

De olhos bem abertos: uma leitura do livro e do filme *A Costa dos Murmúrios* em diálogo com os Estudos Feministas

Mariana Cepeda

Universidade do Porto

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura da obra literária *A Costa dos Murmúrios*, de Lúcia Jorge, e de sua transposição cinematográfica, o filme homônimo de Margarida Cardoso, a partir de teorias feministas, principalmente de autoras pós-modernas. Ao abordar eventos passados na Guerra Colonial em Moçambique a partir de uma metaficção fragmentária, do ponto de vista de uma personagem feminina, *A Costa dos Murmúrios* constrói-se como uma contestação de discursos hegemônicos que se apresentam como relatos históricos fechados, definitivos e autoritários. Tanto a obra literária quanto a cinematográfica o fazem não apenas através da contestação do caráter de Verdade de discursos colonialistas, brancos e masculinos que tanto embasaram a legitimação da guerra colonial, quanto dominaram a construção histórica dos eventos passados; mas também a partir da exploração de recursos formais resistentes a convencionalidades dos seus *media*.

Palavras-chave: feminismo, transposição intermedial, pós-colonialismo, pós-modernismo, *A Costa dos Murmúrios*

Abstract: This article presents a reading of the literary work *A Costa dos Murmúrios*, written by Lúcia Jorge, as well as of its filmic transposition, the homonymous film by director Margarida Cardoso. Such reading will be done from a feminist perspective, especially based on postmodern feminist authors. In addressing past events of the Colonial War in Mozambique through a fragmentary metafiction and from the point of view of a female character, *A Costa dos Murmúrios* is built as a contestation of hegemonic discourses which appear as concluded, definitive and authoritative accounts of history. Both novel and film engage in this dispute not only

through questioning the Truth of colonialist, white, patriarchal discourses which have supported the legitimacy of colonial war and dominated the historical construction of past events; but also through experimenting with formal strategies which resist to conventionalities of their *media*.

Keywords: feminism, medial transposition, postcolonialism, postmodernism, *The Murmuring Coast*

Pretende-se, neste artigo, desenvolver uma leitura feminista de duas obras artísticas, nomeadamente o livro *A Costa dos Murmúrios*, de Lúcia Jorge, publicado pela primeira vez em 1988, e o filme de mesmo nome, de Margarida Cardoso, lançado em 2004, o qual consiste em uma transposição fílmica da obra literária de Jorge. Entretanto, antes de iniciar o debate em torno destes objetos, o qual levará em consideração também outros estudos já feitos sobre as obras, considerou-se necessário apresentar uma reflexão teórica a partir de autoras feministas pós-modernas, bem como uma breve introdução a algumas discussões e conceitos concernentes às relações entre a literatura e o cinema, principalmente ao processo de transposição intermedial. Tal base teórica poderá, assim, guiar um diálogo entre essas perspectivas e as obras selecionadas. Porém, é relevante ressaltar que este diálogo poderia percorrer diferentes caminhos e que levanta diversas questões que não se pretende, nem seria possível, explorar em sua totalidade. O foco central deste artigo é a forma como ambos os objetos artísticos desafiam um posicionamento totalizante da História e seu ponto de vista tradicionalmente masculino, branco, heterossexual e colonialista.

Para a autora feminista Jane Flax (1987), há três tipos de pensamento – a psicanálise, a teoria feminista e a filosofia pós-moderna – que traduzem bem a forma de pensar do nosso tempo, simultaneamente constituída, parcialmente, pela herança da Razão Iluminista e também um resultado da desestabilização dos preceitos que constituem essa herança.¹ Para a autora, a teoria feminista contemporânea enquadra-se em duas categorias com as quais possui uma afinidade especial: a análise de relações sociais e a filosofia pós-

moderna. Segundo ela:

As a type of postmodern philosophy, feminist theory reveals and contributes to the growing uncertainty within Western intellectual circles about the appropriate grounding and methods for explaining and/or interpreting human experience (...). Postmodern discourses are all 'deconstructive' in that they seek to distance us from and make us skeptical about beliefs concerning truth, knowledge, power, the self, and language that are often taken for granted within and serve as legitimation for contemporary Western culture. (Flax 1987: 624)

Ainda que muitas feministas de uma chamada “segunda vaga”, dos anos 60-70, tenham maioritariamente buscado fundamentação e legitimação a partir de formas de conhecimento e métodos baseados em pressupostos científicos, a partir dos quais pensavam-se formas de emancipação (Barrett / Phillips 1992), esta posição desestabilizou-se de forma crescente nas décadas seguintes.² Tal perspectiva dita científica manifestou-se principalmente na busca de uma “causa” para a opressão feminina e, a partir daí, soluções para ela. Como afirmam Michèlle Barrett e Anne Phillips (1992), as feministas da década de 1970 acreditavam que era possível determinar a causa da opressão feminina e, embora diferissem entre si quanto a qual seria ela, não questionavam a noção de *causa* em si. Nem houve nenhuma dificuldade em assumir como estáveis conceitos como o de “opressão” e “gênero”.

Entretanto, de acordo com Flax (1987), a teoria feminista desenvolveu, ao longo de sua história, noções de sujeito, conhecimento e verdade por demais contraditórias àquelas do Iluminismo para tentar se enquadrar nos padrões desta tradição. O cerne dos estudos feministas, segundo ela, é principalmente chamar atenção para a impossibilidade de uma razão livre de contingências corporais, sociais, históricas, culturais, para revelar os efeitos das estruturas e discursos de gênero sobre as supostas verdades neutras e universais. De acordo com Evelyn Fox Keller (2006), mesmo na segunda vaga, o feminismo já se dava conta da necessidade de se reexaminar suposições básicas em todos os campos tradicionais do trabalho acadêmico e combater traços de “ideologia machista” (Keller 2006: 15) do empreendimento científico.

De acordo com Barrett e Phillips (1992), o consenso dos feminismos dos anos 70 em buscar uma causa estrutural social para a opressão desintegrou-se graças a principalmente três razões. Primeiramente, devido às críticas desenvolvidas pelas feministas negras de que a desigualdade relacionada com a raça não havia sido levada em consideração. À já difícil tarefa de análise dupla, de gênero e classe soma-se a necessidade de levar em conta, portanto, o terceiro elemento: a raça, complexificando ainda mais as relações que se operam na opressão. Em segundo lugar, questiona-se também a já tomada por certa distinção entre sexo e gênero, e, por fim, tornam-se bastante impactantes para a teoria feminista os desenvolvimentos das ideias pós-modernas, que passam a fazer parte dos pensamentos de várias feministas.

