

A INVERSÃO DO RELATO TRADICIONAL DE GUERRA NO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Inversion of the traditional war account in the contemporary Portuguese novel

Raquel Trentin Oliveira*

Em Portugal, após a Revolução dos Cravos, um dos temas que é figurado com primazia no romance é a guerra travada pelos portugueses contra a independência das colônias africanas, que culminou com a liberdade das mesmas e o fim do Salazarismo. Após quinhentos anos de exploração marítima, em que os homens de Portugal se viram como “heróis do mar, nobre povo, nação valente”, condição que constitui “o núcleo da imagem” que definiu “interiormente” Portugal (LOURENÇO, 2000, p. 36), o fim do Império, conseqüência de treze anos de guerra colonial, foi recebido por um estado de inconsciência coletiva: “...em nossa guerra aconteceram coisas horríveis, detestáveis, péssimas. E esse momento histórico, com um significado mais amplo do que a guerra, era uma imensa mentira política e criou um fundo mentiroso e falso no país. E quando se toca nisso, as pessoas reagem pois não querem se ver no espelho” (JORGE apud GOMES, 1993, p.157).

Nesse sentido, alguns romances contemporâneos portugueses, com um senso de combatividade a tal apatia, deixam vir à tona o trauma da guerra para, pela imagem literária, possibilitar um exame da consciência nacional e o reajuste do ser “real” português à sua visão “ideal” de si. Então, a função romanesca, nesses casos, é desmitificar a imagem encantadora sobre a guerra e aqueles que a fizeram, desvelando seu lado sujo e

* Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria

perverso. Para tal, é necessário virar do avesso o modelo tradicional do relato de guerra, que, predominantemente, tendeu a exaltar os guerreiros e seus valores, bem como as conquistas advindas de suas ações.

Para refletir sobre tal tema, o presente artigo relembra exemplos da *Iliada*, fonte primeira do relato tradicional de guerra – que influencia muitos outros relatos épicos e também deixa marcas em certos romances históricos em que o principal objetivo é enaltecer o acontecimento bélico –, para centrar-se na maneira como o romance *A costa dos murmúrios* (1988)¹ de Lídia Jorge, problematiza-o. A linguagem dialógica do romance, assim como a considera Bakhtin, traz implícito o intertexto épico. Então, o presente artigo contrapõe o soldado português que entra em cena no romance de Lídia Jorge ao pressuposto heróico.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o gênero épico tem como objeto a imitação de ações nobres de homens superiores, de elevada índole. Ao épico serve exaltar a grandeza das façanhas heróicas de personagens sobre-humanas, “semelhantes aos deuses”. Distintos e escolhidos, os heróis se opõem ao homem comum, por sua excelência humana. A *arete*, qualidade própria da nobreza, designava, no pensamento grego primitivo, a coragem (*andreia*) dos guerreiros ou lutadores, intimamente ligada à força física. Em tempos posteriores, a inteligência (*phronesis*) e a moderação (*sophrosyne*), atributos do espírito, ultrapassam o valor da valentia. Enraizadas nesses dois contextos, respectivamente, estão a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero. Enquanto, na *Iliada*, é a destreza guerreira que glorifica as personagens, na *Odisséia*, os valores supremos são a sabedoria e a prudência de Ulisses. Daí que a tradição do passado celebre a glória, o conhecimento do que é magnífico e nobre, e não um acontecimento comum. O narrador louva e exalta o que no mundo é digno de elogio e estima, as qualidades próprias de um rei ou de um deus, que podem assumir o sentido do exemplo.

A poesia heróica na *Iliada* enaltece então a força e a coragem de suas personagens guerreiras em busca da fama. Para isso, usa de estratégias que dão forma à tendência idealizante da épica: o orgulho da nobreza é alimentado pela evocação de uma longa série de progenitores ilustres; as personagens disputam prestígio, daí que sejam vestidas de uma aura luminosa que busca ultrapassar a obscuridade da morte e alcançar a honra; a linguagem ecoa, insistentemente, a superioridade do herói, através de epítetos, e das ações, pela comparação. Não se pode esquecer também que tudo isso é contado por um narrador que tem um certo distanciamento do que relata, já que se serve de uma memória absoluta, da qual é apenas o portavoz. Assim, o foco da narrativa oferece uma imagem íntegra da luta, uma vez que nenhum detalhe parece escapar da atenção do narrador.

