

Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *L'Amour, la fantasia* de Assia Djebar

Rewriting History: Lídia Jorge's A Costa dos Murmúrios and Assia Djebar's

L'Amour, la fantasia

Récrire l'Histoire : La Côte des Murmures de Lídia Jorge et L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar

Ana de Medeiros



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/rccs/1085>

DOI: 10.4000/rccs.1085

ISSN: 2182-7435

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Edição impressa

Data de publicação: 1 Junho 2004

Paginação: 101-115

ISSN: 0254-1106

Refêrencia eletrónica

Ana de Medeiros, « Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *L'Amour, la fantasia* de Assia Djebar », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 68 | 2004, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/1085> ; DOI : 10.4000/rccs.1085



ANA DE MEDEIROS

Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *L'Amour, la fantasia* de Assia Djebar¹

Dentro do tema geral da incompatibilidade entre a vida privada e a vida pública, decidi concentrar a minha atenção numa série de elementos comuns aos dois textos em análise e que explicam, em parte, a sua qualidade subversiva, num sentido político e histórico: a ideia das representações dominantes da mulher como falsas representações, o restaurar do passado da auto-representação feminina e o reconhecimento da necessidade de representar as diferenças entre mulheres. O trabalho de Lynn Hunt sobre a Revolução Francesa servirá como espaço teórico para início da minha análise.

Em 1999, a revista *Portuguese Literary and Cultural Studies* dedicou um número à escritora Lídia Jorge. Na introdução de Cláudia Pazos Alonso, Lídia Jorge é descrita como “indubitavelmente, uma das mais proeminentes romancistas que apareceram desde a Revolução de 1974. Como outros prolíficos escritores do período pós-revolucionário, Lídia Jorge conta com dez títulos no espaço de duas décadas. ‘Espantosa’ é provavelmente a palavra mais correcta para uma autora cuja fértil imaginação tem tratado tópicos tão variados como o impacto da Revolução de Abril e das Guerras Coloniais, por um lado, e a natureza abrangente de uma esquiva relação pai-filha numa pequena aldeia, por outro.” (Alonso, 1999: xii).

O artigo continua apresentando-nos uma sinopse dos artigos incluídos no número especial da revista. Nele o leitor pode encontrar artigos dedicados aos mais prestigiados livros da escritora: *O dia dos prodígios* (1980), *Notícia da cidade silvestre* (1984) e *O jardim sem limites* (1995) bem como *A Costa dos Murmúrios* (1988), recentemente descrito por Paulo de Medeiros como continuando “a ser uma das mais conseguidas representações da guerra colonial e, de todas as obras da autora, [...] a que tem recebido

¹ A autora agradece ao Dr. Rogério Bonifácio a sua excelente tradução do original inglês deste texto.

maior atenção crítica” (Medeiros, 2003: 136). Contudo, o que mais me interessa para o presente estudo e a razão pela qual Lúcia Jorge e Assia Djebar são lidas em conjunto aqui liga-se ao que Alonso sublinha relativamente a Lúcia Jorge na sua introdução:

[É] impossível ler Lúcia Jorge sem referir o seu sexo. Na verdade, parte da originalidade da autora reside precisamente no facto de a sua ser uma voz das margens, proporcionando uma perspectiva nova e feminina sobre acontecimentos históricos determinantes (ou considerados como tal) e empenhando-se no processo de recuperação de acontecimentos, vozes e posições frequentemente consideradas de importância secundária pela ordem dominante. (Alonso, 1999: xii)

De forma semelhante, Vera Lúcia Soares descreve o trabalho de Djebar nos seguintes termos:

Dar voz ao silêncio secular imposto à mulher árabe. Este é o projeto literário de Assia Djebar. Mas como exprimir o silêncio? Somente através de um outro silêncio: a escritura, forma de expressão vedada à mulher árabe-muçulmana. No entanto, para a romancista, sua escritura ao se fazer na língua do outro deixa de ser um silêncio e se transforma em voz, na voz que se propõe a romper outros múltiplos silêncios. (Soares: 1998: 68).

Revisitando o passado de forma a re-escrever a história e, ao fazê-lo, dar voz às muitas participantes femininas silenciadas é um dos elementos que Lúcia Jorge e Assia Djebar partilham, apesar de estarem interessadas em diferentes histórias coloniais e pós-coloniais. Djebar, tal como Jorge, publicou numerosos romances premiados numa carreira que abarca várias décadas como autora, historiadora e realizadora. Num artigo de 1996, Patricia Geesey escreveu que “Assia Djebar (nascida em 1936) é a principal romancista argelina de língua francesa.” (Geesey, 1996: 153). Desde a publicação de *La Soif* (1957), Djebar tem tido uma carreira extremamente prolífica, ao longo da qual conquistou o reconhecimento do público e da crítica, com a publicação de, entre outros: *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1980), *L’amour, la fantasia* (1985), *Oran, langue morte* (1997) e *La femme sans sépulture* (2002). Reconhecer o papel da mulher na História, destacando as suas actividades fora da esfera privada, é uma das temáticas que atravessam as suas narrativas, desde os anos 80.

