45, pp. 268-278 <http://www.jstor.org/discover/10.2307/30203345?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21101832811257> (consultado a 25 de Abril de 2013).

FONTES, Maria Helena Sansão.2009. “Pensamento primitivo e palavra mágica na escrita de Mia Couto”, in *Revista O Marrare*, número 10, Rio de Janeiro, pp.24-32 <http://www.omarrare.uerj.br/numero10/mia.html> (consultado a 21 de Janeiro de 2013).

FRADE, Ana Maria Duarte.2007. *A Corrupção no Estado Pós-Colonial em África: duas visões literárias*. Porto: Edições Electónicas CEAUP-Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto <http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB002.pdf> (consultado a 5 de Maio de 2013).

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. 2009.“Na terra tanta guerra, tanto engano”: “A Costa dos Murmúrios” e as ruínas do império do império português, in *Revista Letras*, v. 19,nº1,Jan/Jun,pp.153-167.http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r38/artigo38_010.pdf (consultado a 5 de Maio de 2013).

JORDÃO, Paula. 1999. “A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada”, in *Lídia Jorge in other words - por outras palavras. Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº 2, , Spring, pp.49-77.

KAUFMANN, Helena. 1992. “Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*”, in *Luso-Brazillian Review*, Volume 29, Number 1, pp. 41-49. (consultado a 5 de Junho de 2013).

_____, 1991. “A Metaficção Historiográfica de José Saramago”. 1991. in *Colóquio& Letras*. Número 120.Abril, pp. 124-136. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=120&p=124&o=> (consultado a 8 de Junho de 2013).

LIMA, Isabel Pires de.2000. “Traços pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, in *Revista Semear da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro.Número4.Janeiro.http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html (consultado a 20 de Junho de 2013).

MEDEIROS, Ana. 2004. “Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *L’Amom*, de Assia Djebar”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº68, Abril, pp. 101-115. <http://rccs.revues.org/1085> (consultado a 20 de Janeiro de 2013).

MORAIS, Maria Perla Araújo.2010. “A invenção da verdade: Identidade, História e Linguagem em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto”, in *Revista Travessias*, nº 8, pp. 192-203.<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3590/2849> (consultado a 10 de Agosto de 2013).

OLIVEIRA, Raquel Trentin.2006. “Formas de contar: “Os Gafanhotos” e *A Costa dos Murmúrios*”, in *Revista Nau literária*. Volume 2, número 1, Porto Alegre, pp.1-11 <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4862> (consultado a 23 de Fevereiro de 2013).

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. “Bondoso Caos: « *A Costa dos Murmúrios*» de Lídia Jorge”, in *Revista Colóquio Letras*, número 107, Janeiro 1989, pp. 64-67. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=107&p=64&o=p> (consultado a 23 de Julho de 2013).

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. 2010. “Invenção da História e Mimese dos Sentimentos em *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge”, in *Luso-Brazilian Review* Volume 47, Number2,pp.150-162. http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/luso-brazilian_review/v047/47.2.simas-almeida.pdf (consultado a 7 de Julho de 2013).

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo. 2012. “Identidade em *Terra Sonâmbula* e a Geração da Utopia”, in *Revista Mulemba*, número 7, Rio de Janeiro http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_7_8.php (consultado em 15 de Fevereiro de 2013).

VECCHI, Roberto. 2004. “Incoincidências de autoras: Fragmentos de um discurso não só amoroso na literatura da Guerra Colonial”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº

68, Abril, pp. 85-100.<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1289918>
(consultado a 5 de Agosto de 2013).

Entrevistas:

BRUGIONI, Elena. 2000. “Uma conversa com Mia Couto” in Brugoni, Elena, Passos, Joana, Sarabando, Andreia, Silva e Marie-Manuelle (org).*Áfricas Contemporâneas – Contemporary Africas*. Famalicão: Húmus, pp. 143-152.

LABAN, Michel.1998. *Moçambique Encontro com os escritores*. Porto: Fundação Eng. António Almeida.

LETRIA, José Jorge e Serrano, Miguel. 1988. “Entrevista a Lúcia Jorge: A escrita é mesmo a minha vida”, in *O Diário – Fim de Semana*, 5 de Março, pp.10-12.

NETTO, Irinêo. 2006. “Entrevista a Mia Couto: O coração de Moçambique” in *Caderno G- Gazetado Povo*
<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=575902&tit=Ocoracao-de-mocambique> (Consultado a 2 de Outubro de 2013).

OREY, Stephanie. 1999. “Interview with Lidia Jorge”, in *Lúcia Jorge in other words - por outras palavras. Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº 2, Spring, pp. 167-174

SOARES, Andreia Azevedo. 2002. “Lúcia Jorge”, in suplemento “Mil Folhas”, *Público*, 24 de Julho. <http://static.publico.pt/docs/cmfautores/lidiaJorge/ljorge.htm> (consultado a 23 de Julho de 2013).

VIANA, Fátima. 1994. “Entrevista com Lúcia Jorge” in *Letras & Letras*. Porto. Número 110, pp. 7-12.