¹ O título será abreviado aqui por ACM para a referência dos exemplos citados.

“A nobreza é uma espécie de dignidade transmitida pelos antepassados”, que “consiste na virtude da estirpe” (ARISTÓTELES, s.d., p.158). Tal idéia motiva as descrições genealógicas que permeiam a narrativa da *Ilíada*. O narrador “suspende” a batalha para enumerar os antepassados dos heróis; as personagens adiam a luta enquanto indagam a tradição dos adversários. À pergunta do aqueu Diomedes – “homem de grande valor, de que estirpe mortal te originas?” –, responde o inimigo troiano Glauco:

Já que desejas, porém, conhecer meus avós, vou dizer-te qual seja a minha progênie, por muitos, decerto, sabida. No centro de Argos, nutriz de cavalos, os muros se elevam de Éfira, sob o comando do mais astucioso dos homens, Sísifo, de Éolo filho; de Sísifo Glauco proveio. Belefronte, o admirável, de Glauco a existência recebe. Deram-lhe os deuses beleza e vigor varonil aliado a gênio afável (...). Três filhos teve da esposa o magnânimo Belefronte; foram: Hipóloco, Isandor e Laodâmia (...). Enquanto a mim, tenho orgulho de filho chamar-me de Hipóloco, que me mandou para Tróia sagrada, insistindo comigo para ser sempre o primeiro e de todos os mais distinguir-me sem desonrar a linhagem dos nossos, que sempre entre os fortes de Éfira foram contados, bem como na Lícia vastíssima. Esse o meu sangue, essa a estirpe, que só de nomear me envaideço (Canto VI, vv. 150-210).

Glauco assinala as qualidades de nobreza do próprio antepassado: “o vigor varonil”, a “beleza”, a “astúcia”. Tais características, transmitidas de pais para filhos, o guerreiro troiano tem o compromisso de guardar: “ser sempre o primeiro e de todos distinguir-me”. A qualidade do herói está em não desonrar sua linhagem, cujos feitos já são memória. Então, ao nomear a progênie nobre da personagem, a narrativa instaura a necessidade de seu destaque em batalha e realça, ainda mais, sua força guerreira.

Além disso, o uso intensivo de adjetivos potencializa a beleza das personagens e de suas qualidades. Assim são as armas, os cavalos, os palácios, as vestes, a vida dos heróis. Espalham-se, repetidamente pelo poema, expressões traduzidas como: “armadura cheia de brilho”, “olhos brilhantes”, “manto reluzente”, “bronze brilhante”, “arnês reluzente”, “lúcidas armas”, “elmos brilhantes”, “espada brilhante”, “veste de bronze”. Tais adjetivos potencializam a luminosidade e o brilho que envolve a luta. Os heróis combatem banhados de luz; a guerra realiza-se na claridade do dia. Manter a valentia, obter a vitória, é guardar a vida e permanecer longe das trevas da morte. Daí o horror dos guerreiros à escuridão: “Zeus poderoso!

Liberta os Acaios das trevas que os cercam!/ O firmamento serena, concede-lhes luz para os olhos!” (Canto XVII, vv. 645-646).

A luz aproxima os combatentes do alto, do divino: luminosos são os deuses do Olimpo. Em oposição ao dia, à luz, à vida, está a noite, a escuridão, a Morte, que parece significar o abandono celeste. Para qualificar o fim dos guerreiros, está um conjunto de metáforas “obscuras”: “manito de trevas”, “nuvem negra”, “poeira”, “caligem da Noite”, “Hades sombrio”. Além disso, a morte do herói liga-se sempre a uma idéia de queda, desliga-se ele do alto, do divino, precipitado sobre o chão: “tomba na poeira”, “rola pelo chão”, “cai por terra”, “tem o corpo coberto de pó”. Diante do “Destino implacável”, resta aos heróis ultrapassar a obscuridade, o esquecimento, pela glória dos seus feitos: a fama é a única maneira de permanecer vivos/ iluminados na memória coletiva.