Dentro do tema geral da incompatibilidade entre a vida privada e a vida pública, decidi concentrar a minha atenção numa série de elementos comuns aos dois textos em análise – *A Costa dos Murmúrios*, de Lúcia Jorge e *L’amour*,

la fantasia, de Assia Djebar – e que explicam, em parte, a sua qualidade subversiva num sentido político e histórico: o encarar das representações dominantes da mulher como falsas representações, o restaurar do passado da auto-representação feminina e o reconhecimento da necessidade de representar as diferenças entre mulheres.

Para guiar esta leitura dos textos, é importante relembrar a aclamada obra de Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution* (1992), na qual se revisitam, numa perspectiva feminista, os acontecimentos ocorridos antes, durante e pouco depois da Revolução Francesa de 1789. Na sua introdução, a autora lembra-nos que, de acordo com a hipótese das origens da sociedade expressas por Freud em *Totem e tabu*, “as mulheres não tinham lugar na nova ordem política e social, a não ser como sinais das relações sociais entre os homens” (Hunt, 1992: 7). Freud tinha, claro, imaginado uma “horda primeva” de filhos que matavam colectivamente o pai de forma a poder dispor das mulheres do grupo. Hunt sugere então que, dado o Rei ser visto como uma figura paternal, aqueles que o derrubassem estariam a derrubar o seu pai. Esta mudança de poder nada augurou de bom para as mulheres, uma vez que se a sociedade patriarcal do Antigo Regime estava morta, ela foi imediatamente substituída por uma nova sociedade patriarcal em que as aspirações de igualdade dos revolucionários não durariam muito tempo. Carole Pateman, na sua obra *The Sexual Contract* (1988), recua ainda mais no tempo para examinar as raízes da ausência de poder de decisão das mulheres. Ao discutir o contrato social e sexual, Pateman sublinha o facto de que “a liberdade civil não é universal. A liberdade civil é um atributo masculino e depende do direito patriarcal. Os filhos derrubam o poder paternal, não apenas para conquistarem a liberdade, mas para assegurar as mulheres para si” (Pateman, 1988: 2).

Porém, de acordo com Hunt, ainda que esta análise possa contrastar com as representações das mulheres na vanguarda da Revolução Francesa, lutando nas ruas e arriscando a vida ao lado dos homens, uma vez a revolução terminada, as mulheres teriam de regressar aos seus papéis tradicionais ou enfrentar pena de castigo. Hunt adverte-nos de que devemos ter o cuidado de não instituir uma falsa simetria entre Rei e Rainha ou homens e mulheres. Embora o Rei fosse frequentemente representado como pai da nação, isto não significa que Maria Antonieta fosse automaticamente considerada uma figura maternal por parte dos súbditos do seu marido. Ela não exercia poder algum sobre o povo e, para além do mais, era estrangeira. Porém, num caso sem precedentes, foi julgada e decapitada. O seu crime parece residir no facto de ela ter ousado entrar na esfera pública da vida social. O papel principal das mulheres, na óptica da maioria dos homens e

mulheres da época, era o de serem mães dos novos republicanos. O papel delas, como reprodutoras, não deveria porém ser extensível à criação de um novo regime político. As mulheres que tentaram ter uma voz política foram tratadas como bestas inumanas que transgrediam as fronteiras do seu sexo. Apenas alguns meses após a execução de Maria Antonieta, o novo governo republicano ilegalizou todos os clubes de mulheres de forma a “restabelecer a ‘ordem natural’ e impedir que a mulher se emancipasse da sua identidade familiar” (Hunt, 1992: 119).

Debrucemo-nos agora sobre os dois textos em análise. *L'Amour, la fantasia* é o primeiro de uma série de autobiografias ficcionais, cujo enredo é dividido por Djébar em três partes. No caso em apreço, ao longo do livro, a primeira parte oscila entre a história da ocupação francesa da Argélia, em 1830, e a aventura no presente de um narrador cuja história se assemelha em muitos detalhes à da própria autora. Para revisitar a Argélia de 1830, Djébar incorpora cartas e textos escritos pelos colonizadores logo após a guerra, mas justapostos em contraste com passos que contam a história a partir da esquecida perspectiva argelina. Este método permite-lhe ser historicamente correcta e, simultaneamente, apontar as limitações e omissões de tais documentos. Ao dar voz às mulheres que morreram e às que sobreviveram à invasão da Argélia, Djébar re-escreve a História e fala da importância de se ser vista, ouvida e referida. Num passo tocante, ela cita excertos da *Revue des Deux Mondes*, onde o conde de Castellane no seu regresso a Paris faz a crónica da invasão e assinala o “estranho” comportamento das mulheres locais cobrindo a cara com o que quer que tivessem à mão de forma a não serem vistas pelos franceses, e, acima de tudo, de forma a não verem o inimigo. Por outras palavras, as mulheres pareciam querer tratar o inimigo da mesma forma que elas haviam sido tratadas ao longo de gerações.