A partir de um ponto de vista pós-moderno, portanto, teorias feministas das últimas décadas questionam os pilares da razão cartesiana e dualista, esta baseada em hierarquias logocêntricas já desestabilizadas pela desconstrução de Jaques Derrida – como mente e corpo, sujeito e objeto, cultura e natureza, razão e emoção, etc., nos quais os primeiros termos de cada binômio são identificados ao sujeito masculino, racional e ativo, mas também neutro e universal, enquanto os segundos, considerados inferiores, com o feminino, o Outro, irracional e passivo (Butler 2010a). Os feminismos pós-modernos têm, assim, como ponto central a sua constante reflexividade e auto-crítica, e a consciência da impossibilidade de qualquer campo de conhecimento reivindicar uma interpretação total e única do mundo. Eles assumem-se, pois, como conscientes da fluidez de seus próprios operadores (o conceito de gênero e a categoria “mulher”, por exemplo), da carga simbólica e construtora da linguagem com a qual se edifica o conhecimento, e da localização do sujeito, não transcendental, nem uno ou neutro.³

Embora o conceito de gênero ainda seja bastante relevante, diversas autoras apontam para a necessidade de reconhecer a sua instabilidade e dinamismo. Para Judith Butler (2010b), o gênero, primeiramente, não pode ser visto como uma oposição fixa ao sexo, baseada em outras dicotomias questionáveis como a de natureza/cultura. Afinal, ao falarmos em sexo, já o trazemos para o universo do discurso e, assim, construímo-lo, formamo-lo. Como argumenta Butler (2010b: 164):

[a]firmar que o discurso é formativo não significa afirmar que ele origina, causa ou exaustivamente compõe aquilo que ele admite; em vez disso, significa afirmar que não existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional daquele corpo. (...) Em termos filosóficos, a afirmação constativa é, sempre, em algum grau, performativa.

Baseando-se, portanto, nos atos performativos de J. L. Austin, mas principalmente nas contribuições conceituais de Michel Foucault (especialmente no que tange a relações de poder) e Jacques Derrida (principalmente os conceitos de citacionalidade e iterabilidade), Judith Butler desenvolve importantes reflexões pós-estruturalistas para os estudos feministas, sobretudo com seu conceito de *performatividade*. Segundo a autora, a identidade de gênero constitui-se *performativamente* através das expressões de gênero, as quais, entretanto, são tomadas como resultados de uma identidade que supõe-se (pré)existir. A *performatividade*, de acordo com Butler (2010a) (2010b), constitui-se em uma prática reiterativa e citacional pela qual é produzida a identidade de gênero, a partir de normas de coerência do gênero que seguem o imperativo heterossexual. Entretanto, ressalva a autora, é uma prática que envolve repetição, mas também reatualização, reconstrução, subversão: em seu caráter de iterabilidade, implica sempre transformação.

Também a historiadora feminista Joan Scott (1994) argumenta que os pensamentos pós-estruturalistas de autores como Michel Foucault e Jacques Derrida oferecem uma perspectiva analítica relevante aos estudos históricos feministas. A própria Joan Scott promoveu importantes mudanças em suas reflexões teóricas, privilegiando um estudo dos processos de construção e legitimação das hierarquias de gênero, da análise de causas múltiplas e de organizações discursivas, em vez de uma busca por uma origem, uma causa única e da análise de ideologias ou da consciência. A autora defendeu ainda a necessidade de prestar atenção às textualidades e à volatilidade dos significados, bem como às suas construções sempre de natureza política. Destacou, portanto, a importância das contribuições pós-estruturalistas para pensar “o jogo de forças presentes na construção e implementação do significado em qualquer sociedade” (Scott 1994: 17), bem como para a impossibilidade de totalização ou fixação definitiva de qualquer significado. Assim, Scott

chamou a atenção para a necessidade de se considerar que conceitos como o de gênero são construídos e modificados ao longo da história e que, ao serem analisados pelos historiadores, também são atualizados e transformados por estes. Tal como Scott afirmara em outro artigo (1991) é necessário não apenas questionar os discursos hegemônicos, geralmente brancos, masculinos e heterossexuais, que excluem outras experiências; mas as próprias bases do fazer histórico e a fixidez dos conceitos e metodologias; bem como, até mesmo, a possibilidade das construções históricas de representarem qualquer “real”. A partir de Michel de Certeau, Scott criticaria como o discurso se legitima em nome desta realidade que supostamente representa, enquanto “this authorized appearance of the ‘real’ serves precisely to camouflage the practice which in fact determines it” (Certeau *apud* Scott 1991: 777).

Teresa de Lauretis (1994), percorrendo caminho semelhante, defende que o gênero pode ser pensado como produto e processo de certas tecnologias sociais ou aparatos biomédicos. Segundo ela, a sua construção ocorre através de “tecnologias de gênero” – dentre as quais ressalta o cinema e a teoria – que têm capacidade para “produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (Lauretis 1994: 228). Entretanto, adiciona que

os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na auto-representação. (*ibidem*)

Tais debates teóricos mostram-se pertinentes para a leitura das obras artísticas selecionadas, cujo caráter desconstrucionista e fortemente crítico quanto a discursos totalizantes, como o da História, dialoga com reflexões pós-modernas no campo da filosofia, da história e dos estudos feministas, bem como da literatura e do cinema. Ao desenvolver uma reconstrução memorialística feminina de um período da guerra colonial de Moçambique e apresentando-se como uma metaficção autoconsciente da sua inevitável incompletude, tanto a obra literária quanto a cinematográfica *A Costa dos Murmúrios* constroem-se justamente sobre lacunas e ambiguidades, desafiando não apenas o ponto de

vista masculino e colonizador e o esperado caráter conclusivo e objetivo do relato histórico, mas também estratégias narrativas convencionais dos seus meios artísticos, como debateremos a seguir.

Literatura e Cinema

Em relação aos estudos artísticos e interartísticos, também as teorias pós-modernas associaram-se a uma forte complexificação, mas também desestabilização, de operadores analíticos e até mesmo de princípios epistemológicos. Robert Stam (2005) destaca a relevância do surgimento dessas novas perspectivas teóricas, a partir dos anos 1960 e 70, para a crescente reflexividade e auto-crítica dos campos de estudos sobre as diversas artes, para a desestabilização de hierarquias entre artes e entre objetos artísticos, bem como para a inserção de questionamentos de natureza política que perpassam as práticas culturais. Entre estas perspectivas, o autor cita a semiótica estruturalista, que apresenta todas as práticas significantes como “shared sign systems productive of ‘texts’ worthy of the same careful scrutiny as literary texts” (Stam 2005: 8). Também menciona a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva e a da transtextualidade de Gérard Genette, que complexificam as relações de influências e, assim como a desconstrução de Jacques Derrida, desestabilizam os conceitos de “original” e “cópia”, ressaltando o diálogo infinito entre textos. Apresenta ainda a relevância dos Estudos Culturais, que destacam as relações de poder em jogo na constituição dos objetos artísticos e das instituições que os analisam, criticam, legitimam e hierarquizam. Igualmente inseridos nesta tendência, encontram-se diversas correntes teóricas como o pós-colonialismo e as teorias feministas e *queer*, que, ligadas a questões de opressão e identidade, igualmente impulsionam preocupações igualitárias e fortes críticas a normatividades naturalizadas as quais posicionam discursos e práticas brancas, europeias, masculinas, cis e heterossexuais no centro, enquanto marginalizam o que não se encaixa nesses padrões. Além disso, ressalta ainda Stam (2005), os autores do pós-estruturalismo, como já havia feito Mikhail Bakhtin, questionam a estabilidade e unidade do autor (bem como do sujeito de forma geral), permitindo pensar a entidade criadora como “the orchestrator of pre-existing discourses” [o orquestrador de

discursos pré-existent] (*idem*: 9), cuja própria obra não é nem mesmo a ele totalmente acessível ou compreensível, não sendo ela tampouco um objeto completamente unificado e coerente.