Outra característica da linguagem épica é o uso estereotipado de epítetos, em grande medida ornamentais. “Os epítetos passaram a ser um simples ingrediente da esfera ideal, onde é exaltado tudo o que a narração épica toca” (JAEGER, s.d., p. 48). Em geral, “abriga o que é fixo, qualidades de sempre” (SCHÜLER, 1972, p. 23), enraizadas na tradição, na memória coletiva. Assim, os epítetos servem para lembrar as qualidades eternas e, por isso, não mudam conforme a circunstância narrativa, repetem-se do início ao fim do poema, dando estabilidade à imagem ideal da personagem. A maneira de alusão aos heróis é de conhecimento comum e perpassa tanto a fala do narrador quanto a fala das próprias personagens, como acontece quando Helena, no canto III, apresenta alguns dos guerreiros aqueus a Príamo: “Este é Odisseu, de Laertes nascido, astucioso guerreiro”; Aquiles é o “de rápidos pés”, Agamenon, “o poderoso”, Menelau, “o discípulo de Ares”, Nestor, “o domador de cavalos”, Paris, “o belo”. Tais expressões servem para destacar nos heróis suas qualidades exemplares que os aproximam da superioridade divina.

A imagem ou comparação serve para intensificar ainda mais o efeito das ações heróicas. Se os adjetivos e epítetos elevam as personagens, a analogia por semelhança intensifica a força de seus feitos, como lembram algumas passagens do canto XVI da *Ilíada*: os chefes aquiivos “derrubam os inimigos” como “lobos repaces que atacam, de súbito, ovelhas” (vv. 351-352); “Sarpédone irritado geme já mortalmente ferido por Pátroclo” como “um touro vermelho ferido por um leão que muge ao se ver entre as fortes maxilas da fera terrível” (vv.488-491); “o clangor da peleja soava” como “ressoa o barulho dos golpes dos lenhadores, nos vales, quando árvores grandes abatem” (vv. 633-636); Heitor e Pátroclo em torno do morto “iniciaram terrível peleja” como “dois leões esfaimados que disputam o corpo da corça abatida” (vv. 756-759).

A intensidade das imagens não deixa dúvidas acerca da exuberância das ações épicas. A batalha retumba estrondosamente. Os homens lutam com impetuosa coragem e exacerbada força. A reiterada figura do leão designa o vencedor da batalha, dimensionando o furor e a valentia do herói. Assim também outros animais, acompanhados de adjetivos, acentuam a ferocidade guerreira: incansáveis javardos, carnívoros lobos, touros vermelhos.

Pelo ato guerreiro, portanto, as personagens revelam sua *arete*. Melhores, então, tornam-se dignas de glória e de fama.

Em contraposição, é sabido que o romance centra-se no homem comum, no “herói problemático” ou no “anti-herói”, de um mundo degradado. Todavia, no que toca à temática guerreira, levou tempo até cair o tom de exaltação, especialmente aos heróis pátrios. Nesse sentido, o que surpreende na linguagem do romance contemporâneo português, que encena o conflito colonial em África, é que não resta nada da superioridade do soldado. Assim, opõe-se claramente ao modelo do relato de guerra. Lobo Antunes é um dos autores que representa essa temática, principalmente em *Os cus de Judas e Fado alexandrino*. Sobre tais obras, explica Álvaro Cardoso Gomes:

O leitor toma contato com a brutalidade de uma guerra sem quartel e sem nobreza (...) Antônio Lobo Antunes lança na face do leitor as misérias de uma guerra mais que suja: as iniquidades cometidas com os negros, a prostituição de crianças, o massacre das populações nativas, o consumo de drogas, o alcoolismo. Subverte-se aqui a tradição do relato de guerra – há de tudo em *Os cus de Judas e Fado alexandrino*, menos a explícita reportagem da batalha (GOMES, 1993, p. 97).