Elas ocultam-se todas como podem, e fá-lo-iam com o seu sangue, se necessário fosse... O indígena, mesmo quando aparenta submissão, não está vencido. Não levanta os olhos para encarar o seu vencedor. Não o “reconhece”. Não o nomeia. O que é uma vitória se não lhe é dado nome? (Djébar, 1985: 73)

De forma semelhante, o significado de “o olhar” é reforçado em *A Costa dos Murmúrios* a partir do começo da desconstrução da história original, quando Evita é descrita como um olho ou um olhar:

Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ele chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo. Evita seria para mim um olho ou um olhar. (Jorge, 1988: 43)

A leitura feita por Djebbar das leis e tradições que encarceram as mulheres dentro das paredes dos seus lares ou atrás do véu é que o olhar masculino público receia a libertação do olhar feminino privado.

Uma mulher – em movimento, portanto “nua” – que olha, não é além disso uma nova ameaça à prerrogativa masculina da exclusividade do mirar? (Djebbar, 1985: 152).

A atitude convencional da prisão das mulheres, argumentada como necessária para a sua própria protecção, é subvertida como uma falsa representação da sua situação e da relação com a autoridade masculina.

Um paralelo interessante pode ser traçado com o encarceramento auto-imposto de Helena em *A Costa dos Murmúrios*, cujo propósito, durante a maior parte do texto, parece ser a obediência aos desejos do marido e manutenção de uma promessa pessoal a Deus. No final do texto, o leitor toma consciência de que a única razão pela qual ela persiste na perda da sua liberdade é a crença que o sacrifício dessa liberdade satisfará o seu desejo de vingança e a libertará do marido ao invés de lhe assegurar um retorno seguro ao lar. Assim, Helena subverte o desejo de encarceramento feminino por parte do marido, ao usar esse desejo para tentar destruí-lo.

As mulheres dos textos de Djebbar, tal como Helena, não são bem sucedidas. Às heroínas do século XX dos seus romances apenas foi concedida uma liberdade momentânea – liberdade de lutar contra o inimigo, liberdade de ser encarcerada e torturada pelo inimigo. Mas quando a Argélia conquistou a sua independência da França, as mulheres que tinham participado na luta de libertação tornaram-se outra vez prisioneiras da sua cultura e passaram a ser encaradas como um perigo para o antigo *status quo*.²

Em ambos os textos a hierarquia patriarcal é ameaçada pela capacidade de comunicação das mulheres. A primeira página de *L'Amour...* aponta para este problema e renova a urgência de manter as mulheres sem instrução de forma a melhor as controlar.

É também interessante notar como é feita a ligação entre expressão oral e escrita desde o início. Ambas as formas de comunicação precisam de ser censuradas para as mulheres se manterem enclausuradas, mas apenas uma delas pode ser cuidadosamente vigiada e controlada. O poder emancipatório

² Em 1994, num ensaio sobre a relação entre história e ficção nas novelas de Djebbar, a crítica Beïda Chikhi escreve: “Encarada numa perspectiva de renovação do estatuto da feminilidade, a obra romanesca de Assia Djebbar não pode deixar de se confrontar com estes sistemas que não cessaram de ver, por exemplo, na revolução de 1954 uma revolução total. A autora, naturalmente alinhada com esta ideia, depressa a abandonou, tal como milhares de outros. ‘Os que pensavam que a libertação nacional [...] traria consigo a libertação da mulher perderam as ilusões depois da independência da Argélia [...]’” (Khadda, 1994: 29).

da palavra escrita é assinalado ao longo do texto, mas o mais notável episódio ocorre no capítulo apropriadamente intitulado “Mon père écrit à ma mère”, onde a mãe da narradora se torna o centro das atenções da aldeia porque o marido lhe escreveu e assim se lhe dirigiu directamente de uma forma pública. Isto conferiu poder à mulher ao dar-lhe uma identidade e um reconhecimento a que nenhuma das outras mulheres tinha acesso.