Em relação à denominada adaptação cinematográfica, propõe-se aqui substituir este termo por *transposição intermidial* – tradução livre da categoria *medial transposition* proposta por Irina Rajewsky (2005) –, como forma de evitar o vínculo semântico darwiniano associado à adaptação fílmica, bem como para destacar o alicerce midial da construção artística.⁴ Também para debates a respeito da transposição intermidial, as perspectivas teóricas apresentadas aqui a partir de Stam (2005) ajudaram a desconstruir hierarquias que posicionavam o filme como uma cópia inferior da obra literária de partida. Stam (2005) defende que reflexões como as de Roland Barthes, por exemplo, nos permitem pensar a transposição cinematográfica como uma crítica ou leitura de um romance. É relevante vê-la, portanto, não como simples passagem de uma essência, pré-existente em um texto, de um meio para outro, mas, afirma Stam (2005), como uma orquestração de discursos (algo que o texto literário de partida, como qualquer outro, também é), e como uma construção híbrida, que relê, reescreve e recria o texto que lhe serve de base. Também as teorias da recepção reforçam esta perspectiva, já que ajudam a desmantelar a ideia de que há um núcleo de significado único inerente ao texto, que o leitor (bem como, por sua vez, a adaptação) deve capturar. Além disso, teorias contemporâneas têm assumido que os textos não conhecem a si próprios, buscando assim o seu *não-dito*. A transposição cinematográfica pode, portanto, preencher lacunas do texto de partida, assim como atualizar significados em aberto. Como afirma Stam (2005: 14): “A film actualizes the virtual through specific choices”.

Assim, se a narrativa da protagonista de *A Costa dos Murmúrios* (2002) pretende-se uma reescrita de um relato que inicia o livro, bem como a obra como um todo pode ser vista como uma reescrita da História, é interessante que o livro tenha suscitado mais uma reescrita, na forma de uma transposição cinematográfica. A reescrita operada pelo filme atualiza, portanto, o livro, tanto em um sentido de reconfiguração do texto de acordo com um contexto histórico contemporâneo, mas também como de produtor de sentidos que a

obra de partida deixou em suspenso, em potencial: potencialidades atualizadas em uma nova leitura. Ainda mais interessante é o fato de que tal leitura e reescrita tenha sido operada por uma mulher, cineasta, que também viveu em Moçambique durante a guerra colonial (Cardoso 2011). E que, sendo construída pelo meio cinematográfico, implica em uma reescrita complexa, baseada em uma composição plurimedial e em trabalho coletivo. Tais processos de reescrita apontam não somente para a abertura de todo significado e toda obra – mesmo aqueles que se pretendem fechados –, como também para o diálogo infindável entre textos e a fertilidade propiciada por novas interações e novas releituras e reescritas.

As costas dos murmúrios infindáveis

Segundo Joan Scott (1994), é preciso abandonar a tendência a relegar questões de sexo e gênero à instituição da família, assim como a colocar temas como a guerra apenas no domínio da alta política do governo. Como afirma a autora: se todas as instituições utilizam alguma divisão de trabalho, em muitas delas essa divisão é sexual, e é preciso reforçar que o gênero é “um aspecto geral da organização social” (Scott 1994: 20). Ao enquadrar diversos eventos de uma guerra a partir de um ponto de vista feminino, *A Costa dos Murmúrios* (2002) parece não apenas explorar, como afirma Paulo de Medeiros (1999), a forma como uma guerra “se desdobra e atinge todas as actividades civis ou domésticas” (Medeiros 1999: 67), mas também, ao desvelar relações conflituosas entre homens e mulheres ao longo da narrativa, analisar uma espécie de guerra entre os gêneros. Segundo Medeiros (1999), o livro de Lúcia Jorge desconstrói a narrativa tradicional de guerra e ainda “teoriza e re-escreve o que o acto de escrever sobre a guerra possa significar” (*idem*: 65).

O filme de Margarida Cardoso parece caminhar na mesma direção, deixando no extracampo (que, entretanto, permeia e parece pressionar o que é enquadrado) os combates da guerra. O *extracampo*, de acordo com Gilles Deleuze, “remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (Deleuze 1985: 27). Ele é aquilo que ainda que “materialmente” ausente, pressiona, influencia, o que está dentro de campo e sua percepção pelo espectador. O autor divide este conceito em duas dimensões: a espacial,

designando o que está diretamente espacialmente fora de quadro, e a trans-espacial e espiritual, aquela que tensiona o quadro, ou mesmo o filme como um todo. A segunda categoria nos parece especialmente relevante para o desenrolar do filme, em que, apesar de localizar-se no espaço aparentemente pacífico das vivências de Evita, principalmente em um hotel afastado e protegido dos conflitos da guerra colonial, não reina qualquer impressão de paz, já que tais conflitos irrompem de inúmeras maneiras. Os horrores dos campos de combate, ao contrário de filmes tradicionais de guerra, não aparecem diretamente ao espectador, mas, ao longo da obra, são sugeridos, relatados verbalmente ou mesmo, por vezes, ganham um espaço na própria imagem, como nas cenas em que Evita observa os corpos envenenados dos negros (ainda que mostrados à distância) e em que vê as fotografias dos campos de batalha, que também são mostradas ao espectador. Ao mesmo tempo que os conflitos no interior do país pressionam a aparente ordem da cidade de Beira através destes elementos e da própria ausência dos homens e das notícias e imagens da guerra; também inúmeros conflitos derivados de opressões coloniais, bem como de gênero, tornam-se enquadrados, deixando ver a violência e a “guerra” em todos os espaços da sociedade.

A utilização da palavra “guerra” parece perder seu peso, sua seriedade, diz a personagem e pseudo-narradora Eva Lopo em *A Costa dos Murmúrios* (2002), pois, ao evitarem usá-la para tratar do conflito colonial (os portugueses utilizavam termos como contra-revolta ou contra-subversão para deslegitimar o movimento de independência), a palavra, como um inconsciente reprimido, ressurge para nomear várias outras dificuldades ou conflitos cotidianos. Esse alastramento do uso de “guerra” pode suscitar diversas reflexões, para além da impossibilidade da completa repressão de um discurso ou significado. Ele pode ser visto como evidenciação do impacto da guerra colonial em toda a sociedade e também, afirma Paulo de Medeiros (1999), como explicitação da existência de uma “espécie de guerra entre indivíduos, entre homens e mulheres, entre um tempo passado e um tempo presente” (Medeiros 1999: 65); ao tratar da perda de seriedade da palavra, indica ainda como, ao tornar-se central na vida de uma sociedade, a enorme

violência da guerra tira o foco e peso de conflitos e violências considerados “menores”, como as agressões domésticas.