Nas afirmações do crítico, destacam-se duas características centrais do romance português que estão diametralmente opostas às marcas do relato tradicional: o centramento no lado baixo, miserável e cruel dos conflitos; o desvio do foco da ação guerreira. Em *A costa dos murmúrios*, o desvio inicia já pela bipartidação do romance em duas narrativas, relativizando o ponto de vista absoluto do narrador que, tradicionalmente, contava os feitos guerreiros. São duas memórias diferentes sobre os confrontos acontecidos na cidade da Beira, em Moçambique: uma de pequena extensão, narrada em terceira pessoa, em que uma festa de casamento é o centro da ação em detrimento do conflito colonial; outra de grande extensão, narrada em primeira pessoa, quando os acontecimentos da guerra e seus efeitos recebem maior atenção. Centra-se aqui no último relato.

Primeiramente, observa-se que, enquanto o relato épico alimentava-se da memória coletiva, dos feitos heróicos conservados pelo grupo, o romance de Lídia Jorge tenta resgatar os murmúrios do conflito colonial em África, para que a lição guardada pelo acontecimento – uma lição inglória – não seja esquecida. Não se pode deixar de notar, assim, a temática da decadência da memória coletiva. *A costa dos murmúrios* tenta salvar o fato do esquecimento através de uma memória da ruína, dos restos, dos “murmúrios” – “o derradeiro estádio antes do apagamento” (ACM, p. 259) –, o que denota o caráter frágil da reminiscência.

Além disso, o romance jorgiano desmitifica o acontecimento histórico, oferecendo a ele uma visão funesta, trágica, feia. Para isso concorre, principalmente, a segunda narrativa do romance, narrada por Eva Lopo que, depois de vinte anos, recorda o tempo em que se chamava Evita e acompanhou seu marido, o alferes Luís Alex, na guerra portuguesa contra a colônia moçambicana. Lá o casal estava instalado no hotel *Stella Maris*, juntamente com outras famílias de soldados portugueses. Luís, em Portugal, era um estudante de matemática que queria ultrapassar o matemático Galois em suas teorias. Em África, transforma-se num soldado sedento de vitória, que imita em tudo o seu capitão Forza Leal e sonha destacar-se nas batalhas. No entanto, o fim de Luís, bem como o desfecho do romance não condizem com o sonho de glórias.

Ecoa no romance o imaginário das histórias épicas de Homero, construções que indicam a intertextualidade e que permitem a contravenção. Em primeiro lugar, os amigos com quem Evita e Luís mais convivem são Forza Leal, capitão “das imensas condecorações”, que “usa uma camisa (...) tão transparente que se vislumbram os pontos de sua cicatriz” [grifo meu] (ACM, p. 30), e sua esposa, cujo epíteto é “Helena de Tróia”. A insistente repetição da imagem da cicatriz de Forza no romance, os longos comentários que são feitos sobre ela e a admiração exagerada que Luís dedica à marca insistem no motivo clássico do reconhecimento do herói, como assim o marido de Evita considerava seu capitão. Tal admiração confirma o sentido que, no início da narrativa, essa personagem tem da guerra – falando dos seus velhos generais que participavam do conflito em África, ele diz à esposa: “Já viste que é a última possibilidade que têm de se distinguir?” (ACM, p. 58) e lamenta porque a nação portuguesa carecia da “memória ativa do inimigo” (ACM, p. 59). Assim, percebe-se nos soldados, em princípio, uma “ilusão épica”, de que seriam os heróis da nação, os salvadores da pátria e os redentores das colônias, o que a narrativa de Eva desconstrói.

Em contraposição ao modelo, um aspecto que não pode passar despercebido é o de que o segundo relato do romance é feito por uma mulher. A mulher não participa da frente da batalha, apenas a vivência de

longe, fala dos resquícios que o conflito deixa em sua vida, assim como na de outras mulheres, crianças e soldados. Daí a conseqüente descentralização da ação guerreira. Mais do que isso, as cenas da batalha são narradas pela memória fragmentada que resta de algumas fotografias tiradas do confronto por um jornalista. Tais retratos são apresentados a Eva por uma terceira personagem. Assim não é a proximidade e a integridade da ação guerreira que interessam, mas as impressões afetivas que as imagens gravaram na memória da narradora-protagonista do relato, as quais revelam uma visão negativa e sombria dos acontecimentos.