A revolução era manifesta: o meu pai, pelo seu próprio punho, e numa carta que ia viajar de cidade em cidade, que iria passar sob tantos e tantos olhares masculinos, incluindo, por fim, o do carteiro da nossa aldeia, ainda por cima um carteiro muçulmano, o meu pai, dizia eu, ousava escrever o nome da sua mulher designando-a à maneira ocidental: “Senhora dona tal...”; ora, qualquer autóctone, pobre ou rico, apenas evocava a mulher e os filhos através desta vaga perífrase: “a casa”. (Djebbar, 1985: 52)

Em *A Costa dos Murmúrios*, os maridos de Evita e Helena requerem-lhes o abandono da comunidade do Hotel e a entrega à reclusão nos seus lares, aquando das suas ausências. Joan B. Landes na sua discussão da teoria da esfera pública de Habermas, concorda com os críticos feministas quanto ao potencial das palavras e do discurso para gerar poder e distingue este potencial da esfera pública da violência ou da força. De forma semelhante, em *L'Amour, la fantasia*, os homens desejam silenciar as mulheres ou relegar as suas vozes para o universo da esfera privada. As mulheres que se manifestam são vistas como questionadoras de uma sociedade que precisa de marginalizar mulheres para simular um controlo que já não podia ser conseguido na esfera política.³ Em ambos os textos, as personagens femininas têm uma crescente necessidade de comunicar. Em “Os Gafanhotos”, Evita permanece uma personagem cuja história é dita por um outro. Mas, em *A Costa dos Murmúrios*, é concedida a Eva a liberdade de simultaneamente construir e desconstruir a história da sua vida. Ao longo do texto, é enfatizada a importância do dizer. A partir do primeiro capítulo, o refrão constantemente repetido é “disse Eva”. A necessidade de as mulheres se manifestarem atinge o clímax quando Eva conta uma das suas visitas ao jornalista a quem tinha pedido que investigasse a história das inúmeras

³ “Para além disso, quando as mulheres, durante a Revolução Francesa e ao longo do século XIX, tentaram organizar-se publicamente de acordo com os seus interesses, arriscaram-se a violar os princípios constitutivos da esfera pública burguesa: em vez do singular, puseram o plural, em vez de desinteresse, revelaram-se interessadas. Pior ainda, as mulheres arriscaram-se a perturbar a organização sexualmente diferenciada da natureza, da verdade e da opinião que lhes atribuía um lugar no domínio privado e doméstico, mas não no domínio público.” (Landes, 1995).

mortes ocorridas pela distribuição de metanol em embalagens de vinho. Ela começa por falar suavemente, para progressivamente levantar a voz até vir a bater furiosamente com os punhos na secretária.

A selvajaria das mortes não pode ser representada com palavras. Historiadores e jornalistas com as suas narrativas não representam a realidade. Esta perspectiva é reforçada por Djébar na segunda parte de *L'Amour...* numa sucessão de sete breves capítulos, cuja acção tem lugar dez anos após a invasão de Oran pelos franceses. A guerra continuava, com inúmeras vítimas. Djébar prefere colocar a ênfase nas vítimas argelinas, uma vez que os registos da época tendiam a cobrir os feitos dos franceses vitoriosos. Porém, a vitória não era completa. As cartas dos que estavam presentes falam de

Uma Argélia feminina impossível de domesticar. Fantasma de uma Argélia subjugada: cada combate torna o esgotamento da rebelião cada vez mais distante. (Djébar, 1985: 73)

A Argélia é tomada pelos franceses, mas não sem luta, e a violação da Argélia no século XIX ressoa na real violação e tortura de mulheres argelinas durante a guerra da independência nos anos 60.

Este mundo estrangeiro que eles penetravam de forma quase sexual, este mundo gritou continuamente ao longo de vinte ou vinte cinco anos, após a tomada da Cidade Inexpugnável. Eles penetraram-na como numa desfloração. A África é tomada apesar da recusa que ela é incapaz de abafar. (Djébar, 1985: 74)

Num capítulo intitulado “Mulheres, crianças, bois deitados nas grutas”, Djébar informa o leitor acerca das acções do coronel Pélissier, que decide gasear os árabes que se tinham refugiado numa caverna com o catastrófico resultado da morte de todos – homens, mulheres e crianças. O pormenorizado relatório de Pélissier foi enviado para Paris onde causou uma contra-reacção que não impediu que tais atrocidades fossem cometidas mais vezes; apenas assegurou que no futuro seriam tomadas medidas para as manter secretas. Na vez seguinte foi o coronel Saint-Arnaut que decidiu imitar as acções de Pélissier e

massacrar por sua vez a tribo dos Sbéah. Fecha todas as saídas e, “concluído o trabalho”, não procura exumar nenhum rebelde. Não entra nas grutas. Não deixe ninguém fazer as contas. Não há contabilidade. Não há conclusão. (Djébar, 1985: 94)

