

MURMÚRIOS LITERÁRIOS: O QUE É O AUTOR?¹

LITERARY MURMURES: WHAT IS THE AUTHOR?

Ramon Felipe Ronchi²

RESUMO: As discussões acerca do conceito de **autor** revelam-se importantes nos estudos literários, já que entre a biografia e a ficcionalidade habitam murmúrios inesgotáveis que dividem opiniões. Com base nas discussões de Orhan Pamuk e Antoine Compagnon sobre o papel do autor de literatura, lançaremos, primeiramente, um olhar analítico acerca das perspectivas teóricas que abraçam o autor literário. Sabendo que a escrita literária é, também, uma ferramenta de discussões teóricas, verificaremos exemplos de literatura autocrítica. Posteriormente, adentraremos em algumas proposições teórico-críticas encontradas no romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, esbarrando em conceitos como **metaficção** e **autoteorização**, evidenciando e inflamando as discussões abordadas.

Palavras-chave: *A costa dos murmúrios*. Autor. Literatura portuguesa. Teoria literária.

ABSTRACT: Discussions about the concept of **author** are important in literary studies, since between biography and fictionality dwell inexhaustible murmurs that divide opinions. Based on discussions by Orhan Pamuk and Antoine Compagnon about the role of the Author of Literature, we will first take an analytical look at the theoretical perspectives that embrace the Literary Author. Knowing that literary writing is also a tool for theoretical discussions, we will look at examples of self-critical literature. Later we will go into some theoretical-critical propositions found in Lidia Jorge's novel *The murmuring coast*, bumping into concepts such as **metafiction** and **self-theorization**, highlighting and inflaming the discussions addressed.

Keywords: *The murmuring coast*. Author. Portuguese Literature. Literary theory.

¹ Artigo recebido em 22 de setembro de 2019 e aceito em 19 de novembro de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch (UEPG).

² Mestrando do Curso de Estudos da Linguagem da UEPG.
E-mail: ramoninroll@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Há de se admitir que todo leitor carrega em si alguma curiosidade sobre a relação entre os textos em que mergulha e a biografia de seus autores. Mesmo os mais discretos, que não admitem autógrafos em contracapas, em algum momento se pegam a observar os escritores de fora para dentro dos escritos. Essas curiosidades ou suposições que se fazem durante a leitura de textos literários sobre possíveis conexões da ficção com a biografia do autor – para além da tietagem – são parte do processo de significação do texto. Esse jogo de adivinhações feito pelo leitor reclama questões sobre o autor que se mostraram legítimas ao longo do percurso da crítica literária. Lançando aqui um olhar crítico sobre a autoria de romance, é importante salientar que as discussões que serão referências para este estudo abordam não só este gênero literário, mas estendem-se à questão da autoria de forma ampla aos estudos da literatura.

REFLEXÕES SOBRE O AUTOR DE LITERATURA

Ao abrir o livro, via de regra, o leitor lança sobre o romance expectativas que podem ou não serem atendidas no decorrer da leitura. Orhan Pamuk (2011) alerta para dois tipos de leitor que devem ser mantidos à distância. O primeiro, a quem ele chama de ingênuo, é o leitor que lê o romance atribuindo valor biográfico a tudo que o enredo engloba, tal qual uma crônica que mascara a realidade. O segundo tipo é o leitor que entende o romance como um texto puramente ficcional e independente do autor, isolando-o de qualquer traço biográfico e assumindo sozinho o papel de construtor de significação do texto. Esse é o leitor totalmente sentimental-reflexivo. Para Pamuk, ambos os leitores são imunes às alegrias de ler um romance, isto porque esse escritor considera que as confusões geradas sobre a possível veracidade dos acontecimentos que se passam no texto são os deleites da leitura de um romance. Os tipos de leitor relacionados acima são caracterizados mais pelo que eles consideram sobre a figura do autor de romance do que sobre o romance em si.