A fotografia seguinte representa uma árvore alta, sem folhas, como se realmente queimada, e um grande galho donde pende o negro, pelo pescoço baloiçando sem camisa. A seguinte tem a mesma árvore, o mesmo galho, o mesmo negro, mas agora não tem nem calça nem camisa. O negro baloiça no galho da árvore, rodeado por soldados. Helena segura a fotografia. “Disse o Jaime que as calças escorregaram e que ejaculou para cima do capim, em frente dos soldados portugueses! O Jaime diz que nunca mais acontece – agora vão amarrar sempre as calças de quem for enforcado (...) Helena mostrou-me com precaução o pacote que dizia *spoilt* como os outros e *Vibora Venenosa III*. Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios, e logo a imagem dum negro 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 (...) Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo” (ACM, p. 132 -133).

A passagem exemplifica a maneira como é visto o acontecimento guerreiro no romance: um amontoado de atos infames. Aqui, ressalta-se a covardia dos soldados, apresentam-se grupos de portugueses contra apenas um negro. Fica patente o caráter abjeto da cena: o negro nu ejacula. A reação de Jaime Forza Leal frente a isso – “agora vão amarrar sempre as calças” – sinaliza a maldade dos soldados que é reafirmada na figura do alferes Luís “com a cabeça dum negro espetada num pau”. Nada de nobre, a imagem do bando de galinhas sobre os corpos confirma a baixa da situação.

As façanhas heróicas são substituídas por atos inferiores como os de incendiar, enforcar, esconder-se entre sarças, ações em que a força física do guerreiro não tem destaque. Pelo contrário, é o cansaço e a pusilanimidade que o caracterizam: “E aqui o noivo, e ali o noivo, e ao virar de cada fotografia, cansado, a rir, com as orelhas espetadas, a enterrar latas ou a

fugir das formigas” (ACM, p. 135). Nota-se daqui que o inimigo de Luís é figurado pela formiga, que não se destaca pela força física, invertendo a imagem do forte e incansável adversário épico. Fica a ironia na alusão ao ato ridículo do soldado a fugir de simples formigas.

A ironia confirma-se na oposição entre a pretensa heroicidade do soldado português e a puerilidade de seu caráter, a futilidade de suas ações. Antes de partir para a guerrilha, Luís treina o ataque:

Começou a fazer marcha de parede a parede, no exíguo quarto, levanta agora o Joelho o mais alto possível e regressa em seguida, poisa primeiro o calcanhar e depois, sem ruído, a ponta do pé. (...) O noivo tem a mão em concha, dá uma guinada com a mão, apanha uma ou duas moscas, espreme-as, deita-as ao chão, esmagas. (...) Mas porque mata moscas? Porque se embosca no armário? E porque razão faz duma régua uma espingarda e fica emboscado de régua fora, como se fosse o cano duma espingarda e a porta fosse um inimigo? (ACM, p. 82.).

Aos olhos de Eva, “a agitação do alferes é patética como um guspo contra a maré” (ACM, p. 82). As moscas, o armário, a régua concorrem para o desmascaramento da seriedade da “ação bélica” do alferes. O soldado parece estar a brincar de ataque, conseqüentemente sua imagem se reveste de um aspecto pueril e tolo. Ainda, o testemunho de um dos companheiros de batalha de Luís confirma a Eva a parvoíce do marido: “Ele gosta é de atirar contra o olho do cu das galinhas. Galinhas e galos. Até lhe chamamos Luís Galex” (ACM, p. 155). Revela-se então que o estudante, que queria ultrapassar o matemático Galois, reduziu-se a Galex. Desvela-se, por conseguinte, a má fama da personagem, seu destino tragicômico.

O retorno dos pretensos heróis também é desconstruído. Da mesma maneira que Ulisses pediu a Penélope que se mantivesse em casa ao partir, portam-se Luís e Forza quando vão para a guerrilha, rogando às suas esposas: “Fica então aqui, à minha espera, não saias do nosso quarto, quero que esperes por mim” (ACM, p. 82). No entanto, enquanto Penélope fecha-se em seu lar e, fiel, aguarda o retorno do marido, Evita sai para a rua e trai Luís com um mestiço. Revela-se, depois, que Forza não pediu à esposa que permanecesse em casa, mas que a trancou ali, pois ela já o havia traído antes. A infidelidade da mulher, contrariando o pedido do “guerreiro”, nega, mais uma vez, a tradição épica.