Todas as pistas escritas são destruídas e quando, em 1913, um historiador repete a história, ela é referida como uma invenção de Saint-Arnaud. Djebbar, porém, revela que a narrativa do genocídio permanece nas memórias dos descendentes dos sobreviventes da tribo. A importância e o papel da tradição oral, mantida principalmente pelas mulheres de cada tribo, junto com a sua vulnerabilidade, são sublinhadas no passo onde

o inspector reencontra a lembrança nas narrativas orais dos descendentes da tribo. (Djebbar, 1985: 94)

Djebbar não quer com isto dizer que a oralidade é superior às formas escritas de comunicação. Podemos ver quão importante é para as mulheres ganhar poder através do acesso à palavra escrita. Isto é enfatizado na abertura a *L'Amour, la fantasia* intitulada “menina árabe indo pela primeira vez à escola”.⁴ Neste passo, Djebbar assinala o facto de a decisão do seu pai de a mandar à escola ser efectivamente o começo de uma vida suspensa entre duas culturas. Este momento, tão significativo para uma menina árabe particular, não o é menos para a comunidade árabe no geral. A reacção desta comunidade é de medo. Isto é expresso indirectamente à medida que o narrador passa imperceptivelmente da descrição de uma menina a ir à escola pela primeira vez para falar do que inevitavelmente acontece às mulheres que sabem ler e escrever. A preocupação da comunidade não é o progresso das mulheres enquanto sujeitos pensantes, mas a questão de quão impossível é restringir e controlar as raparigas que sabem escrever:

Se a moça escreve? A sua voz, apesar do silêncio, circula. Um papel. Um lenço amarrotado. Uma mão de criada, no escuro. Uma criança em segredo. O guarda terá de vigiar noite e dia. O escrito escapará pelo pátio, será lançado de um terraço. De súbito, um azul demasiado vasto. Tudo está para recomeçar. (Djebbar, 1985: 15-16)

É interessante notar como, logo a partir do início desta abertura, a expressão oral e a escrita são contrastadas na mentalidade da comunidade. Parece ser relativamente fácil impedir mulheres de falar a homens. Afinal, nem os homens podem facilmente entrar numa casa sem serem detectados, nem as

⁴ É importante sublinhar a forma como se dispõem as primeiras duas partes do romance. Na primeira parte, apenas as secções respeitantes à história da jovem e da sua família são providas de título. As outras secções, onde a narradora trata dos problemas da colonização da Argélia, são apenas numeradas. Porém, na segunda parte, esta situação inverte-se: os títulos aparecem nas secções históricas, sendo as secções autobiográficas agora numeradas. A forma como o autobiográfico e o histórico estão entretecidos põe em relevo a ligação entre eles. O político e o privado estão, assim, inextricavelmente ligados.

mulheres podem sair facilmente sem ser veladas e enclausuradas. A palavra escrita, porém, pode escapar ao escrutínio, minar a moral doméstica e, em última análise, levar à desintegração das estruturas sociais que dependem de um cuidadoso controlo dos corpos das mulheres.

É importante assinalar que, de acordo com a experiência de juventude de Djebbar, os medos da comunidade são bem fundados, pois é através da escrita que ela primeiro descobre o mundo do desejo sexual ao receber uma carta escrita em francês por um rapaz que deseja entabular correspondência com ela. Todavia, esta carta só adquire uma carga erótica por causa da reacção do pai – ele rasga-a; ela recupera-a do cesto dos papéis e, em resultado disso, tece a sua primeira intriga.

As palavras convencionais e em língua francesa do estudante em férias foram invadidas por um desejo imprevisto, hiperbólico, simplesmente porque o pai quis destruí-las. Nos meses, nos anos seguintes, mergulhei em histórias de amor, ou melhor, na interdição de amor, a intriga foi-se alargando pelo simples facto da censura paterna. (Djebbar, 1985: 16)

Embora tivesse escolhido educar a sua filha, o pai partilha dos medos da comunidade acerca da ligação entre a palavra escrita e a ideia de que uma rapariga jovem possa estabelecer um contacto ilícito com rapazes e, assim, ganhar liberdade sexual. Da forma como Djebbar o descreve, isto ocorre precisamente por causa do interdito; o medo das consequências do escrever torna essas consequências realidade.