Antes de prosseguir com a análise das obras, faz-se necessário apresentá-las melhor, tanto em enredo, como em construção formal. A obra literária *A Costa dos Murmúrios* (2002) começa com uma narrativa que se assemelha a um conto, aparentemente fechado e coeso, com título (“Os Gafanhotos”), epígrafe, e um final determinado pela palavra “fim”, em letras maiúsculas. “Os Gafanhotos” é uma narrativa “lógica” – como afirma Ronald Sousa (1997) em análise do livro –, na qual um narrador extradiegético e onisciente – e que não chegamos a saber quem é – narra uma série de eventos que decorrem no hotel *Stella Maris*, na cidade de Beira, Moçambique. O conto principia-se com o casamento de uma noiva portuguesa, Evita, que chega à cidade para se casar com um alferes, Luís, também português e que luta na guerra contra a independência de Moçambique, “que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens” (Jorge 2002: 10), diz o narrador de “Os Gafanhotos”. Apesar de acompanhar a noiva, Evita, a narrativa é amplamente dominada por discursos masculinos, do noivo e de outros militares. Ainda que não seja o personagem com mais falas, o conto destaca especialmente o capitão da tropa do noivo, Jaime Forza Leal, mostrado como um exemplo de virilidade admirada e invejada pelos outros homens. As mulheres, com exceção de Evita, permanecem na maior parte do tempo caladas – e são, em certo momento, até mesmo esbofeteadas pelos maridos, o que narrador e personagens parecem considerar bastante natural. Para além de Evita, outra mulher que ganha destaque é a personagem Helena, esposa de Forza Leal, que o narrador destaca por sua grande beleza e performatividade feminina estereotipada. A narrativa é envolta ainda por uma atmosfera de harmonia tropical, que persiste na descrição do clima, dos espaços e das reações dos personagens, mesmo com a crescente aparição de eventos que ameaçam destruí-la, como corpos de negros envenenados nas ruas, um conflito do noivo com um jornalista e, por fim, a própria morte do noivo. Todos esses fatores contribuem para que possamos ver, nesse relato, uma construção que remete aos discursos oficiais dos colonizadores: masculino, branco, etnocêntrico, heteronormativo.

A segunda parte da obra, por sua vez, consiste, principalmente, do desdobramento,

reescrita e também contestação do primeiro relato, ao longo do qual Eva Lopo – a personagem Evita, vinte anos depois de ter voltado de Moçambique – rememora aqueles “mesmos” eventos, mostrando, inclusive, que não são, de todo, os “mesmos”. Esta parte retira o enquadramento tradicional da guerra masculina, a qual, tanto em representações históricas quanto culturais, normalmente foca os campos de batalha ou os líderes do governo; para enfocar o que normalmente é deixado em extracampo: as experiências das mulheres (neste caso, as das mulheres dos soldados portugueses que os acompanharam para Moçambique). Afinal, é importante ressaltar, como faz Margarida Calafate Ribeiro (2007), que tanto antes quanto depois do 25 de Abril de 1974, praticamente não se falou nas mulheres que foram para as colônias portuguesas junto com seus maridos militares.

Além de ficar claro em *A Costa dos Murmúrios* (2002) que, como diz o grande mote da segunda vaga feminista, o pessoal é político e que o espaço privado, normalmente associado às mulheres, possui tanta relevância quanto o público, a obra opera uma interessante exploração das possibilidades de subversão em ambos. Se, como nota Paula Jordão (1999), Evita busca afirmar sua atividade e desejo de intervenção política no espaço público, recusando-se a ficar confinada, percorrendo livremente a cidade e buscando denunciar os envenenamentos dos negros, Helena, por sua vez, afirma seguir os desejos do marido ao permanecer fechada em casa durante sua ausência, aparentemente conformando-se a seu papel de esposa dedicada, fiel e passiva. Entretanto, Jordão (1999) argumenta que, apesar de confinada, Helena utiliza seu espaço privado para operar diversas subversões da ordem dominante e, por fim, é ela quem fornece conhecimento a Evita sobre segredos da guerra e sobre o noivo Luís. Ao contrário do que diz ao marido, Helena não se enclausura em casa em solidariedade a ele, mas como uma promessa cuja recompensa deveria ser a morte do capitão. Além disso, invade o espaço masculino da casa – o escritório de Forza Leal – para divulgar a Evita as fotos dos horrores escondidos da guerra; bem como desestabilizar o matrimônio da amiga ao mostrar-lhe as crueldades de Luís no campo de combate. Helena, por fim, convida Evita para uma relação sexual que visaria à vingança contra os homens – e, podemos dizer, ao questionamento do sistema patriarcal heteronormativo. A outra, por seu turno, como analisa Jordão (1999), denuncia

seu posicionamento privilegiado e sua incapacidade de desafiar esta ordem dominante, ao responder “sorry, sorry” à proposta de Helena (Jorge 2002: 194). Em seguida, abandona o espaço sempre descrito como amplo, fresco e limpo da casa da amiga, bem como seu corpo sempre apresentado como de extrema beleza e sensualidade, para engajar-se em uma relação sexual com o jornalista, em sua casa “pequena e suja” (*idem*: 196) e, como afirma Eva Lopo ao narrar o encontro dos dois naquela noite, com um mau hálito que indicava “pelo menos um dente podre” (*ibidem*).

A segunda parte da obra de Lídia Jorge parte também de uma construção discursiva mais complexa, fragmentária, aparentemente narrada por narrador em primeira pessoa (Eva Lopo), mas a qual, na verdade, trata-se de uma personagem que, em um monólogo, nos narra sua história. Esta condição de pseudo-narrador é frequentemente lembrada durante a narrativa: em várias passagens, a enunciação de Eva Lopo é interrompida por um narrador extradiegético, que afirma “disse Eva Lopo”. Ao contrário do narrador de “Os Gafanhotos”, no entanto, não se trata de um narrador onisciente que nos apresenta os eventos como um “olho” pretensamente exterior e neutro, mas uma testemunha e reprodutor da narrativa de Eva. Assim, parece ser, de fato, um *orquestrador de discursos*, como podemos afirmar ser a própria Lídia Jorge, a qual nos apresenta uma obra polifônica e fragmentária. Além disso, a própria narrativa de Eva Lopo, sujeito igualmente fragmentário e ciente de tal condição, é complexa e ambivalente e nos perde muitas vezes entre o que seriam, afinal, reflexões e vivências de Evita (aquela que Eva era, no passado) e as de Eva Lopo, do “presente”, que filtra e reconstrói suas memórias, seu passado, seu “eu” anterior e presente, também refletindo sobre tudo o que rememora.

No livro há, portanto, um narrador que interrompe o fluxo narrativo e lembra o leitor de que tal narrativa se trata de um relato apresentado por um personagem, que reescreve um outro relato (“Os Gafanhotos”) e que, juntos, compõem a obra que se apresenta ao leitor. Note-se que no filme, a voz *off* de Eva interrompe, de certa forma, o encadeamento narrativo das imagens, lembrando-nos que é Eva quem narra a história e que, portanto, parece ser a partir dela e sua memória que se encadeiam as imagens que nos são apresentadas. Ao mesmo tempo, contrapõem-se a elas imagens de uma outra narrativa,

a de “Os Gafanhotos”, que Eva nos afirma serem compostas a partir de outra visão, quando diz: “gostei de ler a sua história. E concluí que muitas coisas são exactas. O que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso” (Cardoso 2004). Por sua vez, é a montagem – e talvez a autora do filme – que se tornam os “orquestradores de discursos” que organizam o todo filmico. Orquestração esta que também parece querer fazer-se visível e interromper o fluxo perceptivo do espectador na narrativa de Eva, como faz o narrador do livro ao demarcar “disse Eva Lopo”.