O leitor ingênuo de Pamuk é aquele que não entende os mecanismos dos romances, sequer consegue distingui-los em gênero textual, desconsiderando qualquer literariedade do texto. Assemelha-se ao leitor de



Defoe³ – que acreditou na veracidade das aventuras de *Robinson Crusoe* –, mas, diferente deste, não seria dissuadido da **mentira**, mesmo com as declarações do autor sobre a ficcionalidade da obra. É o sujeito alfabetizado, que sabe ler um texto, mas que não passa da camada de “leitor empírico” (ECO, 1994, p. 14) proposto por Umberto Eco em *Os seis passeios pelos bosques da ficção*⁴. Já o leitor sentimental-reflexivo pode ser associado ao leitor que entende o autor radicalmente aos modos dos formalistas russos e dos *New critics* americanos, atribuindo toda literariedade do romance somente ao texto, apagando qualquer influência ou intencionalidade do autor. Acerca dessa questão trazemos à luz considerações de Antoine Compagnon sobre *O autor*, no capítulo 2 do livro intitulado *O demônio de teoria*. Compagnon, falando sobre a proposta d’*A morte do autor*, de Roland Barthes, diz:

Barthes, que radicalizava sua posição em favor da polêmica e leva-a, talvez, longe demais, considera como absoluto o corte que separa a obra de sua origem: “a obra é para nós sem contingência, (...) a obra ocupa sempre uma posição profética (...). Liberada de qualquer *situação*, a obra se oferece, por isso mesmo, à exploração.” Nada mais resta do círculo hermenêutico nem do diálogo entre a pergunta e a resposta; o texto é prisioneiro de sua recepção aqui e agora. Passou-se do estruturalismo ao pós-estruturalismo, ou à desconstrução. (COMPAGNON, 1999, p. 67, ênfase no original)

Mas e se o romance não é um texto puramente biográfico nem a inexistência completa do autor, de que se trata esse gênero literário? Para Pamuk, todo autor tem uma maneira única de representar o mundo, que depende de suas próprias experiências. O local em que se vive, os contextos políticos e sociais e até mesmo os detalhes que se observam no cotidiano são, para Pamuk, o

³ “Quando publicou *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe escondeu o fato de que a história era uma ficção criada por sua imaginação. Afirmou que se tratava de uma história verdadeira, e depois, quando veio à tona que o romance era uma mentira, ficou constrangido e admitiu – até certo ponto, porém – a ficcionalidade do relato” (PAMUK, 2011, p. 30).

⁴ “Ao entender que autor e leitor-modelo constituem duas estratégias textuais, Eco nos mostra um quadro complexo em que é importante distinguir os papéis desempenhados tanto pelo autor da obra quanto pelo leitor-modelo na sua dimensão empírica e virtual. Isto implica dizer que o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, hipotetiza um certo leitor-modelo; e ao fazê-lo constrói seu texto como estratégia textual em que se constitui como um dado autor na qualidade de sujeito do enunciado. Por outro lado, também o leitor empírico deve configurar para si uma hipótese de autor a partir das estratégias textuais. O importante para Eco é o que se coloca no espaço das estratégias textuais em que estão hipotetizados autor e leitor-modelo e não as intenções que se podem atribuir ao autor e ao leitor empíricos. A cooperação textual é um fenômeno que se realiza entre duas estratégias discursivas e não entre sujeitos individuais” (SANTOS, 2007, p. 101).



que ele chama de “experiência sensorial” (PAMUK, 2011, p. 37). A partir dessas experiências sensoriais, que são pessoais e únicas – o gosto do café, o tempo que se passa num trem, a morte de um ente querido etc. –, o autor representa, a seu modo, o mundo ficcionalmente. Ou seja, falar sobre determinada situação depende muito de como é viver essa situação para o autor. Já a recepção e significação que o leitor vai atribuir a esse texto dependem, por sua vez, das suas próprias experiências sensoriais. Pamuk esclarece que “cada romancista tem um modo diferente de vivenciar e escrever sobre o café que toma, o nascer do sol e seu primeiro amor. Essas diferenças se estendem a todos os seus heróis. E constituem a base do estilo e assinatura do romancista.” (p. 41). Portanto, a exemplo de Pamuk, entendemos que ninguém sente o gosto do café da mesma forma, mas sentir gosto de café de modo especial e particular é algo comum a ambos, autor e leitor. Compagnon corrobora a ideia de que o autor tem influência sobre o texto ainda que não seja sobre a totalidade dele, mesmo partindo do ponto de vista dos “executores”⁵ (COMPAGNON, 1999, p. 79) do autor:

Assim, mesmo os censores mais ferrenhos do autor mantêm, em todo o texto literário, uma certa presunção de intencionalidade (no mínimo a coerência de uma obra ou simplesmente de um texto), o que faz com que eles não o tratem como se isso fosse produto do acaso (um macaco datilografando, uma pedra erodida pela água, um computador). Resta-nos, então, refletir sobre a noção de intenção após a crítica do dualismo tradicional do pensamento e da linguagem (*dianoia* e *logos*, *voluntas* e *actio*), mas sem nos permitir a facilidade de confundir a intenção do autor como critério de interpretação, com os excessos da crítica biográfica. (COMPAGNON, 1999, p. 79)

Pamuk e Compagnon convergem suas falas para a importância de não ser radical em relação à função do autor. Temos, de um lado, a visão do estudioso e romancista que explora em seus livros suas percepções de mundo, e mesmo sabendo que são ficções influenciadas pela sua vida, ele acaba sentindo a perturbação de quem se desnuda frente a um desconhecido quando é abordado por uma senhora que diz conhecê-lo muito bem, pois havia lido todos os seus romances.

⁵ Termo usado por Compagnon referente ao (e aos partidários do) texto de Barthes, *A morte do autor* (1968), que marca a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor.



“Senhor Pamuk, eu li todos os seus livros”, uma mulher me disse certa vez em Istambul. Ela devia ter a idade de minha tia e tinha toda a aparência de uma tia. “Eu o conheço muito bem, o senhor ficaria surpreso.” Nossos olhos se encontraram. Um sentimento de culpa e um constrangimento tomaram conta de mim, e pensei que eu entendia o que ela queria dizer. O comentário daquela mulher vivida, quase uma geração mais velha que eu, o constrangimento que senti naquele instante e as implicações de seu olhar ficaram em minha cabeça nos dias seguintes, enquanto tentava entender o que me perturbava. (...).

A velha senhora não estava confundindo minha história com as histórias de minhas personagens fictícias. Ela parecia falar de algo mais profundo, mais íntimo, mais secreto, e senti que a entendia. O que permitiu que a tia perspicaz me conhecesse tão bem foram minhas próprias experiências sensoriais, que inconscientemente eu colocara em todos os meus livros, em todas as minhas personagens. (PAMUK, 2011, p. 41)

De outro lado, temos o olhar crítico do teórico – o qual traça uma linha diacrônica da crítica literária, ora acatando, ora opondo-se aos modelos teóricos abordados. O que se percebe é que é necessário entender que as intencionalidades do autor existem, mas não podem reger a leitura do início ao fim, o leitor precisa ser também, e principalmente, o produtor de significação a partir de suas próprias experiências sensoriais, sem cair nas armadilhas – intencionais ou não – que o romance oferece em sua estrutura. Ou seja, por mais que haja a intenção de um autor em produzir um significado diante de suas próprias experiências, nem sempre o leitor o absorverá da mesma forma, e é bem possível que não, caso contrário todos entenderíamos e atribuiríamos o mesmo significado aos romances que lêsemos. É daí que entendemos a contínua discussão que se trava acerca dos clássicos: se uma obra fosse pura e simplesmente produto das intenções e experiências do autor, ao longo do tempo as discussões cessariam, visto que se mudam os contextos políticos e sociais dos leitores e esses seriam deslocados das esferas que atribuiriam significação ao romance. É importante ressaltar que consideramos como literariedade também a produção de significado, visto que o texto literário não é meramente denotativo e, como uma manifestação artística e intencional, depende de sua interpretação e atribuição de significado, portanto a **significação** aqui referida é diferente de **sentido**, como analisa Compagnon:



O *sentido*, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: “O que quer dizer esse texto?” A *significação* designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: “Que valor tem esse texto?” O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem. O *sentido* é o objeto da interpretação do texto; a *significação* é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, de sua avaliação. (COMPAGNON, 1999, p. 86, ênfase no original)

Se associarmos de modo antiquado, mas bem ilustrativo, como faz Pamuk, o romance à figura de um espelho que “reflete” (PAMUK, 2011, p. 40) a realidade do autor, cada leitor escolheria, afirma ele, ao ler um romance, um espelho de acordo com o seu gosto (p. 40). Essas escolhas do leitor em relação aos textos, portanto, fomentam as inesgotáveis discussões sobre as grandes obras literárias. Sobre essas obras Compagnon analisa:

Cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento. (COMPAGNON, 1999, p. 88)

Logo, as intenções do autor ao escrever um texto podem ser deliberadas ou não. As “assinaturas” (PAMUK, 2011, p. 37) do autor, como propõe Pamuk, fazem parte do que ele entende como realidade, visão de mundo. Produzir um significado com base nessa experiência sensorial não atribui necessariamente uma intenção premeditada ou consciente por parte do autor. Produzir um texto literário, ou seja, produzir significado, pode ter a intenção de denúncia, se considerarmos um romance sobre guerra, por exemplo, porém os detalhes da obra como o sentimento de medo, horror e revolta são muito mais intuitivos por quem viveu os horrores da guerra do que uma estratégia alegórica do escritor. Compagnon compara a escrita literária com um jogo de tênis: tem-se um objetivo, uma intenção, que é devolver a bola para o outro lado dificultando a recepção de



seu adversário, mas os movimentos e esforços que se fazem para isso não são calculados como num jogo de xadrez, mas sim imprevisíveis e intuitivos (COMPAGNON, 1999, p. 89).

Se nos prendermos às intenções do autor como único produtor de significado, podemos tropeçar nos problemas de interpretação, e acreditar que tudo que está escrito supõe uma reação do leitor, e aí adentramos no que Pamuk chama de **jogo de espelhos**:

Quando elabora uma frase, o escritor supõe que o leitor (correta ou erroneamente) pensará que ele inventou esse detalhe. O leitor também supõe isso e pensa que o escritor supõe que ele pensará que esse detalhe é imaginário. E da mesma forma o escritor supõe... e por aí afora. (PAMUK, 2011 p. 44)

É lúcido, portanto, concordar com Compagnon, quando ele argumenta, acerca do texto literário, que:

Nem as palavras sobre a página, nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método excludente é suficiente. (COMPAGNON, 1999, p. 95-96)

Entendemos, então, que o texto literário não deve ser compreendido como produção de relatos puramente biográficos e esteticamente engessados nas intenções de significação do autor. Ainda assim, o texto não deve ser considerado uma manifestação artística desprovida de intenções e que converge sobre si toda e qualquer significação proveniente de um conteúdo puramente ficcional e aleatório, que dá vazão aos seus próprios anseios, mesmo que no imaginário do leitor.



O AUTOR NA LITERATURA AUTOCRÍTICA

A teoria e a crítica literária estão em constante movimento a fim de solucionar questões inesgotáveis como as que trouxemos à luz com base nos textos de Pamuk e Compagnon. Mas essa interminável discussão se dá, sobretudo, porque a literatura se movimenta de maneira ininterrupta. A prática literária, discutida aqui na figura do gênero romance, é, muitas vezes, provocadora e produtora de sua própria teoria. Muitas são as obras e autores que, para além de uma manifestação artística, preocupam-se em produzir uma crítica literária com base no próprio romance, e alguns talvez o façam sem intenção. Como exemplos, temos desde prefácios da literatura oitocentista preocupados em provocar e estabelecer um público leitor de literatura, até farpas trocadas sobre valor estético das obras de seus pares, como a célebre polêmica entre Machado de Assis e Eça de Queirós acerca da qualidade de seus textos, ainda que, em segredo, fosse máscara para um ciúme mal resolvido. Que a fofoca fique para os bancos de ônibus, vale-nos que Brás Cubas, o defunto autor tupiniquim de Machado, assim como Ernesto Ledesma em *O primo Basílio*, de Eça, nos rendem boas discussões sobre personagens ficcionais que fazem reflexões acerca da construção do texto literário e suas recepções.