No entanto, isto não implica uma justificação das suspeitas da comunidade relativas à educação feminina por duas razões. Por um lado, Djebbar apresenta a descoberta da sua sexualidade adolescente como uma libertação:

o desafio juvenil libertou-me do cerco que sussurros de antepassadas invisíveis traçaram à minha volta e em mim. (Djebbar, 1985: 16)

Por outro lado, se o pai não tivesse adoptado uma atitude hostil em relação à carta dela, a filha não a teria erotizado, nem embarcado numa correspondência secreta. O episódio serve antes, e mais uma vez, para representar a complexidade da vida no seio do hibridismo, na sobreposição entre duas culturas. O pai teve acesso à educação francesa. Concedeu-a à sua filha. Contudo, ele imbuíu-se de uma certa maneira tradicional argelina de ver a escrita não como educação, mas como algo que torna possível a mulher como objecto sexual e, por extensão, um ser autodeterminado. Entretanto, a filha, vivendo também a complexidade do hibridismo, erotiza o interdito

precisamente porque é imposto pelo pai.⁵ A carta em francês, censurada pelo pai falante dessa língua, abre as comportas da sensualidade. A libertação sexual da filha, baseada na leitura e escrita de cartas proibidas, é possibilitada pela educação. Esta libertação inicial prefigura futuras liberdades baseadas na educação, incluindo a liberdade de escrever *L'Amour, la fantasia*.

Ambas as autoras assinalam a necessidade de todas as formas de comunicação serem consideradas em conjunto e não tratadas de forma hierárquica como se uma pudesse ser mais importante ou fiável que as outras.

É durante uma conversa que Evita toma consciência das acções do marido durante a guerra, quando Helena lhe mostra inúmeras fotografias de forma a criar um diário visual das atrocidades cometidas pelos soldados. Como Paulo de Medeiros mostra no seu recente artigo “War Pics: Photographic Representations of the Colonial War”, é através das fotografias que Evita compreende, não só a verdade acerca do marido, mas também a verdade acerca da sua situação e acerca das atrocidades da guerra:

Eva recorda como, ainda jovem mulher, descobrira que o marido com quem acabara de se casar se tinha tornado um assassino sádico, ao mesmo tempo que descobre a natureza atroz da guerra colonial. É através das fotografias saídas dos envelopes fechados na caixa que Evita – como ela se designava então – assume pela primeira vez uma consciência diferente de si e da realidade que a rodeia. (Medeiros, 2002: 93).

Uma banda sonora é adicionada a este diário silencioso quando ela toma conhecimento do “canto de guerra” da autoria do seu marido e por este cantado. O canto em si é interessante porque reflecte a pouca fiabilidade da palavra falada, uma vez que a sua letra não só reflecte o facto de que a promessa de uma guerra sem problemas não é de fiar, como também sublinha o desprezo pelas palavras como um sub-produto, como fezes.

Não é surpreendente que um romance auto-reflexivo como *A Costa dos Murmúrios*, não permita que o uso da representação visual seja fiável. Como assinala Linda Hutcheon:

Tal como a escrita, a fotografia tem tanto de transformação como de registo; a representação é sempre alteração, seja na linguagem, seja na imagem, e tem sempre uma dimensão política. (Hutcheon, 1989: 92)

⁵ Aparentemente, isto deve-se em parte ao facto de ela redescobrir o sentido secreto imerso na língua (árabe) da mãe, recordada da primeira infância quando estas palavras não tinham significado claro: “Silenciosa, separada das palavras da minha mãe por uma mutilação da memória, percorri as águas escuras do corredor como uma miraculada, sem me aperceber das muralhas [...]. Uma vez iluminadas as palavras – estas mesmas que o corpo desvelado descobre – cortei as amarras.” (16-17). Num outro contexto, seria interessante explorar as ligações entre árabe e francês, maternidade e paternidade, que Djebar aqui pressupõe.

A razão para a existência das fotografias ou para o uso que se tenciona fazer delas não é claramente afirmada. Elas são propriedade privada do capitão e não para consumo público. As fotografias são uma faca de dois gumes, uma vez que, dependendo do resultado da guerra, podem içar os retratados ao estatuto de heróis de guerra ou condená-los à morte, se o inimigo for vitorioso. Roland Barthes em *Camera lucida* sublinha o facto de que “cada fotografia é lida como a aparência em privado do seu referente: a Idade da Fotografia corresponde precisamente à explosão da esfera privada no seio da esfera pública, ou antes, na criação de um novo valor social, a publicidade do privado” (Barthes, 1993: 98).

À medida que as fotografias se vulgarizaram, elas produziram um mundo que é indiferente. O soldado que tira as fotografias actuando como jornalista, em lado algum regista o seu choque ou repulsa pelas cenas que capta. No seu capítulo de conclusão, Barthes reforça o perigo inerente à universalização das imagens, ao escrever que a imagem “quando generalizada, torna totalmente irreal o mundo humano de conflitos e desejos a pretexto de o ilustrar” (Barthes, 1993: 118).