Nota-se, além disso, que a aura e a luminosidade do mundo épico são substituídas pelo aspecto sujo e escuro no romance jorgiano. Tal aspecto é acentuado ainda mais pelo recurso comparativo. Após as revelações das fotografias, Evita aproxima-se de um paredão donde se via:

o mar repleto de caranguejos pardos. Alguns deles eram tão ousados que se aproximavam do paredão e mostravam nitidamente os dois pontos negros dos olhos. (...) Eles aproximavam-se da lura e colocavam as forcas dianteiras de fora. (...) Evita não sabia porque razão os caranguejos lhe lembravam soldados. Não havia ligação nenhuma entre os bichos decápodos e os soldados de quatro membros, e no entanto não conseguia deixar de ver nos animais que faziam aquele jogo com os calhaus, miniaturas dos soldados. (...) Porque não haveria de gostar de ver caranguejos pardos, atarracados, viverem com a barriga e a cabeça agarrada ao lodo? Mas quem poderia desmentir a grandiosidade daquele lodo imenso cheio de detritos e de roscas, e de tacões de sapatos? (ACM, p. 138).

Na passagem, Evita estabelece uma relação de semelhança explícita entre os caranguejos do lodo e os soldados. A cor negra dos olhos, a saliência das pinças, as manchas escuras que cobrem os corpos dos caranguejos, enterrados no lodo, a alimentarem-se de detritos orgânicos, apresentam um comportamento sombrio, baixo e sinistro. Pela comparação, as ações bárbaras dos soldados são contaminadas pelo mesmo conteúdo semântico; relação que deflagra o comportamento desumano, moralmente deteriorado, por conseguinte repulsivo dos soldados, retirando do acontecimento bélico qualquer traço de esplendor.

Além disso, em oposição a lobos, leões e javardos, que potencializavam a bravura dos guerreiros tradicionais, o romance compara os soldados a caranguejos ou gafanhotos, indiciando sua maldade e degradação. Os gafanhotos entram aí como metáfora para os portugueses, relação garantida, em princípio, pela cor dos animais. Assim como os gafanhotos, os soldados portugueses são *verdes*: “uma fila interminável de soldados verdes, que partiam em direção ao Norte” (ACM, p. 74); “Viam-se os braços dos soldados verdes acenando” (ACM, p. 75). Os insetos, em bando, migram, vindos de fora, invadem e destroem plantas no lugar em que pousam. Simbolicamente, lembram o suplício, a calamidade, os tormentos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998). É a figura do invasor que assola a terra do outro. No relato de Eva, os gafanhotos são apresentados como praga voraz, “tão devastadores que cobriam as terras”, “deixando alguns campos tão secos e queimados como se lhes tivessem posto fogo”. A figuração dos animais torna presente a imagem bíblica da praga, da multiplicação devastadora, em que se representam as invasões históricas ou os tormentos de origem demoníaca. Assim, o caráter destrutivo dos gafanhotos estende-se às ações dos soldados que “queimam aldeias”, deixam “um cemitério esparsos de pessoas negras”, impondo a desordem e o suplício da guerra.

O que mais chama a atenção no final do romance é o estado de fraqueza e dor extremas que toma os próprios soldados, como no caso de

Luís. O alferes define o conflito como “uma merda” (ACM, p. 238), “uma guerra fingida” (ACM, p. 238), o que sinaliza sua decepção e retira toda a grandiosidade do evento. Eva realça o aspecto de fragilidade intensa – “o noivo continua fêmeo, chorando sob o duche” (ACM, p. 238) – e de aniquilação das forças do alferes – “O duche varava o corpo enegrecido do noivo, cavado a meio da barriga por uma gaiva funda” (ACM, p. 238). Após Luís confirmar suas ações na guerrilha, a narradora explica sua fala: “Não havia a menor emoção, como não havia também nem orgulho nem repulsa pelo que dizia” (ACM, p. 240). A guerra torna a personagem insensível, árida. Além disso, a morte de Luís não é nem um pouco digna de um herói, ele morre em um jogo de roleta russa que, a princípio, fora forjado por Forza para acabar com o amante de Evita, mas que se mostrou como um bom jeito de sumir com um homem que conhecia vários segredos do conflito colonial.

Com isso, o romance desmascara o ato guerreiro, desvela seu caráter sujo, maléfico, infame. Torna as personagens piores do que são, indignas de glória.

Em conclusão, frutos da tradição coletiva, os acontecimentos contados na epopéia elevam-se a uma esfera mítica através de uma linguagem de enaltecimento daquele tempo fabuloso e heróico. Representa-se o mundo ideal do passado, em que a nobreza dos homens se revelava em sua valentia e força guerreiras, ao enfrentarem inimigos também corajosos e intrépidos. Uma gama de adjetivos e comparações, assim como a descrição minuciosa do antepassado da personagem constroem a imagem do guerreiro perfeito, exemplar.

Por seu lado, *A costa dos murmúrios* desmitifica a posição heróica portuguesa em África, servindo ao propósito de “dissuasora em relação ao perigo, à tragédia” (JORGE, 2002) de esquecer o sofrimento das vítimas da guerra colonial. Permite, como quer Eduardo Lourenço, “repensar Portugal”, “pôr a nu as raízes de um comportamento coletivo” que levou a uma “guerra absurda, politicamente anacrônica e eticamente contrária à mitologia mesma do (...) colonialismo ‘exemplar’, com o seu famoso humanismo cristão a servir-lhe de referência e de caução” (LOURENÇO, 2000, p. 11). A partir de um olhar crítico, irônico, “desheroiciza-se” o feito histórico, a fim de possibilitar-se uma reflexão sobre a identidade da nação.

Para isso, concorre uma linguagem que corrompe o modelo tradicional do relato de guerra. Enquanto o discurso épico, por exemplo, compara em abundância os heróis a animais ferozes, com a finalidade de exaltar a valentia, o vigor físico, a vontade guerreira, e dar às personagens um caráter sobre-humano; no romance, a comparação, explícita ou implícita, entre o mundo humano e o animal, rebaixa os soldados e oferece às suas

ações um caráter degradado e perverso. Se, na épica tradicional, a força animal eleva o humano a uma esfera divina, em *A costa dos murmúrios*, o divino se esfacela nas ações brutais e degradadas do humano, que o rebaixam à animalidade.

RESUMO

O romance contemporâneo português, que transfigura as guerras colônias do período salazarista, tende a desmitificar o feito histórico, afastar do acontecimento guerreiro traços de dignidade e louvor, rebaixando-o ao campo do humano degradado. Com o intuito de exemplificar tal questão, o presente artigo analisa a imagem do conflito colonial entre Portugal e Moçambique construída em *A costa dos murmúrios* (1988) de Lídia Jorge, tendo como pressuposto comparativo o relato clássico da *Iliada*.

Palavras-chave: *Relatos tradicionais de guerra; romance contemporâneo português; desmitificação.*

ABSTRACT

The contemporary Portuguese novel which presents reports of wars, predominantly, demythifies the historical fact, removes all traces of dignity and praise from the warlike event, and reduces it to the level of human degradation. With the intention of discussing this issue, the present article analyses the image of the colonial conflict between Portugal and Mozambique in *A costa dos murmúrios* (1988) by Lídia Jorge, using Homer's *Iliad* for comparison.

Key-words: *Traditional reports of war; contemporary Portuguese novel; demythification.*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19-].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

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

OLIVEIRA, R. T. A inversão do relato tradicional de guerra no romance...

HOMERO. *Iliada*. Traduzida em versos por Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19-].

JAEGER, Werner. *Paidéia*. Brasília: Martins Fontes, [19-].

JORGE, Lília. O tempo e a mudança. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 29 out. 2002. Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes.

_____. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. Para uma revisitação improvável. In: _____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SCHÜLER, Donald. *Aspectos estruturais na Iliada*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.