No filme, podemos enxergar também como uma estratégia semelhante à da interrupção do narrador da segunda parte do livro, a construção de ruídos e barreiras visuais à nossa apreensão completa da imagem, opondo-se a mecanismos desenvolvidos pelo cinema clássico norte-americano – e que ainda dominam a maior parte dos filmes narrativos – em que a imagem cinematográfica é trabalhada como uma janela para o mundo. Como afirma Ismail Xavier (2008), o cinema clássico norte-americano desenvolveu, desde o início do século XX, estratégias que buscaram disfarçar ao máximo o dispositivo cinematográfico e neutralizar a descontinuidade da decupagem, em favor do fluxo narrativo e de mecanismos de projeção e identificação com os personagens. Estabelece-se, assim, uma “ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente” (Xavier 2008: 42), estratégia que, segundo Xavier, constituiu-se dentro dos limites de uma estética preponderante à época e para cumprir necessidades da classe dominante. O autor afirma que é possível contrapor, portanto, um cinema clássico, da transparência, a um moderno, da opacidade – ainda que estes não sejam homogêneos.

Assim sendo, é interessante notar que o filme *A Costa dos Murmúrios* (2004) apresenta como um letreiro do cinema clássico a única frase que transpõe por escrito da obra literária, o trecho de “Os Gafanhotos”: “então a noiva que tinha chegado apenas na noite anterior mas a quem todos já chamavam Evita, abriu os olhos” (Jorge 2002: 7). O filme parece contrapor, desta forma, uma narrativa que pretende-se realista, um discurso homogêneo da história e um cinema clássico – ou seja, discursos que se pretendem unitários, homogêneos, transparentes –, à fragmentação, polifonia e opacidade de um

discurso que assume sua mediação e seus limites, bem como dos discursos localizados e multiculturais da história e do cinema moderno. Não se deseja aqui afirmar que a oposição entre um cinema denominado “clássico”, que busca esconder sua mediação, e um “moderno”, que procura não somente sua explicitação, como também autorreflexão, constitua um binarismo fixo e hierárquico. É preciso reconhecer a pluralidade de estratégias cinematográficas, bem como a interpenetração dos dois modelos em diversos filmes. Entretanto, tal contraposição tornou-se de grande relevância para os estudos feministas, assim como a busca pelo rompimento com mecanismos tradicionais do cinema narrativo clássico, como veremos a partir de Teresa de Lauretis, e, mais adiante, Laura Mulvey.

Se, como já dito anteriormente, Teresa de Lauretis (1994) interessa-se pela possibilidade de construção de novos espaços de discursos e de novas representações de gênero, para ela este espaço “outro” não se encontra dentro de um único texto ou representação, mas constitui-se no que ela denomina, remetendo ao campo do cinema, *space-off*. Segundo ela, este é “o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos (...). Espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento” (Lauretis 1994: 237). No cinema clássico, a autora afirma, há uma tentativa de reabsorção deste *space-off*, de fechá-lo na imagem pela forma narrativa. É no cinema de vanguarda, segundo ela, que ele se torna mais visível justamente através da força de sua ausência, mostrando existir – persistir – para além da imagem representada. Neste “além” do quadro que precisa-se levar em consideração, Lauretis (2004) chama a atenção também para outro espaço: o do espectador, lugar de significação e resignificação, de construção ativa de significados.

Em *A Costa dos Murmúrios* (2002), vários dos elementos do relato “Os Gafanhotos” são retrabalhados, demonstrando que, por mais fechado e coerente que se pretenda, é possível explorar, a partir dele, outros discursos, outras vozes, outras representações. Além disso, “Os Gafanhotos” acaba por se mostrar um discurso falho, com fraturas. Como nota Paulo de Medeiros (1999), o discurso “oficial” revela-se no livro, desde o início, como falido,

até para os que o utilizam. Já o discurso que se constitui a partir da personagem Eva, tanto no livro como no filme, explicita-se como falho e incompleto, apontando deliberadamente para um *space-off* que é infinito e em constante redimensionamento. Assim como o extracampo cinematográfico sempre existirá, mas transforma-se a partir de cada enquadramento.

O filme *A Costa dos Murmúrios* (2004) apresenta imagens montadas a partir de uma memória da personagem principal, a qual frequentemente vemos em silêncio, a olhar para um “além”, um extracampo. Nosso olhar explicitamente acompanha o de Eva, o filme sendo narrado diretamente por ela e, em grande parte, como se por ela construído (ainda que saibamos que ela é apenas uma personagem). Ao mesmo tempo, as imagens parecem questionar seus próprios limites e capacidade de mostrar aqueles eventos como “realmente” foram, se é que há um “realmente”. São eventos narrados a partir de um ponto de vista que, ele próprio, não é completamente coeso, sendo, portanto, eventos que dependem da memória de uma personagem específica e localizada. Como já dito, se isso parece ser lembrado ao leitor, constantemente, no livro, pela intrusão do “– disse Eva Lopo”, pela fragmentação da narrativa e pelas palavras da própria Eva, que reafirma a não pretensão de fidelidade e autoridade de seu relato, no filme aparece também pelas falas em *off* da narradora, bem como pela alternância – e embate – entre as imagens amarelas, quentes, de “Os Gafanhotos”, e as azuis, frias e ventosas ou chuvosas de Eva. Além disso, certa opacidade do meio deixa-se entrever também nos jogos de espelhos, nos enquadramentos de janelas e de portas, bem como nos objetos que frequentemente bloqueiam o acesso do espectador a algo que estaria além destes objetos (vidros, portas, cortinas, etc.). Como já argumentamos, tal estratégia parece questionar a ideia de transparência do cinema e de verdade da imagem cinematográfica, mas também indicar os bloqueios, limites e filtros que impedem que qualquer processo de rememoração, bem como qualquer reconstituição histórica, estabeleçam um relato completo, fechado, neutro e objetivo.

O relato de Eva parece apresentar-se, assim, como um “saber localizado”, como defendido pela autora Donna Haraway (curiosamente, em texto publicado pela primeira vez

em 1988, mesmo ano de lançamento de *A Costa dos Murmúrios*) como uma epistemologia possível para os estudos feministas. Apoiando-se metaforicamente justamente no sistema sensorial da visão, cuja natureza corpórea, segundo ela, precisa sempre ser ressaltada, Haraway (1995) argumenta que a objetividade pode revelar-se “como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades. (...) [A]penas a perspectiva parcial promete visão objetiva.” (Haraway 1995: 21). Portanto, para a autora é o conhecimento localizado, não a transcendência, nem a divisão entre sujeito e objeto, que permite um saber parcial, localizável, crítico e que se admite como passível de contestação e reformulação.