As fotografias perdem o seu significado por causa da sua acessibilidade. As imagens que representam tornam-se anódinas. Eva, ao olhar para elas pela primeira vez, está interessada no pormenor, mas Helena, que já teve acesso a elas em ocasiões anteriores, mostra-se desinteressada e impaciente com o escrutínio cuidadoso de Eva. As fotografias são dissecadas de modo muito semelhante à forma como o texto é desconstruído, a ponto de se tornarem irreconhecíveis e as imagens que Eva descreve já não serem aquelas que Helena vê. A sua pouca fiabilidade é sublinhada mais do que uma vez, dado que não contam toda uma história e o destino da senhora idosa ou do recém-nascido não está nessas fotografias. Para completar a história, Eva tem de interrogar um soldado presente na altura em que as fotografias foram tiradas. Este confia nela apenas porque ela tem um conhecimento parcial providenciado pelas fotografias e usa esta cena parcial e incompleta para o fazer falar e confessar-lhe que o recém-nascido tinha sido morto pelos soldados após o terem ajudado a nascer. A importância das fotografias e da narrativa foram sublinhadas desde o início do texto quando em “Os Gafanhotos” lemos:

Sim, se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir. (Jorge, 1988: 21)

Numa anterior colectânea de contos (*Mulheres de Argel no seu apartamento*), Djebar tinha já desconstruído a famosa pintura de Delacroix a que

o título se refere. Em *L'Amour...*, Djebbar substitui inteiramente a imagem do harém exótico pela imagem de corpos calcificados uns em cima dos outros, assim se opondo à tendência ocidental de representar as mulheres orientais como objectos de desejo. As mulheres comuns a quem Djebbar dá voz são descendentes

de um milhar de mortos, sem contar todos os que, empilhados uns sobre os outros, formam apenas uma massa; sem ter em conta as crianças de peito, quase todas envolvidas nas túnicas das mães. (Djebbar, 1985: 91)

Os dois textos estudados acentuam, como Hutcheon descreve, “a tensão que existe entre o ser passado (e a ausência) do passado e o ser presente (e a presença) do presente, por um lado, e, por outro, entre os verdadeiros acontecimentos do passado e o acto do historiador de os processar em factos” (Hutcheon, 1989: 73).

Em *A Costa dos Murmúrios*, a tendência do patriarcado para agrupar as mulheres de maneira a controlá-las de forma mais eficiente é sublinhada por várias cenas, onde o que acontece a uma mulher é representado como se acontecesse a todas. O momento mais memorável é talvez aquele em que todas as mulheres, como se fossem uma só, são esbofeteadas pelos companheiros: “tudo isso era vermelho. Sobretudo os vergões que muitas delas tinham pelas caras” (Jorge, 1988: 33). Repetição e mímica são as duas ferramentas usadas pela autora para simultaneamente sublinhar e desvalorizar as acções descritas. Tal como os nativos são referidos apenas por “pretos” sem distinção alguma, as mulheres dos soldados são vistas como abelhas na colmeia ao serem tratadas como um colectivo e o seu falar castigado.

A enormidade do genocídio perde o significado pela força do número de vítimas. No texto original, é a morte do noivo que se destaca enquanto a morte de milhares de negros é narrada de uma forma casual. Os homens também não escapam a este tratamento colectivo. Eles são vistos, ainda mais do que as personagens femininas, como imitando os gestos uns dos outros, enquanto objectos da acção. O marido de Evita, em particular, é visto copiando as acções do capitão na forma como ele se relaciona com a mulher. Em público, ele “caminhava atrás com Evita pelo pescoço, tal como o capitão caminhava com Helena” (Jorge, 1988: 73). Ele vê-a da mesma maneira que o capitão, que diz de Evita: “Irra, que a sua mulher é de força” (Jorge, 1988: 78). Ele usa as mesmas palavras para falar com Evita duas páginas a seguir: “Irra que a minha mulher é de força” (Jorge, 1988: 80). Comparemos os dois passos seguintes:

O noivo vai ao quarto de banho onde existe uma faca de fruta. Tem um gume fino, um pequeno cabo preto, coloca-o entre os lábios como se a fosse limpar desse modo, introduz-la na boca e puxa-a. Quando a puxa, um dos lábios fica a sangrar. É um corte fino, não profundo que não sangra logo, é um corte necessário para que, passados instantes um fio de sangue corra pela boca abaixo do noivo. O noivo vem até muito perto, olha-me de imensamente perto – é uma ameaça. (Jorge, 1988 :83)

Nessa altura, ele tinha chegado a entalar uma lâmina de faca no meio da boca, deixado que por ela escorresse um fio de sangue para que Helena visse e entendesse o que deveria fazer. Dizia lembrar-se da impressão que lhe havia causado a imagem do capitão apertando a faca na boca, puxando a faca entre os lábios apertados. Lembrava-se disso como se tivesse ocorrido na véspera. Fora terrível, terrível. (Jorge, 1988: 99)

Torna-se claro que o jovem marido foi instruído pelo capitão a intimidar a sua mulher até à submissão. O método usado é idêntico e o narrador parece distorcer a acção original com a sua cópia, uma vez que o leitor é informado da cópia antes de ser informado do gesto original. O sangue a escorrer pela face do jovem é, claro, uma lembrança do sangue das mulheres esbofeteadas pelos maridos e, desta forma, as imagens são confundidas tornando-se difícil distinguir entre os diferentes níveis narrativos usados para desconstruir “Os Gafanhotos”. E quando Eva é interrogada acerca dos seus sentimentos, ela sublinha claramente, mais uma vez, a ligação entre os dois homens e, por extensão, a sua ligação com os homens em geral.