Se a história nos mostra que a literatura de romance tem sido autocrítica desde sua concepção como gênero literário, despertando interesses teóricos, sobretudo no que diz respeito à literatura modernista e pós-modernista, a ponto de esmiuçá-la e defini-la em termos como **metaficção** e **autoteorização**, utilizaremos um romance que abraça essa perspectiva autorreflexiva e faz parte do que se chama de pós-modernidade: *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (1988).

O romance *A costa dos murmúrios* tem como palco a guerra colonial em Moçambique, na África, ainda sob domínio político português, da década de 1970. Por meio do olhar memorialístico de Eva Lopo, a protagonista do romance, encontramos uma narrativa que desautoriza o discurso heroico do soldado português e evidencia um cenário de truculência e crueldade que expõe os horrores da guerra. Mas antes de Eva Lopo, há de se considerar, para este trabalho, que Lídia Jorge licenciou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo sido professora do Ensino Secundário. Foi nessa condição que passou alguns anos decisivos em Angola e Moçambique, durante o último período da guerra colonial, mas a maior parte da sua carreira docente foi em Portugal. Essa vivência em Moçambique, no período da guerra, nos faz resgatar o que vimos anteriormente, na proposta de Pamuk, como a **experiência sensorial**. Lídia Jorge, em entrevista para o periódico português



*Público*⁶, revela que o romance não se passa no mesmo período em que esteve em Moçambique (1970-1972), mas que, escrito posteriormente (publicado em 1988), trata-se de uma narrativa baseada em memórias e, sobretudo, em pesquisas feitas no Museu Militar, em Lisboa (SOARES, 2019). No que diz respeito à **experiência sensorial** da escritora como agente significativo em sua **assinatura**, podemos destacar o ponto de vista feminino, contrapondo a mesma temática abordada por autores homens que estiveram na guerra. Segundo Jorge:

Temos também a questão histórica que está por detrás. Mas o livro não é propriamente sobre a guerra colonial, não tem a descrição directa dos massacres. Não é como os livros escritos por autores homens que fizeram guerra – designadamente o caso do João de Melo e do [António] Lobo Antunes. Não me coloquei nessa posição, não tinha essa experiência. (SOARES, 2019)

A experiência sensorial de Lídia Jorge, portanto, lhe serve como produtora de significação para o que Umberto Eco denomina “autor-empírico” (ECO, 1994, p. 17), fornecendo, por sua vez, matéria-prima para que o “autor-modelo” (p. 20) componha os personagens da obra *A costa dos murmúrios*. Podemos considerar que para Lídia Jorge, Eva Lopo é composta por parte de sua biografia, que engloba todo o processo de criação da obra, enquanto que para o leitor resta, quando muito, o jogo de suposições pautadas em suas próprias experiências. E já que versamos sobre a composição dos narradores, voltemos nosso olhar para o romance.

A obra divide-se em duas narrativas: a primeira parte é composta por um conto denominado *Os gafanhotos*, e a segunda é um romance dividido em nove capítulos. O conto *Os gafanhotos* narra o casamento entre Evita e o alferes Luis Alex, no terraço do edifício Stella Maris, em Beira, Moçambique. O enredo perpassa dois dias e é marcado por uma sequência de eventos além do casamento: a morte de muitos moçambicanos, que são trazidos à beira da praia pela maré; a passagem de uma nuvem de gafanhotos; a chegada de um jornalista que não é bem recebido pelos militares; e a morte do noivo. O ponto comum entre todos os eventos é que, de cima do edifício, tudo que se afirma sobre esses acontecimentos é especulativo, pois a distância entre os personagens e os episódios limita a visão e a percepção da realidade. É com base nessas situações narradas no conto que Eva Lopo, protagonista da segunda parte de *A costa dos murmúrios*,

⁶ Entrevista concedida à Andréia Azevedo Soares, para a sessão cultural do Editorial *Público*, em 24 de julho de 2002.



desenvolve sua narrativa, pois ela é a própria Evita, vinte anos mais tarde. O conto, escrito por um possível jornalista africano que registra as memórias de Álvaro Sabino – que é o jornalista da fatídica noite do conto e amante de Evita, segundo nos revela Eva Lopo –, é uma narrativa seletiva do passado, que pode ser associado ao apagamento da história que se sucede à Revolução dos Cravos, em abril de 1974, e a consequente dissolução do corpo físico dos territórios ultramarinos, com a finalidade de minimizar os horrores da guerra. Mas, para além das questões históricas, focaremos na relação de autoria e recepção que se faz por meio do conto e da leitura de Eva Lopo. O que chama a atenção é que *Os gafanhotos* é uma obra de ficção (conto) dentro de outra obra de ficção (romance), como analisa Raquel Oliveira:

“Os gafanhotos” pode ser percebido como um tipo de texto particular dentro da narrativa maior de *A costa dos murmúrios*, sobretudo por possuir título, epígrafe e “FIM” próprios. Pode ser definido como conto, de modo mais visível e imediato, por sua relativa brevidade (30 páginas). Além disso, como se observa a partir da história narrada, representa uma ação de tempo curto que se passa em um espaço limitado, rejeitando digressões e extrapolações. Com essa forma, mantém uma organização una e concisa dos seus elementos. Segundo SARAIVA (1992, p. 68), que analisa a questão da dualidade que enforma *A costa dos murmúrios*, “Os gafanhotos” contém as características de um conto moderno: ritmo veloz, condensações e elipses, poeticidade, dramaticidade, enigmatismo, final precipitado. (OLIVEIRA, 2006, p. 3)

Interessa-nos saber que Eva Lopo rememora os acontecimentos descritos em *Os gafanhotos* de forma crítica, pois entende que aquilo que se narra no conto é apenas a parte que se quer contar sobre a história, um deliberado eufemismo do que ela revela na segunda parte do romance. Já na abertura do primeiro capítulo, Eva Lopo ironiza o autor do conto:

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som — disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além



disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso. (JORGE, 2009, p. 23)

Ao afirmar que “o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso”, Eva Lopo desnuda a intencionalidade do autor do conto. Temos então Eva na figura de leitor, significando o texto literário por meio de suas próprias experiências sensoriais e fazendo sugestões, ainda que irônicas, sobre essa escrita literária. Ao comparar o conto a uma lamparina de álcool, que ilumina rapidamente uma escuridão que se estabelece ao longo do tempo, percebemos que o que se entende a partir do texto literário é que ele é seletivo, mero fragmento. A reflexão sobre intencionalidade feita pela personagem ganha corpo quando ela traz argumentos que demonstram conhecimento crítico sobre literatura, escrita e recepção.

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo — julgava-se — se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (JORGE, 2009, p. 24)

Ao criticar de forma consciente a produção do texto e a relação entre verdade, ficção e intencionalidade, Eva Lopo tem como interlocutor o autor de *Os gafanhotos*, que narra o conto baseado nas informações fornecidas por Álvaro Sabino.

Sim, falemos de Álvaro Sabino. Porque não?

Não, não utilize a visão do jornalista para pôr fim à sua narrativa verdadeira. Fez bem não utilizar. Eu compreendo que vinte anos depois ele tenha guardado essa visão na memória. Compreendo que ele desejasse que assim tivesse sido. Cumprindo os passos que eu lhe havia contado sobre o fim do despachante, ele imaginou que dois capangas o iriam buscar à casa pelos ombros, o enfiavam num carro, o levavam algemado para uma sala cujas janelas dessem para o assoreado braço de mar. Muito bem — a sala para onde foi



levado teria só uma mesa rodeada por seis cadeiras. Foi isso que ele lhe contou? (JORGE, 2009, p. 151)

A reflexão que Eva faz sobre o relato é de que a memória de Álvaro não seria confiável, pois há, na versão dele, a supressão de momentos de fraqueza, como evacuar na cadeira no momento em que os personagens jogam uma roleta russa: “Então o jornalista contou-lhe ter sentido os esfíncteres do ânus amolecerem, e ter percebido que a sua volta um cheiro a fezes se evolava a partir do tampo da sua própria cadeira (...)” (JORGE, 2009, p. 152). O que a leitora faz nesse momento são as suposições das intencionalidades de Álvaro ao relatar a história, que narra memórias seletivas supondo, por sua vez, que o expectador saberá que se trata da história biográfica dele. Eva Lopo desenvolve implicitamente a sugestão que tratamos anteriormente como **jogo de espelhos**, em que as suposições do autor e do leitor funcionam como uma via de mão dupla infinita. Por medo ou constrangimento, decide-se modificar o passado. Eva, como faz ao longo de todo o texto, ironiza os caminhos tomados pela narrativa, atribuindo esse tropeço na realidade a um esquecimento devido ao tempo que se passou, mas chama a atenção do autor do conto para a responsabilidade de não ter contado a **verdade**: “Faça o que entender com o medo do jornalista. Sabe o que penso - a responsabilidade é sua” (JORGE, 2009, p. 153). O que a narradora faz é trazer outra versão da história. Embora as palavras de Eva soem como uma ameaça velada à idoneidade do autor, pelo relato não estar de acordo com suas memórias, ela também se coloca em xeque diante de suas recordações. Mesmo que ironizando a legitimidade do relato de Álvaro, percebe-se em sua fala que a verdade dificilmente estará apenas de um lado.

Ofereço-lhe, contudo uma ligeira diferença. Porque houve uma ligeira diferença, embora aí eu não tenha mais autoridade para afirmar nada, porque as vozes se esbatem, a medida que o fim se aproxima devagar, com um pezinho de seda. Dificilmente represento uma ou outra voz, e nenhuma delas tem força para se opor ao depoimento do jornalista. (JORGE, 2009, p. 153)

Há na fala de Eva uma ciência de que o conto não é uma mentira, *Os gafanhotos* é a verdade travestida de ficção e de intencionalidades, não há negação dos relatos, mas sim outra versão a partir das suas próprias lembranças, ou, melhor dizendo, suas experiências sensoriais. Eva identifica todas as estruturas por trás do texto, desde a memória seletiva de Álvaro até as intencionalidades do autor do conto. Esse flerte com uma realidade tão próxima desperta nela aquilo que iniciou este trabalho, a curiosidade implacável que



assombra o leitor de literatura, mesmo que se posicionando de forma agressiva e irônica ao longo do romance.

CONCLUSÃO

Lídia, mais do que Eva Lopo, provoca o leitor a buscar caminhos nesse labirinto literário. Enquanto o leitor ingênuo se prende aos corredores de comoção que a leitura deste romance proporciona, debatendo-se nas paredes de crueldade e horror que a guerra colonialista construiu ao longo da história da África, o leitor sentimental busca saídas nas brechas da anacronia dos textos, afogando-se em documentos que comprovem a não existência de um ou outro evento do romance. Apesar desses, nota-se que o romance traz à luz questões inesgotáveis sobre o texto literário, e são essas reflexões que movimentam tanto leitor quanto escritor, um prato cheio para os teóricos e estudiosos do gênero.

Entendemos que o texto não se constrói sem um leitor, nem, tampouco, sem um autor, e que cada parte reserva sua importância na construção literária sem o autoritarismo ou radicalismo que exclui ou negligencia um ou outro. *A costa dos murmúrios* traz uma bagagem teórica que ultrapassa as fronteiras da leitura de entretenimento e amplifica essa discussão tão cara aos estudiosos de literatura que, a partir do próprio texto literário, dá voz aos agentes que realmente importam nessa relação simbiótica, um mutualismo benéfico.

REFERÊNCIAS

COLLARES, P. R. L. A desconstrução do discurso imperial português em *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. *Graphos*, v. 14, n. 2, João Pessoa, 2012, p. 9-17.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

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

JORGE, L. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

OLIVEIRA, R. T. Formas de contar: os gafanhotos e a costa dos murmúrios. *Nau literária*, v. 2, n. 1, Porto Alegre, 2006, p. 52-63.

PAMUK, O. *O romancista ingênuo e sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



SANTOS, G. T. O leitor-modelo de Umberto Eco e os limites da interpretação. *Kalíope*, v. 3, n. 2, São Paulo, jul./dez. 2007, p. 94-111.

SOARES, A. A. *Lídia Jorge*. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2002/07/24/jornal/lidia-jorge-173048>. Acesso em: 27 jul. 2019.