Assim, se é possível afirmar que a personagem Eva Lopo coloca-se, na narrativa, na posição de produtora de um saber localizado, afirmando a possibilidade e a necessidade de reconhecerem-se como válidas as construções históricas de sujeitos localizados, sua constante reflexividade e auto-crítica também parecem solicitar novos olhares, novas reescritas, novas memórias que possam desdobrar e preencher as suas lacunas (mas que inevitavelmente suscitarão novas). Como afirma Paulo de Medeiros (1999), o que é possível perceber é uma forte ambivalência na relação de Eva Lopo com a memória, “considerada simultaneamente como fundamental e ineficaz, vívida e imperfeita” (Medeiros 1999: 75). Como uma fraude ou uma futilidade e, ao mesmo tempo, uma resistência. Memória que, como afirma o autor ainda, é infinita.

No mesmo caminho, se a própria personagem apresenta-se como fragmentada (Eva/Eva Lopo) tal parece ser não apenas para indicar um amadurecimento, um processo de “abrir de olhos”, que transformou; mas talvez, como nota Paula Jordão (1999), para a colocar num “plano de igualdade com as outras personagens” (Jordão 1999: 50) e assim expô-la em suas próprias ambiguidades no que tange às relações de poder.⁵ Mas também para reforçar ainda mais intensamente a impossibilidade de um conhecimento completamente coeso e inteiramente apreensível, já que nem mesmo os sujeitos o são. De acordo com Ramalho de Sousa Santos (1989), a frase “Eva era eu”, que Eva Lopo repete mais de uma vez no livro (e é dita uma vez no filme), contém “o cerne mesmo da

impossibilidade total da narrativa da história”, seja ela com “H” ou “h”. Parece haver, portanto, uma contradição irresolúvel em uma narrativa que se constrói em resposta a um discurso hegemônico, e que se apresenta como uma reconstrução memorialística, afirmando até mesmo, por exemplo, que “houve de facto uma ligeira diferença” (Jorge 2002: 217) nos eventos narrados por outro personagem, ao mesmo tempo que diz que não tem “mais autoridade para afirmar nada, porque as vozes se esbatem, à medida que o fim se aproxima devagar” (*ibidem*). Tal posição ambivalente pode ser vista também como relacionada ao que a autora Margarida Calafate Ribeiro (2007) destaca ao tratar da produção artística sobre as guerras coloniais: “a incomunicabilidade da experiência traumática da guerra” (Ribeiro 2007: 17) e a alternância entre posições que lidam com o trauma a partir do silêncio e a partir do testemunho. A escrita e reescrita dos testemunhos de guerra, portanto, encontram objetivos de “ficcionalizar/exorcizar essa experiência autobiográfica traumática” (*ibidem*), assim como de se afirmar contra o silêncio coletivo; porém, embatem-se sempre com a questão da impossibilidade de narrar a História e de comunicar o trauma, levando a uma infinita escrita e reescrita.

A questão da visão, do olhar, por sua vez, é bastante relevante na obra literária e, ainda mais, no filme. A própria Eva descreve Evita como apenas “um olho intenso, observando” (Jorge 2002: 43), enquanto a narrativa parece ser, principalmente, um “abrir de olhos” da personagem: para os horrores da guerra, para as transformações do noivo, para a rede de opressão e violência que envolve a sociedade e na qual a própria Evita está inserida, em condição de impotência e, por vezes, de oprimida, mas também, muitas vezes, de opressora. A obra de Lídia Jorge, ainda em “Os Gafanhotos”, inicia-se já com a descrição de um beijo que parece apresentado como se em um *close-up* cinematográfico, o qual é capturado por um fotógrafo. No segundo parágrafo já se encontra a passagem anteriormente aqui citada: “então a noiva (...) abriu os olhos” (Jorge 2002: 7).

Significativamente, logo no início do filme, após algumas imagens de arquivo de Moçambique na década de 60, temos a imagem de Evita a olhar pela janela de um autocarro enquanto alguns soldados parecem acenar para ela ou para o motorista.⁶ Pouco depois, são apresentadas as primeiras imagens relativas a “Os Gafanhotos”, nas quais os noivos, sob um

belo céu azul e um clima de harmonia e festa, casam-se no terraço do hotel *Stella Maris*. Tal cena inicia-se com os olhos de Evita cobertos por um véu de noiva, o qual é retirado pelo noivo. A barreira a uma visão clara, que lhe é logo no início retirada, segue-se pouco depois à frase que afirma que a noiva abriu os olhos, indicando que ali, naquela união matrimonial que fez com que se deslocasse para Moçambique e se aproximasse da guerra, inicia-se este processo de abrir de olhos, que fará com que Eva desenvolva uma visão mais clara, crua e menos ingênua (ingenuidade e também docilidade que, de certa forma, também parecem associar-se ao diminutivo Evita) das relações coloniais e do conflito armado entre Portugal e Moçambique. Talvez não por coincidência, a grande maioria das outras mulheres no terraço, que durante todo o filme (e livro) são mostradas como não contestadoras da ordem vigente, esteja de óculos escuros, enquanto Evita e Helena não. Mark Sabine (2014) permite-nos ampliar essa contraposição, incluindo tanto as mulheres quanto os convidados homens, muitos dos quais também usam óculos de sol. Tais acessórios podem ser vistos como uma metáfora de suas visões distorcidas ou obscurecidas.

À sequência do casamento, superpõe-se a voz *off* de Eva Lopo, que começa por contestar a visão de “Os Gafanhotos”. A seguir, opõe-se a esta figura sorridente de Evita, de vestido de verão, sob o sol e rodeada por música e festa, uma outra imagem bem diferente da personagem, indicando ser uma já apresentada a partir da visão de Eva Lopo – a qual também diz, em *off*: “nesse tempo, Evita era eu” (Cardoso 2004). A personagem não está mais no espaço privilegiado, isolado e com vista superior, do terraço, mas na rua, perto do mar, com os cabelos sendo bagunçados pelo vento e vestindo um casaco de frio azul. Também a cor da imagem é azulada e fria. A atriz, inicialmente de costas, vira-se e olha para a câmara – e para o espectador, operando certa ruptura no espaço fechado e isolado diegético. Ao final do filme, esta cena retornará, indicando localizar-se ao final da cronologia do enredo narrado, e, portanto, tratar-se de uma Evita já bem transformada, muito mais consciente e autoconsciente; de olhos bem mais abertos.

A questão do olhar é central para os estudos feministas do cinema, meio no qual frequentemente explorou-se o corpo feminino como objeto a ser olhado, desejado, consumido. Como afirma Laura Mulvey (1991), o cinema clássico norte-americano

desenvolveu mecanismos de projeção e de identificação com os personagens, buscando frequentemente conformar os olhares dos espectadores aos dos personagens masculinos. Constitui-se, geralmente, um *gaze* masculino ativo que incide sobre personagens femininas, as quais apresentam uma aparência “codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de ‘para-ser-olhada” (Mulvey 1991: 444). Já em *A Costa dos Murmúrios* é não apenas a partir do ponto de vista de Eva Lopo que constrói-se a segunda parte do livro de Lúcia Jorge, e a maior parte da obra de Margarida Cardoso, mas é também seu “gaze” que impera no filme. Seguimos os eventos a partir da perspectiva de Eva, mas também nos deparamos com várias imagens que apresentam Evita a olhar – sendo uma destas vezes, como já dito, diretamente para nós. Assim, não parece ser irrelevante – e também Mark Sabine (2014) destaca esta fala ao tratar do *gaze* penetrante de Evita – que o noivo diga à ela em uma das cenas de “Os Gafanhotos”: “não olhes tanto” (Cardoso 2004), quando a noiva fixa seu olhar em Helena. Além disso, se o olhar ativo de Evita impõe-se no filme, também não parece haver nenhuma exploração da imagem de seu corpo. Se no início da obra cinematográfica ainda há algumas cenas em que seu corpo é exposto e seus seios podem suscitar uma objetificação sexual da personagem, ao longo do desenvolvimento do enredo a câmera foca cada vez mais apenas o rosto de Evita, alternando entre seu olhar e os objetos para os quais ela olha. Como nota Mark Sabine (2014), a partir da crescente contestação e rebeldia da personagem contra o noivo e a sociedade, ela é filmada cada vez mais em rápidos planos, o que, segundo o autor, enfatiza seu “active status” (Sabine 2014: 95).

Entretanto, o olhar firme e ativo de Evita encontra, ao longo do filme, diversos bloqueios e depara-se com sua impotência, tanto frente aos olhares dominantes masculinos (como na cena do autocarro, mas também, de forma geral, em relação à visão de mundo em que baseiam-se as práticas e instituições dominantes), como também frente aos olhares de outros sujeitos subalternos, que não podem ter suas perspectivas devidamente apresentadas no filme: os moçambicanos e as moçambicanas negro(a)s.⁷ Em uma cena em que caminha pela cidade, Evita depara-se com um jovem negro entre algumas árvores, o qual a olha fixamente, sem nada dizer. A câmera assume a visão subjetiva de Evita, de forma

que o homem olha diretamente para a câmera e para o espectador, do meio das folhagens. Tal encontro incômodo, para os personagens e para nós, passa-se sem que haja nenhum diálogo e, como afirma Sabine (2014: 104): “reminds both protagonist and viewer of a different and unexplored subaltern perspective and of much that Evita’s gaze and her revisionist account of wartime Mozambique cannot encompass”.

A cena seguinte traz outra personagem, a “mainata” Odília, talvez ainda mais marginalizada, por sua condição não apenas de negra e colonizada, mas de mulher e empregada na casa do capitão Forza Leal. Durante a cena que se segue, ela fica a olhar Evita e Helena, calada como sempre, aguardando para servir sua patroa, que, por fim, a trata mal (como no restante do filme). Preocupada porque ainda nenhum oficial morreu na batalha e temendo a volta de seu marido e constante agressor, Helena é, por sua vez, agressiva com Odília. Em uma outra sequência, Helena conta a verdade a Evita em relação ao seu relacionamento conturbado com o marido, o qual descobriu ter sido traído por ela, tendo, por isso, matado o amante da esposa e tornado-se violento com a mulher. Após narrar os acontecimentos a Evita, o filme é interrompido por um *flashback*, o qual oferece as memórias de Helena dos eventos ocorridos. Neste *flashback*, entretanto, a câmera detém-se por algum tempo em Odília, parada em silêncio, a observar Helena, sugerindo uma posição silenciada, cujas memórias não são recuperadas pelo relato de Evita, e cuja voz ainda precisa ser ouvida. Logo, além de propor-se como uma reescrita e um novo olhar não enquadrado pelo discurso dominante, o qual busca desestabilizar, é interessante notar ainda a autodesestabilização que opera o próprio relato de Eva Lopo e a forma como assume e explora suas ambiguidades e limites.

Portanto, em ambas as obras, a literária e a cinematográfica, o ponto de vista de Eva Lopo não se afirma como um discurso unitário que pretende substituir “Os Gafanhotos”, mas, como analisamos aqui, como um discurso lacunar ambivalente, tanto no que narra, como em sua forma de narrar. Assim como as memórias de Eva parecem suscitar novas memórias, reescritas, olhares e diálogos, também *A Costa dos Murmúrios*, tanto o livro quanto o filme podem ser vistos como obras que se querem abertas e que desejam novas reescritas e novas leituras. A estas acrescenta-se aqui este ensaio, o qual esperamos que

possa instigar e auxiliar outros trabalhos que abordem essas duas relevantes obras artísticas portuguesas em sua relação entre si e com perspectivas feministas e pós-coloniais.

NOTAS

¹ Pós-modernismo, em filosofia, definido aqui a partir de Michèlle Barrett (1999: 114), como “a rejeição dos grandes projetos do iluminismo racionalista, incluindo tanto os sistemas de pensamento marxistas quanto os liberais”. Assim como o conceito de “pós-estruturalismo”, é preciso cautela ao utilizar estes termos genéricos; entretanto, em concordância com a autora citada, consideramos que tais rótulos nos levam a certas tendências importantes do pensamento contemporâneo. Pode-se associar o pós-modernismo, entre outras questões, a uma crítica generalizada ao universalismo teórico, a uma crítica extensa ao pensamento “iluminista”, principalmente à sua doutrina do racionalismo e do sujeito cartesiano, e a uma crítica ao materialismo (Barrett 1999).

² Segundo Conceição Nogueira (2012), é possível dividir o movimento feminista em três etapas ou vagas. Ainda que tal divisão seja um tanto simplificadora e possa ser contestada, já que tais ondas não são consensuais e apresentam limites fluidos, é interessante apresentar tal categorização como uma visão introdutória de algumas tendências dominantes em determinados períodos. A primeira vaga, de acordo com a autora, abrangeria a metade do século XIX até os anos 1960, tendo focado principalmente reivindicações por direitos civis e políticos. A segunda vaga, dos anos 1960 até meados dos 1980, mas muito marcada pela obra de 1949, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, passou a se preocupar também com questões privadas e relações interpessoais. A terceira vaga, desenvolvida a partir de meados da década de 80, é, segundo Nogueira, um pós-feminismo crítico e que contesta as perspectivas epistemológicas tradicionais da segunda vaga, principalmente o empirismo e o essencialismo, apresentando, por sua vez, “a desconstrução, a diversidade e a fragmentação identitária como posições possíveis na atualidade” (Nogueira 2012 : 47).

³ Muitas críticas surgiram nas últimas décadas apontando a categoria “mulher” como normativa e excludente. Segundo Judith Butler (2010a: 35) “A insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é constituído o espectro concreto das *mulheres*”. A autora sugere não só uma consciência crítica das fraquezas do sistema de representação, como uma aceitação de divergências, rupturas e fragmentações. Da mesma forma, as teorias *queer* propõem identificações estratégicas, localizadas, contextualizadas, em lugar do essencialismo de um sujeito único da política sexual, assim como em contraposição à normalização e ao ponto de vista universal, branco, colonial, cisgênero e heterossexual (Preciado 2011).

⁴ Robert Stam (2005) afirma que o termo “adaptação” possui vínculos semânticos com a biologia darwiniana e que o uso de “adaptação cinematográfica” frequentemente envolve aproximações a uma suposta existência parasitária do cinema – e de sobrevivência, às custas da *morte do pai*, o livro – ou, embora menos comum, a uma ideia de *evolução*, em uma tentativa de inversão da hierarquia. Ou seja, uma relação de rivalidade e não de diálogo e fertilidade como pretende-se aqui.

⁵ Para uma interessante análise da ambiguidade de Evita na obra de Lídia Jorge, conferir Jordão (1999). A autora argumenta que Evita apresenta-se, em parte, como uma contestadora dos discursos e atitudes dominantes, enquanto, ao mesmo tempo, também é integrante da ordem hegemônica patriarcal - e colonialista -, as quais estão interiorizadas na personagem e, por vezes, são reproduzidas por ela. Para Jordão (1999), tal manifestação fica mais clara na relação da protagonista com Helena, a qual é apresentada na narrativa com certo desprezo, desaprovação e até mesmo como um objeto de observação ou de desejo, ignorante, passivo e inferior, em oposição ao qual Evita pode reafirmar sua posição ativa, racional e crítica. No filme, por sua vez, a maior parte desta ambiguidade parece ter sido abandonada.

⁶ É interessante como não podemos ouvir o que os soldados dizem, pois suas vozes estão abafadas pela trilha sonora musical extradiagética. No final, a mesma cena retorna sem a música, deixando-nos ouvir os assobios e provocações de caráter sexual dos soldados, direcionados a Evita.

⁷ Faz-se importante destacar a questão da raça, mais do que a nacionalidade, para focar, como fazem claramente as obras aqui analisadas, a marginalização e silenciamento sofridos pelos negros das colônias portuguesas durante o domínio branco. Ainda que, como afirma Maria Paula Meneses (2010), os descendentes de portugueses já nascidos em Moçambique fossem chamados brancos “de segunda” e vistos como inferiores aos “europeus”, portugueses da metrópole; a maior linha de diferenciação, inclusive em termos de direitos civis, era a que dividia brancos e negros. Segundo Meneses (2010: 86), “até à independência de Moçambique, em 1975, o critério racial manteve-se como critério único para os brancos residentes serem considerados civilizados”. Vistos como selvagens e inferiores pelos portugueses, era requerido que “‘negros e seus descendentes’, para obterem a plena cidadania, fizessem prova de requisitos culturais e económicos que não eram exigidos aos brancos” (*ibidem*).

Bibliografia

Barrett, Michèle (1999), “As palavras e as coisas: materialismo e método na análise feminista contemporânea”, trad. Ana Cecília Acioli Lima, *Revista Estudos Feministas*, vol. 7, n.º 1 e 2, Florianópolis, UFSC, 109-125.

Barrett, Michèle / Anne Phillips (1992), “Introduction”, in *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, Stanford, Stanford University Press, 1-9.

Butler, Judith (2010a), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, trad. Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

-- (2010b), “Corpos que Pesam sobre os Limites Discursivos do Sexo”, trad. Tomaz Tadeu da Silva, in Guacira Louro (org.), *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 153-172.

Cardoso, Margarida (2004) (dir.), *A Costa dos murmúrios* [filme], Cédric Basso e Margarida Cardoso (arg.), Maria João Mayer (prod.), Portugal.

-- (2011), “Margarida Cardoso: ‘Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar’”, *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, novembro, <<http://hdl.handle.net/10400.21/310>> (último acesso em: 03/07/ 2016) [Entrevista concedida a Vanessa Dias e Miguel Cipriano].

Deleuze, Gilles (1985), *Cinema 1 - A imagem-movimento*, trad. Stella Senra, São Paulo, Brasiliense.

Flax, Jane (1987), “Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory”, *Signs*, 12, 4, 621-643, <<http://www.jstor.org/stable/3174206>> (último acesso em 01/07/2016).

Haraway, Donna (1995), “Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, trad. Mariza Corrêa, *Cadernos Pagu*, 5, 07-41, <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>> (último

acesso em 22/08/2016).

Jordão, Paula (1999), “A Costa dos Murmúrios: uma ambiguidade inesperada”, *Portuguese literary & cultural studies 2: Lídia Jorge in other words*, Spring, 49-59, <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt2.pdf> (último acesso em 23/06/2016).

Jorge, Lídia (2002), *A costa dos murmúrios*, Coleção Mil Folhas, Público, Porto [1988].

Keller, Evelyn Fox (2006), “Qual foi o impacto do feminismo na ciência?”, trad. Maria Luiza Lara, *Cadernos pagu*, 27, julho-dezembro, 13-34, <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32137.pdf>> (último acesso em 22/08/2016).

Lauretis, Teresa de (1994), “A tecnologia do gênero”, trad. Suzana Funck, in Heloísa Buarque de Hollanda (Org.), *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 206-242.

Medeiros, Paulo de (1999), “Memória Infinita”, *Portuguese literary & cultural studies 2: Lídia Jorge in other words*, Spring, 61-77, <<http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt2.pdf>> (último acesso em 23/06/2016).

Meneses, Maria Paula (2010), “O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais”, *E-cadernos ces*, 07, <<http://eces.revues.org/403>>, (último acesso em 05/07/2016).

Mulvey, Laura (1991), “Prazer visual e cinema narrativo”, trad. João Luiz Vieira, in Ismail Xavier, *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 437-453.

Nogueira, Conceição (2012), “O gênero na psicologia social e as teorias feministas: dois caminhos entrecruzados”, in Ana Maria Jaco-Vilela / Francisco Portugal, *Clio-Psyché: gênero, psicologia e história*, Rio de Janeiro, Nau Editora, 43-67.

Preciado, Beatriz (2011), “Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais”, trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira, *Estudos feministas*, Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, v.19, 11-20.

Rajewsky, Irina O. (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary

Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, n. 6, 43-64.

Ribeiro, Margarida Calafate (2007), “Introdução”, in *África no Feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial*, Porto, Edições Afrontamento, 13-33.

Sabine, Mark (2014), “Colonial Masculinities under a Woman’s Gaze in Margarida Cardoso’s *A Costa dos Murmúrios*”, in Hilary Owen / Anna Klobucka (ed.), *Gender, Empire and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian intersections*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 87-109.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa (1989), “Bondoso Caos: ‘A Costa dos Murmúrios’ de Lídia Jorge”, *Colóquio/Letras*, 107, January-February, 64-67.

Scott, Joan (1991), “The Evidence of Experience”, *Critical Inquiry*, 17, n.º 4, 773-97, <<http://www.jstor.org/stable/1343743>> (último acesso em 29/06/2016).

-- (1994), “Prefácio a gender and politics of history”, trad. Mariza Corrêa, *Cadernos Pagu*, 3, 11-27, <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51007>>, (último acesso em 22/08/2016).

Sousa, Ronald W (1997), “The critique of history in Lídia Jorge’s ‘A Costa dos Murmúrios’, or Helen of Beira meets Luís of Troy”, *Cincinnati Romance Review*, 16, 1997, 135-143, <<http://www.cromrev.com/volumes/1997-VOL16/17-vol16-1997-Sousa.pdf>>, (último acesso em 01/07/2016).

Stam, Robert (2005), “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, in Robert Stam / Alessandra Raengo, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell Publishing Ltd, 1-52.

Xavier, Ismail (2008), *O Discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência*, São Paulo, Paz e Terra.

Mariana Cepeda é licenciada em Comunicação Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Fez parte do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade da mesma instituição. Atualmente, prepara uma dissertação no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, no ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.