Sim, sei que pareço triste mas não sou. Nem posso perceber porque pareço triste porque não me escapa a verdadeira razão. Mas se não me escapasse e se soubesse, não seria para dizer a Helena de Tróia a quem me une apenas um homem por ser a imitação de outro homem. (Jorge, 1988: 101)

A voz de Eva eleva-se acima da história comunal para que assim ela a possa contar sob o seu ponto de vista. É o dizer da história que a ajuda a reconstruir as cenas relegadas a meras sombras da mente. A história do genocídio é complementada pela história da gradual transformação do jovem que ela amava num “alferes” que a aterrorizava; a subsequente morte dele e a transformação da história de Evita na desconstrução e re-escrita de “Os Gafanhotos” de Eva.

De forma semelhante, Djebbar acentua as vozes de mulheres individuais sobre as vozes e histórias do todo das mulheres. Cada uma das heroínas descritas exprime a sua insatisfação com o *status quo*. A comunidade tradi-

cional de mulheres é frequentemente criticada por ser demasiado lenta para evoluir. Djebar representa as idosas da tribo como as mais agarradas à tradição. Estas mulheres são frequentemente descritas como um grande impedimento à libertação da geração de mulheres do pós-guerra, que, tendo lutado ao lado dos homens, não desejam pura e simplesmente regressar aos seus papéis uma vez a guerra ganha. Estas mulheres, tal como aquelas no Hotel Stella Maris, não estão ao corrente das divisões de espaço e de poder determinadas pelo sexo. As jovens heroínas de Djebar, tal como Eva em *A Costa dos Marmúrios*, tentam usar todos os meios de representação (sejam visuais ou orais) num esforço contra-hegemónico de oposição ao poder estabelecido de forma a beneficiar “os seres ex-cêntricos, relegados para as franjas da cultura dominante – as mulheres” (Hutcheon, 1989: 17).

É um facto incontroverso que, nas suas obras, Lúcia Jorge e Assia Djebar abordam os seus temas a partir de perspectivas culturais muito diferentes. Não é menos incontroverso, no entanto, que os esforços de ambas visam o mesmo objectivo de tornar visível o papel das suas compatriotas nas malhas que formam a tapeçaria cultural das suas nações.

Referências Bibliográficas

- Alonso, Cláudia (1999), “Introduction”, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2, XI-XV.
- Barthes, Roland (1993), *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. London: Vintage.
- Djebar, Assia (1957), *La Soif*. Paris: Julliard.
- Djebar, Assia (1980), *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des Femmes.
- Djebar, Assia (1985), *L'Amour, la fantasia*. Paris: J. C. Lattès.
- Djebar, Assia (1997), *Oran, langue morte*. Paris: Actes Sud.
- Djebar, Assia (2002), *La femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel.
- Freud, Sigmund (1958), *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 13, trad. James Strachey. London: Hogarth Press.
- Geesey, Patricia (1996), “Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djebar’s *L'Amour, la fantasia*”, *Dalhousie French Studies*, 35, 153-167.
- Habermas, Jürgen (1991), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trad. Thomas Burger. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hunt, Lynn (1992), *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Hutcheon, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

- Jorge, Lída (1980), *O dia dos prodígios*. Lisboa: Europa-América.
- Jorge, Lída (1984), *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, Lída (1988), *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, Lída (1995), *O jardim sem limites*. Lisboa: Dom Quixote.
- Khadda, Naget (org.) (1994), *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*. Paris: L'Harmattan.
- Landes, Joan B. (1995), "The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration", in Johanna Meehan (org.), *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*. London: Routledge, 91-116.
- Medeiros, Paulo de (2002), "War Pics: Photographic Representations of the Colonial War", *Luso-Brazilian Review*, 39(2), 91-106.
- Medeiros, Paulo de (2003), "Casas assombradas", in Margarida Calafate Ribeiro; Ana Paula Ferreira (orgs.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 127-149.
- Pateman, Carole (1988), *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford UP.
- Soares, Vera Lucia (1998), *A escritura dos silêncios: Assia Djebar e o discurso do colonizado no feminino*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense.