

## MULHERES EM GUERRA: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DAS PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE

Ariane de Andrade da Silva <sup>1</sup>  
Eduardo da Cruz <sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende analisar o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, ao refletir sobre a questão da crise identitária portuguesa na segunda metade do século XX a partir da inclusão de figuras femininas nessa identidade coletiva, em consonância com a construção da identidade das personagens selecionadas no romance e seu desenvolvimento atrelado ao contexto de guerra e às relações interpessoais que estabelecem. Espera-se, ainda, analisar se e em que medida algumas mulheres desconstróem os papéis sociais que lhes são instituídos normativamente, e como outras perpetuam e seguem um modelo patriarcal de subalternização feminina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção portuguesa (pós-1974); guerra colonial; memória; escrita feminina.

**ABSTRACT:** This study aims to examine how the novel *A Costa dos Murmúrios* (1988), written by Lidia Jorge. Thus, it examines the issue of portuguese identity crisis in the latter half of the twentieth century started by the inclusion of female figures in that collective identity and by the construction of the characters selected in the novel and their development tied to the context of war and interpersonal relationships they establish. It also considers whether and to what extent some women in the novel deconstruct the social roles imposed upon them normatively, and how others perpetuate and follow a patriarchal model of female subordination.

**KEY WORDS:** Portuguese fiction (post 1974); colonial war; memory; feminine writing.

### Sociedades disfarçadas: a memória que não evita as sombras

A segunda metade do século XX foi marcada por uma irrupção de mulheres escritoras em Portugal, contrariamente ao pouco espaço da mulher e da escrita feminina nos séculos anteriores. As mulheres-escritoras antecessoras a esse tempo, marcadas por um regime de opressão, acabaram silenciadas e excluídas do cânone da literatura portuguesa. Dentre as que alcançaram relevo, poucas conseguiram manter seu nome, como a Marquesa de Alorna, reconhecida, inclusive, como mestra por alguns escritores da primeira geração romântica.

Numa sociedade de “barões assinalados”, segundo Cerdeira, “a mulher aparecia em escala menor, segregada ao lar e à terra. Ao homem, ao contrário, cabia a aventura marinheira”

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras, Português-Literaturas, pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), *campus* Seropédica (2015) – graduação em modalidade sanduíche pela Universidade de Coimbra (Portugal), através do Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) da CAPES (2013/2014). E-mail: [arianeandrade1991@yahoo.com.br](mailto:arianeandrade1991@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Professor Adjunto no Departamento de Letras e Comunicação – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Licenciado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: [eduardodacruz@gmail.com](mailto:eduardodacruz@gmail.com)

(CERDEIRA, 1997, p.1). Nesse sentido, o lugar subalterno – físico e moralmente – imposto à mulher era sinônimo de uma cultura de opressão que a privou de sua liberdade. Essa “Cultura Marialva” (CERDEIRA, 1997, p. 1) – idealizada já no século XVII, cuja *Carta de guia de casados*, de D. Francisco Manuel de Melo, serve-nos de modelo – caracterizava-se por um ideário de repressão e subalternização feminina, impondo à mulher um estereótipo de subserviência e submissão ao homem, de modo a torná-la objeto de uso, trabalho e prazer.

Ainda no século XX, a ditadura salazarista perpetuou essa cultura de repressão feminina, legando à mulher o papel de esposa e mãe subserviente e dependente do marido ou do pai, com isso, anulando qualquer possibilidade de participação feminina socialmente ativa. Esse legado ditatorial em muito se assemelha à representação da mulher perpetuada na cultura portuguesa, pois nota-se que, segundo Magalhães, “já no século XV, tendo os portugueses partido para a expansão marítima, a equação ‘ser marinheiro é ser português’ passou a ser uma das bases do ser português e um dos pilares da sua identidade nacional” (MAGALHÃES, 1994, p. 189). Assim, às mulheres não cabia o perfil identitário “ser portuguesa”, pois elas ficavam, ao contrário dos homens que partiam em expedição.

Nesse sentido, constata-se que em Portugal estão fixados papéis sociais para a população, distinguidos a partir do sexo. O momento decisivo, que aponta uma mudança nesse, ao que parece, perfil identitário, dá-se em Abril de 1974, com a Revolução dos Cravos e o processo que lhe seguiu – os três DDD: Democracia, Descolonização e Desenvolvimento. Com a revolução, a identidade nacional portuguesa entra em conflito, pois o Portugal pós-Imperial liberta-se de suas colônias e, assim, depara-se com uma nova – e reduzida – ordem geográfica para si. Após esse inesperado abalo na identidade nacional – e coletiva – e em processo de conformação com sua nova condição sociopolítica, na década de 1980 Portugal vê-se obrigado a inserir-se na Comunidade Europeia. Tal processo deixa a sociedade portuguesa num momento de ambiguidade identitária, pois, na busca por uma “compensação [...], uma nova modalidade de grandeza nacional” (MAGALHÃES, 1994, p. 190) que suprisse as recentes perdas, o país parece refugiar-se numa nova premissa de grandeza, o ser europeu – como se desde sempre já não pertencesse ao continente.

Nessa perspectiva, “a realidade dessas sociedades ocidentais, até então relativamente homogênea de um ponto de vista étnico-cultural, rapidamente se transforma numa realidade pluricultural”, na medida em que “novas vozes, partindo das margens da nação, comecem a emergir” (MAGALHÃES, 2001, p. 308), margens sociais essas representadas pelos cidadãos de quem não se ouve a voz, dos que estão no mais baixo setor da escala social – pobres e

mulheres, como também daqueles que, por muitas razões – principalmente econômicas, decidiram viver no país ex-colonizador.

Consoante ao surgimento de novas vozes no cenário nacional português – tanto no mundo literário quanto no empírico – surge um novo conceito de identidade coletiva que, ao que parece, se pretende livre das amarras da representação por uma única voz:

um conceito centralizado, imposto, transmitido, mas nunca refeito. Presenciamos uma sua reinvenção enquanto realidade múltipla, aquilo a que Bhabha chamou o “discurso performativo” (1990b, pp. 299-300): aquele que terá de ser formulado por um novo tecido social onde as “margens” sócio-político-culturais terão voz – as vozes dos povos colonizados – representados pelos imigrantes –, das classes mais desfavorecidas e das mulheres enquanto “classe bio-social” (Edgar Morin) identificável. (MAGALHÃES, 2001, p. 309).

No que concerne às mulheres, somente a partir da revolução surge a possibilidade de reverter sua situação. Já no início dos anos 1960, com a guerra colonial, a partida dos homens (maridos, pais ou filhos) simbolizava uma maior liberdade para as mulheres que ficavam sozinhas aguardando seus retornos. Ou então, para aquelas esposas de oficiais que acompanhavam seus maridos, a guerra – em muitos casos – foi um despertar, um abrir de olhos para a situação de decadência do Império português. Nesse sentido, “as mulheres começam a fazer sua própria revolução” (CRUZ, 2008), e prova disso é a publicação, por Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, de *Novas Cartas Portuguesas* (1974), livro este que discute o papel social da mulher e sua marginalização na sociedade patriarcal em que está inserida. Posteriormente, com a Revolução dos Cravos, a questão feminista assume um novo estatuto – ainda que em fase prematura – possibilitando às mulheres uma discussão mais livre sobre os assuntos por tanto tempo reprimidos pela ditadura.

Nessa perspectiva, nota-se que, com a guerra colonial – e, mais propriamente, com o período pós-guerra – surge o discurso próprio do sujeito marginalizado. As narrativas fruto das margens emergem no cenário social e – livres agora, ainda que parcialmente, da forte censura – revelam um novo tema de análise: o regresso, “as viagens de retorno ao chão pátrio” (MAGALHÃES, 2001, p. 314), contrariamente às décadas anteriores, em que as narrativas buscavam exaltar personagens que viajavam para longe do país, buscando no exterior uma novidade atraente. Entretanto, o regresso está repleto de frustrações e desencantos, os relatos de retorno à pátria são narrados sem qualquer emoção nacionalista que remonte às épicas nacionais de outrora. Ainda, é possível notar que muitas narrativas preocupam-se com a viagem imóvel, interior ao ser e interessada na “exploração de si mesmo, através de infundáveis

percursos na memória, ou de interrogações diversas” (MAGALHÃES, 1994, p. 198). Assim, a história portuguesa, em revisão, torna-se tópico principal nas narrativas mais recentes e, num tom sarcástico ou irônico, “recuperam-se memórias colectivas, que ora são ficcionalizadas ora vistas à luz de uma outra dimensão, mágica ou fantástica.” (MAGALHÃES, 1994, p. 196).

Nesse sentido, cabe agora refletir sobre o novo modelo narrativo que irrompe no cenário literário nacional, possibilitado, particularmente depois do 25 de abril, e proporcionado a partir do grande número de mulheres-autoras que ganham relevo na literatura portuguesa. Assim, como destaca Magalhães (1994, p.203), ocorre “uma certa feminização do universo ficcional [...], visível sobretudo nas narrativas de autoria feminina”. Magalhães (1992) destaca uma variedade de matérias, temas e ambientes encontrados nas tramas de autoria feminina e, mesmo afirmando que estes não revelam traços específicos da ficção feminina que contrastem com os de autoria masculina, são exemplos de um enfoque diferenciado, isto é, “mesmo ao falarem dos mesmos temas que os homens, as mulheres expressam uma outra forma de percepção do mundo, uma outra maneira de relacionamento com os outros, com os acontecimentos, com as coisas, uma outra forma de interpretar o presente e de habitar a História.” (MAGALHÃES, 1994, p. 203).

Essa significativa participação feminina revela uma dupla revolução nacional, tanto na composição da sociedade portuguesa como também na literatura contemporânea do país, isto é, o universo feminino passa a ser composto, também, por mulheres-autoras – e não só, também por mulheres que tomam o poder sobre si – e que, portanto, adquirem um novo status social que desmonta a premissa de objetificação feminina. Assim, o surgimento de uma ficção de autoria feminina destaca-se não só por representar uma mudança no papel que era atribuído à mulher, como mãe ou esposa servil, mas também porque, através dele, confrontamo-nos com uma nova voz, um novo modo de ver e narrar o mundo.

A ficção feminina, especula Magalhães, “está virada para a memória, para a reconstituição do que foi e do que poderia ter sido ou ainda do que poderá a vir ser”, ao passo que a ficção masculina interessa-se “pela Viagem, pela deslocação no espaço, real ou metonímico” (MAGALHÃES, 1987, p. 8-9). Assim, torna-se preciso considerar a distinção entre o processo de articulação utilizado por cada autor para narrar sua história. Benjamin percebe em seu ensaio o problema que surge pela impossibilidade da comunicação, relacionada à perda da capacidade de contar e “compartilhar experiências” – “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Isso, para o autor, simboliza o fim da narrativa tradicional – que dependia dessa habilidade – e abre espaço para a narrativa moderna,

mais preocupada com um desenrolar dos acontecimentos num espaço de tempo, cujo surgimento está vinculado às mudanças sociais trazidas pela modernidade. A partir dessa ideia, nota-se que o narrador da ficção feminina retoma a concepção de narrador tradicional de Benjamin, na medida em que, em vez de uma representação linear, preocupar-se-ia com o trabalho manual e artesanal que envolve a arte de narrar subjetivamente, relacionando o tempo com o entrançar da narrativa, interessando-se antes pela profundidade dos acontecimentos e, sobretudo, por transmitir uma experiência vivida naquilo que conta, ao passo que a narrativa de ficção masculina – com premissas de uma narrativa moderna – estaria voltada para a objetividade narrativa e representação sequencial (linear) dos acontecimentos no tempo.

A partir dos anos 1980 – acompanhando a irrupção de mulheres-escritoras na cena literária portuguesa – há um surto de obras de ficção narrativa sobre a guerra colonial, que “constituem ‘testemunhos’ talvez exemplares, pelo próprio fato de serem configurados pela ficção, quanto ao olhar dos portugueses sobre si mesmos e sobre os outros, e ao dos outros sobre nós” (MAGALHÃES, 2001, p. 311). As mulheres-autoras que optam por utilizarem-se do tema em suas narrativas tecem suas histórias de maneira fragmentada, numa tentativa de fuga à linearidade. Nesse sentido, a enunciação do discurso fica a cargo de um narrador-artesão, cujo comprometimento é, artesanalmente, comunicar. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Ao refletir sobre a literatura portuguesa produzida por mulheres nesse período, cabe, ainda, analisar o processo de rememoração histórica de que se fiam as mulheres para tecer sua narrativa, um apelo à memória que, como destaca Magalhães,

evoca os acontecimentos, memória ficcionada, inventiva, clara ou disfarçadamente autobiográfica, insistentemente atenta à situação e ao sofrimento individual e colectivo tanto dos portugueses como dos indígenas, muito tem a ver com as mulheres que, pertencendo a um país onde os homens iam à guerra com mulher e família, viveram – também elas, a guerra. Mulheres que mostram uma diferença inelidível no seu ângulo de observação, que revelam um outro ponto de vista sobre o vivido, e isto, seguramente, devido ao lugar – diferente – em que viveram o mesmo acontecimento. Ao confrontarmos estas narrativas com as escritas por homens, quase somos levados a perguntar-nos se efectivamente se tratará da mesma guerra. (MAGALHÃES, 1992, p. 158).

Essa “literatura de guerra” traz a relevo uma discussão sobre elementos fundamentais da identidade portuguesa, configurada, já agora, no período pós-Império. Assim, como destaca Stuart Hall, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 2006, p. 1). Portanto, cabe refletir sobre em que medida

o espaço de guerra modifica a configuração dessas novas identidades, tanto as individuais quanto as relativas ao imaginário de identidade nacional coletiva.

Nesse sentido, no espaço deste trabalho, voltamos nossas atenções ao romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), da autora portuguesa Lídia Jorge, a fim de discutir a questão da crise identitária portuguesa da segunda metade do século XX – já marcada pela crise do império colonial – a partir da inclusão da figura feminina nessa identidade coletiva, juntamente com o papel social da mulher portuguesa. Para tanto, levaremos em consideração as personagens chave do romance, na tentativa de fazer sua descrição com foco no processo de construção identitária de cada uma delas no decorrer da trama, e, ainda, refletir sobre em que medida o cenário de guerra e o imaginário que se constrói acerca de Império português interferem nessa formação. Ao passo que teremos em atenção as personagens, destacaremos, principalmente, Eva Lopo, para então refletir em que medida sua atuação no romance, assim como seu desenvolvimento e papel, refletem a construção de um sujeito feminino ativo, independente e livre.

### **Personagens: identidades em (re)construção**

Em *A Costa dos Murmúrios*,<sup>3</sup> à margem dos discursos que se impõem, emergem na obra personagens que ocupam diferentes posições na hierarquia social e que, em comum, partilham o fardo de serem vítimas ora do silenciamento, ora do apagamento identitário causado pela guerra. Diferentes são as caracterizações dadas a cada personagem na obra de Lídia Jorge, assim como destaca-se em cada uma delas o processo de construção identitária por qual passam consoante ao contexto de guerra que se apresenta. Nesse sentido, importa destacar como a autora denuncia práticas de exploração, humilhação e violência física e verbal traduzidas no comportamento de personagens diversas. No romance, é possível notar que a construção das personagens masculinas parece querer impor a presença de um herói de guerra, entretanto, o faz de maneira subversiva ao apresentar figuras problemáticas e anti-heroicas, tais como Luís Alex e Forza Leal. Em mesma medida, existem personagens femininas consideradas anônimas ou nomeadas através da sua relação com seus maridos; no entanto, ao longo da narrativa, destacam-se também mulheres que reconfiguram suas identidades a partir dos vários episódios que ocorrem ao seu redor, tais como Evita e Helena.

---

<sup>3</sup> Para não poluir a leitura, utilizaremos ACM nas referências a esse romance, citado a partir da edição de 1988.

Nessa perspectiva, alvo de inúmeras transformações é Luís Alex, noivo de Evita, um jovem português que, a princípio, não demonstra vocação para o serviço militar, pelo contrário, interessa-se pela matemática e busca uma resolução para a equação de Galois. Todavia, com a ida aos campos de batalha, o alferes torna-se Luís Galex – “Ele gosta é de atirar contra o olho do cu das galinhas. Galinhas e galos. Até lhe chamamos Luís Galex” (ACM, p. 155), violento e dominador, reflexo de seu capitão Forza Leal. Luís Alex, assim como o capitão em quem se espelha, transporta toda a violência da guerra para sua relação com a noiva, a ponto de exigir que ela fique trancada no quarto do Hotel, sem nem mesmo descer ao saguão, enquanto ele se encontrar nos campos de batalha. Contudo, diante da negação de Evita, o alferes, um brilhante estudante de matemática – a mais lógica das ciências –, demonstra os primeiros sintomas de sua transformação primitiva, pois passa a ser um bárbaro com atitudes totalmente irracionais. O noivo não é exemplo único, aos poucos, o leitor toma conhecimento das atitudes violentas dos oficiais portugueses, o que rompe o ideal de que não há guerra e sim conflito. Surgem, então, heróis desfigurados, rascunhados.

É o caso do capitão Forza Leal, um representante anti-heroico da guerra retratado como um militar violento, cujas ações são legitimadas pelo desejo de que se instaure a supremacia portuguesa em Moçambique. O capitão, muitas vezes referido como herói na narrativa, detém grande prestígio na comunidade portuguesa, pois seus anos de serviço militar prestado e de lealdade ao país, tal como sua cicatriz de guerra, conferem-lhe uma aura de heroicidade. O que sobretudo se destaca em Forza Leal é a sua cicatriz, pois é ela a comprovação da guerra travada como herói combatente, a marca que dignifica o homem que deu uma parte de si pela pátria. A força de sua marca é expressa pela inveja que causa – “Tens inveja? – perguntou Evita. Alguma, a começar pela cicatriz. [...]” (ACM, p. 29) –, por causar conflito na relação entre Evita e o noivo – “Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos [...]” (ACM, p. 67) –, e ainda por ser o que se sobressai entre as coisas belas – “Helena é uma bela mulher, mas a cicatriz de Forza é mais. Falamos disso, a opinião é do noivo.” (ACM, p. 66).

Em contraponto à magnitude agregada à cicatriz do capitão, a narradora Eva Lopo vem desmontar seu ideal de grandeza, afinal “O que é o capitão mais do que um bom matador de pretos com um código de honra e uma folha de sacrifício?” (ACM, p. 223). O sinal inscrito na pele do capitão é marca digna de enaltecimento, pois representa os feitos gloriosos do conquistador português, tal como nos sugere o primeiro verso d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, que se propõe a cantar “As armas e os barões assinalados” (CAMÕES, 2007, p.11). Assim, a cicatriz de Forza não está presente nele por acaso, ela é o que o torna literalmente um

“barão assinalado” (CERDEIRA, 1997, p.1), mas é também, para Eva, algo ultrapassado, um símbolo que perdeu o valor com o passar dos tempos, como é possível perceber em:

Um dos pontos comoventes d’os Gafanhotos’ é sem dúvida a cicatriz do capitão. O significado que eu lhe dava condensava-se num curto pensamento – quando o capitão passava com a camisa transparente, eu imaginava estar a ver o último homem do século que se revisse na sua cicatriz. [...] A cicatriz foi uma bela marca enquanto se lutou com uma arma de lâmina [...] depois, a meio do século, caiu. Até sem explicação, caiu. Como caiu o chapéu, o suspensório, o cinto-ligas. (ACM, p. 62)

Com a descrição acima, Eva Lopo despe Forza Leal de qualquer heroísmo, associando suas ações a algo primitivo. Tal como é possível perceber ao analisarmos a relação entre Forza Leal e Helena – “por baptismo, Forza Leal por casamento, mas todos a tratam por *Helena de Tróia*.” (ACM, p. 29) sobretudo, consubstanciada numa relação de poder. Ele, capitão combatente, transportava para casa toda a violência vivida nos campos de batalha; ela, escrava de seu próprio medo, sujeitava-se à vida conjugal que lhe fora imposta. Helena, considerada a mais bela e exótica dentre as mulheres locais, é apresentada num dia de praia, em que os dois casais se encontram juntos. À beira-mar com Forza Leal, Eva descreve Helena como

uma bela mulher, [que] despida lembrava um pombo, como outras lembram uma rã e outras uma baleia. Não era só a voz que lembrava um pombo, [...] mas era também a perna, o seio, alguma coisa estava espalhada por ela que pertencia à família das columbinas. Talvez o cabelo vermelho, a pele leitosa. (ACM, p. 68).

Percebe-se, assim, que a descrição de Helena feita por Eva Lopo parece estar completamente fundamentada no discurso patriarcal e sexista do qual ela parece querer escapar ao longo da narrativa, mas não consegue. Eva, mesmo ao apresentar-se como figura rebelde e contestatária da ordem vigente, parece não conseguir esconder uma cumplicidade com essa mesma ordem, visível na sua relação de poder com o Outro. Nessa relação, o Outro é frequentemente colocado numa posição de inferioridade, através de um discurso – que, ideologicamente, é muito semelhante ao usado na reprodução da ordem patriarcal –, em princípio, por ela contestado. Porém, ao passo que a narradora-protagonista indica uma afinidade com o discurso hegemônico no seu tratamento com Helena parece fazê-lo com a finalidade de crítica, pois nas entrelinhas do seu discurso é possível notar uma forma irônica de representação dos episódios.

Helena é constantemente humilhada por Forza Leal. O casal, cuja relação era triunfal (ACM, p. 68), configura inúmeras cenas de violência em que Forza traz para sua relação a

guerra vivida nos campos de batalha. Mas, é também Helena uma extensão da ordem colonial portuguesa, ocupando o papel de opressora em relação aos seus empregados. Por exemplo, temos a mainata Odília que se veste com roupa europeia e é nomeada, ao contrário dos outros empregados negros da casa, que, ridiculamente, recebem todos nomes de vinhos (Mateus Rosé, Adão Terras Altas, Camilo Alves), como constata Evita: “É ali mesmo, naquele momento que fico a saber – a mainata tem um nome decente, tem um nome de gente, chama-se Odília, mas os mainatos têm nome de vinhos.” (ACM, p. 122).

Nesse sentido, é Helena uma das representantes da fidelidade feminina por meio do exílio, do enclausuramento imposto pelos maridos militares durante sua ausência. É nas palavras dela que viremos a tomar conhecimento da exigida cumplicidade entre as mulheres e seus maridos, seus heróis – “É indescritível a força dum homem que interioriza o combate. [...] Viver com um herói é uma aventura muito especial [...] Pobre do homem que não encontra a companheira do seu combate...” (ACM, p. 100).

Isolada do mundo, confinada em sua casa à espera do retorno do marido, Helena de Troia parecia corroborar o exemplo perfeito de subalternidade. Durante grande parte do texto, o leitor é levado a crer que seu aprisionamento se deve à submissão aos desejos do marido e cumprimento de uma promessa a Deus. Porém, o que a princípio se julgava ser uma prova de fidelidade ao marido, revela-se uma resposta à ameaça feita, nas entrelinhas, por Jaime – “Não era verdade que jamais Jaime Forza Leal não lhe tivesse pedido o sacrifício de ficar fechada em casa. [...] Sim, ela tinha jurado, tinha feito a promessa com o dedo dele regado pelas suas lágrimas e pelo seu cuspo.” (ACM, p. 99).

Diante da ameaça, Helena de Troia sacrifica sua liberdade e mantém-se em casa “negociando com Deus” a morte de Forza Leal, em vez de lhe assegurar um retorno seguro. Contudo, com o fracasso de suas preces, e diante da impossibilidade de livrar-se da condição de guerra que vivenciava dentro de sua casa, “Helena deseja morrer [...] Quando o capitão chegar ela não quer estar viva” (ACM, p. 220). Nesse sentido, a personagem de Helena configura uma ação submissa, como se esperava das mulheres que ficavam à espera dos militares retornados, mas não se trancafiava por amor, visava à destruição de Forza Leal.

Sem perspectiva de melhorias para o futuro e imersa num presente desastroso, Helena encontra em Evita o livramento de seus fracassos, “Vamos vingar-nos deles?” (ACM, p. 225) é a sua proposta de revanche aos males sofridos. Porém, diante do corpo nu de Helena, vem a negativa de Evita – “Sorry, sorry” (ACM, p. 225) –, mostrando-se incapaz de concretizar uma relação homossexual com Helena de Troia, pois entre elas “a identidade é um espelho que [as]

reflecte e implacavelmente [as] isola” (ACM, p. 226). Finalmente, Helena de Troia encontra “o destino dos frágeis” (ACM, p. 90):

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

A atitude tradicional de encerramento das mulheres a fim de aguardar o retorno de seus maridos remonta, desde logo, à Penélope, refém da espera pelo retorno de Ulisses dos campos de batalha, enquanto é cortejada por outros homens. Todavia, a personagem da *Odisseia* age para evitar ter de se submeter a um novo marido, representando um caráter astuto em sua fidelidade. Não é bem assim a posição notada no cotidiano das mulheres que ficam à espera no Hotel Stella Maris. Em *A Costa dos Murmúrios*, há uma tendência em referir as mulheres por agrupamentos, a partir de um discurso que sugere que com esse tratamento elas estão sob controle. Em várias cenas, o que ocorre a uma mulher é descrito como um mal que assolasse a todas, principalmente quando se trata de um episódio de violência massificada – “[...] tudo isso era vermelho. Sobretudo os vergões que muitas delas tinham pelas caras.” (ACM, p. 33). Tal como os negros atendem todos por *black*, as mulheres dos militares são tratadas como um coletivo idêntico em suas ações e, portanto, repetidamente reprimido através da violência.

Desde logo, nota-se a existência de mulheres consideradas coletivamente e daquelas que, imersas no anonimato, recebem alcunhas a partir de seu pertencimento ao marido, tais como “mulher do Ramos” – que flagrou o marido com uma bailarina loira do Moulin Rouge – e a “mulher do Astorga” – cujos gritos ecoavam por todo o Stella e que jorrava sangue pelos sítios mais incomuns, ao ser agredida pelo marido (ACM, p. 109) –, ou aquelas nomeadas por uma condição particular, tal como a mulher do piloto Fernandes, a quem todos conheciam por “Mosca Morta” (ACM, p. 114). Através dessa denominação despersonalizada encontramos expressões como “as mulheres do Stella”, “as mulheres do terraço” e “as mulheres do cabelo passado a ferro”.

Tal representação distorce a imagem dessas mulheres, transformando-as em figuras rascunhadas e deslocadas de suas próprias referências identitárias, que apenas conseguem ultrapassar essa condição e reconfigurar-se a partir de uma coexistência ativa no decorrer do romance. Nesse viés, infere-se que a ausência de atribuição de nome próprio e a posterior inclusão das mulheres em um grupo estereotipado – como abelhas numa colmeia – parece

refletir o apagamento do indivíduo que está à margem da sociedade, assim como a imposição do silenciamento de sua voz. Dessa forma, o sujeito deixa de ter a marca que o individualiza e passa a pertencer a um grupo, nos referidos casos, hierarquicamente inferior e alvo de exclusão, banimento. As personagens femininas descritas no romance desempenham o papel de submissão já preconizado nas sociedades patriarcais, ao aceitarem a agressividade dos maridos, serem mais um veículo de propagação dos seus discursos machistas e se mostrarem passivas diante das atrocidades cometidas por seus companheiros, principalmente, por se recusarem a intervir e fingirem não entender tudo aquilo que possa comprometer a imagem gloriosa que se faz dos heróis portugueses em combate.

Assim, é possível afirmar que, n’*A Costa dos Murmúrios*, sobre as mulheres paira uma cultura de subalternização trazida para aquele espaço graças ao processo de colonização portuguesa. Essa “Cultura Marialva” (CERDEIRA, 1997, p. 1) cala a mulher patriota, submissa aos costumes de guerra, e a secundariza restando a ela ficar à espera, viver inerte no Stella Maris um tempo de “expectativa [...] [em que o] presente surge como um tempo vazio, despido de qualquer conteúdo, na expectativa de uma plenitude qualquer.” (MAGALHÃES, 1987, p. 506). Apenas Evita rompe com esse paradigma, essa “mulher-sujeito” (CERDEIRA, 1997, p. 1) que vai às ruas, que busca denunciar os males que afligem a costa e que domina seu próprio corpo.

### **Evita: a voz que clama no deserto**

Acredito que muitas das mulheres que foram para África, acompanhando os maridos na guerra, colaboraram, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente, para a produção do disfarce da guerra sob uma imagem de normalidade que o regime queria projectar. No entanto, e como é bem visível nos depoimentos que podemos obter destas mulheres e na literatura que ficcionalmente as refere, havia outras mulheres portuguesas que parecia não encaixarem na moldura requerida e esperada. (RIBEIRO *apud* COELHO, 2009, p. 62)

Evita é o corpo estranho entre as mulheres que vivem no Hotel Stella Maris. No romance, a jovem portuguesa segue para Moçambique acompanhando seu noivo Luis Alex, que em seguida ao casamento vai para os campos de batalha. Enquanto isso, ela encontra-se à espera de seu retorno ao lado de outras mulheres na mesma situação. Porém, ao longo da narrativa, essa primeira leitura superficial, que é sinônimo de passividade, é desconstruída na medida em que a personagem-protagonista assume uma posição distanciada em relação às outras, ao ser capaz de uma apreciação autocrítica e questionadora acerca do meio em que se insere. Assim, ainda que seja Eva Lopo a responsável por dar ao leitor sua visão de Evita, é a jovem noiva que

se transforma diante de nossos olhos, com seus valores e fases sendo reconstruídos sob uma nova ótica.

Em *A Costa dos Murmúrios*, é reforçado o significado do olhar, principalmente pela forma como Eva descreve seu passado: “Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ela chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo. Evita seria para mim um olho ou um olhar.” (ACM, p. 43). Essa descrição feita por Eva Lopo – que “como sabe, [foi] Evita – um nome que parece frágil se associado à inocência.” (ACM, p. 204) – revela uma tendência desta em afastar Evita de si, durante toda a trama, como bem afirma Medeiros: “Eva Lopo rejeita, ao mesmo tempo que reconhece, a sua identidade prévia. A necessidade de isolar Evita como um outro eu restrito a um passado e a um lugar específicos pode ser encarada como uma estratégia imprescindível à sua sobrevivência.” (MEDEIROS, 1999, p. 75). E o autor vai além,

Penso ser necessário ir mais longe e encarar a recusa de Eva em se assumir enquanto sujeito unitário como a recusa mesma da sua identidade prévia. Isto é, Eva Lopo, embora reconheça ter sido Evita e não o disfarce, também necessita de considerá-la como outra personagem, num processo de adaptação ao trauma em que só memórias fragmentárias persistem, ainda que mesmo essas continuamente se diluam. (MEDEIROS, 1999, p. 74)

Do quarto do Hotel Stella Maris às ruas da Beira, Evita ruma em busca de preencher as lacunas de “Os Gafanhotos”, narrativa que vem no início do livro, na qual, como o leitor pode depreender ao longo da leitura do romance, o jornalista Álvaro Sabino expõe de forma sucinta – em forma de conto – os acontecimentos de vinte anos atrás. Em “Os Gafanhotos” há um relato de uma guerra que se passa à margem da sociedade portuguesa que ali habita, como se a guerra fosse algo que ocorre entre os *blacks*<sup>4</sup>, sem afetar o Império Colonial, pois “se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir.” (ACM, p. 21). Todavia, essa busca por trazer a relevo aquilo que ficou à margem da História entrelaça-se à vida pessoal de Evita, pois a posição de sujeito ativo assumida por ela reflete diretamente em sua relação com o noivo. À procura da verdade sobre os males que atingem a costa, é através das fotografias reveladas por Helena que a noiva toma consciência do que de fato se passa nos campos de batalha e, principalmente, abre seus olhos com relação à mudança sofrida por seu noivo, o alferes Luís Alex.

---

<sup>4</sup> O termo “blacks” diz respeito à forma utilizada, na altura, pelos portugueses para referir os negros.

Ao tomar conhecimento das atrocidades cometidas pelos oficiais portugueses no campo de batalha e, também, das mortes dos *blacks* causadas por envenenamento, Evita procura pelo jornalista Sabino a fim de trazer à luz aquilo que permanecia nas sombras: “vejo sombras [...] evite todas as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo desses anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra” (ACM, p. 136). Essa necessidade de delatar verdades camufladas parece estar relacionada a uma prática anticolonial própria do sujeito que se emancipa em relação ao patriarcado.

A procura pelo jornalista revela em Evita resquícios da jovem estudante de História, cujo “faro dos [...] olhos [...] [a] impedia de dormir, e [a] arrastava atrás de pistas suspeitas que sempre conduzem ao afastamento da casota quente e fofa” (ACM, p. 101). Ao chegar ao *Hinterland*, Evita altera-se e não é capaz de conter a necessidade de falar – “Quero subir ao alto dum prédio e dizer em voz alta... Ele – Mas o quê, o quê? Evita – Que estão aqui a envenenar pessoas pela calada. A Universidade deu-me a crença na voz que clama do alto dum prédio. A voz que clama no deserto mas clama.” (ACM, p. 126).

Essa aproximação com Sabino, que a princípio era motivada pela investigação das inúmeras mortes ocorridas pela distribuição de metanol em tonéis de vinho, torna-se uma relação carnal visto que, em meio ao domínio militar, Evita une-se sexualmente a ele – “Mesmo cheio de consciência, o jornalista desnudou-se e fez-me mortal.” (ACM, p. 227). Através da união sexual a um jornalista que é moçambicano e mulato, sendo ela branca e portuguesa, ambos protagonizam uma relação socialmente hostilizada. Assim, cabe ressaltar o cariz político atrelado à relação dos dois, como nota Martins:

A relação de Evita com o jornalista assume não só o valor da sua libertação pessoal, mas também o inevitável peso político da relação com um mestiço, numa terra em que as relações raciais imperavam e onde se combatia para que essa ordem continuasse (MARTINS, 2009, p. 18).

A relação entre os dois intensifica-se ao se notar a imagem do jornalista Sabino construída sob a ótica amadurecida de Eva Lopo enquanto narradora, que coloca em evidência traços da vida pessoal de Álvaro e, assim, dá ao leitor a oportunidade ir além das informações dispostas em “Os gafanhotos”. Somente através de seu relato, viremos a saber o que acontece ao jornalista futuramente – “Gosto que o jornalista, vinte anos depois, se declare sobrevivente duma cadeira vermelha. A teoria tem uma força vital que ultrapassa a vida. A teoria e o conto.” (ACM, p. 258). Ainda que reconstrua as formas de Sabino, Eva considera que o narrador de

“Os gafanhotos” não deve se preocupar com o seu relato, pois lá ele continuará “indecifrável”:

Ah, não se preocupe com o seu relato! Por mais que estime o jornalista e a sua figura cheia de filhos secretos, ele deve manter-se n’Os Gafanhotos’ com a sobriedade que lhe conferiu. Deixe-o ficar incógnito e indecifrável tal como foi na vida. Esqueça, ignore, retire da sua cabeça. (ACM, p. 174).

O comportamento sexualmente transgressor de Evita une-se ao discurso feminista e anticolonial construído pela personagem e ambos se materializam nas atitudes da jovem, principalmente, nas relações adúlteras que corrobora. Para além de relacionar-se sexualmente com o jornalista, lembremo-nos que Evita deita-se com um outro alguém. Uma aproximação que se mostra interessante na medida em que Evita o descreve com tom de repúdio as suas formas e trejeitos – “Fazer amor com aquele homem encontrado no *Moulin Rouge* era como nadar numa tina cor de azeite” –, mas ainda assim vê-se seduzida. Nas palavras do jornalista Sabino, ao carregar a marca do adultério a partir da relação com um homem que pertence àquele espaço, Evita prova fazer parte daquele meio social – “Bem feito – disse ele. Agora, por mais que faça, já pertence a esta terra e a este lugar. Muito bem feito!” (ACM, p. 179).

Nesse contexto, note-se que Evita, ainda que repudie as formas do “jornalista gordo” que conhece no *Moulin Rouge*, relaciona-se sexualmente com ele, mas não consegue levar adiante sua relação com Helena. Ao descrever a esposa do capitão, Evita parece objetificá-la e zoomorfizá-la desmembrando as partes de seu corpo e comparando-a a um animal qualquer. Mesmo ao ver Helena nua, Evita não é capaz de desejá-la sexualmente, pelo contrário, lança sobre Helena um olhar frio que retira dela sua dimensão humana – ao animalizá-la como “pomba, mosca” (ACM, p.223) – e, ainda, qualquer conotação sexual e erótica que sua imagem poderia suscitar.

A cena seguinte revela que a iniciativa de Helena de seduzir Evita sexualmente é recusada pela moça, com a justificativa de que “não posso, Helena. Se me aproximasse de ti até te tocar, mergulharia num lodo cor de sangue.” (ACM, p. 225). Ainda, é a jovem portuguesa que afirmará que “os homens sim, fazem-[na] feliz porque [a] enterram e [a] tornam mortal” e conclui, “quero que um homem se ponha em cima de mim para me sentir mortal.” (ACM, p. 226).

Dessa forma, o papel social reservado às mulheres na sociedade colonial portuguesa, regido por normas patriarcais que as subalternizam, é subvertido por Evita. Por ser mulher, a jovem estaria passível de corroborar um sujeito invisível e inaudível socialmente. A princípio, ela que “só de vez em quando abria os seus [olhos] [...]” (ACM, p. 9) e a quem, apesar de ter

chegado na noite anterior, “todos já chamavam simplesmente Evita” (ACM, p. 10), poderia suscitar no leitor uma imagem de submissão. No entanto, seu percurso conta com uma crescente afirmação identitária, pois, ao longo do romance, volta a ser nomeada Eva Lopo e, aos poucos, a personagem desconstrói o papel de mulher ideal preconizado pela cultura patriarcal. Note-se que o que se esperava das mulheres solteiras daquele período era que se preservassem virgens até o casamento, porém, logo nas primeiras páginas viremos a saber que Evita rompe com essa norma, pois, antes do casamento com Luis Alex, os dois já haviam tido relações sexuais – “Achas que os enganámos? – perguntou Evita no elevador que descia como uma flecha. Perfeitamente – disse o noivo, já no descapotável. Ficaram a pensar que nos vamos deitar um com o outro pela primeira vez. Grandes pensadores!” (ACM, p. 14).

Ainda que casada com o alferes, Evita parece transgredir a imagem de identidade imperial agregada a si ao levantar questionamentos próprios de um sujeito engajado, que revelam uma mulher insubmissa e capaz de usar um discurso bem estruturado, que foge ao paradigma de curiosidade feminina estabelecido por norma:

Então eu lembrei-me de perguntar se era sempre assim, se afinal não havia confrontos reais, entre pessoas e pessoas, se não morria gente. Se não havia afinal um massacre inútil. Claro que eu poderia ter perguntado outra coisa, como seria, por exemplo, o rugido do leão na savana, a altura das árvores. Só para perguntar, para dizer alguma coisa no interior da Marisqueira. Estava longe de mim a intenção de provocar desarmonia. Eu, então conhecida por Evita, o nome de som mais frágil de que há memória, procurar perturbação, a primeira vez que me sentava com o noivo e o seu capitão? De modo nenhum – disse Eva Lopo. (ACM, p. 70)

Evita, uma mulher portuguesa casada, subverte ainda mais uma norma vigente: o desejo feminino de ser mãe – “Eu estava de lado mas ouvia-as. Não tinha filho, não desejava ter, não me via mãe de nenhuma coisa, por isso um parto não me lembrava ninguém que nascesse de mim, mas eu nascendo de alguém.” (ACM, p.169-170).

Finalmente, sob a responsabilidade de Eva Lopo está a narração da segunda parte do romance. Sua voz eleva-se para que assim ela possa “contar” sob o seu ponto de vista. Da História, ela retira a ajuda necessária para reconstruir os episódios que a memória tende a relegar, pois “ao contrário do que pensa, não ignore a História. [...] ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar.” (ACM, p. 42). Nesse contexto, Eva segue em busca de correspondências, “a tal pequena, humilde e útil correspondência que não nos deixa navegar completamente à deriva.” (ACM, p. 43), que a façam alcançar as verdades que tanto almeja, e, assim, desvendar os mistérios que a censura calou, tal como a morte de Luís Alex – “O clique

mortal aconteceu assim – o descapotável era pesado, o corpo do noivo era leve. O descapotável ficou à beira de água, o corpo do alferes não” (ACM, p. 258-259).

Será Eva a dizer que nada do que pensa “é um julgamento, mas apenas uma contestação.” (ACM, p. 224), e é através dessa veia contestatária que ela percorrerá os meandros dessa “sociedade disfarçada” (ACM, p. 146) que se forma na costa, onde “a desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce.” (ACM, p. 74). Assim, a narrativa de Eva vai, aos poucos, desconstruindo o relato inicial, anulando o disfarce formado até só restarem os murmúrios.

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

Dessa forma, é possível perceber que a posição que Evita deveria ocupar de acordo com o papel que a sociedade lhe impôs – enquanto mulher portuguesa que vive na década de 1960 – é subvertido. O papel de mulher portuguesa submissa é substituído pelo papel social de mulher que se posiciona politicamente engajada, que abre os olhos para a realidade e quebra o silêncio que antes a aprisionava. Enfim, inserida numa nova cultura, Eva Lopo constrói para si uma identidade plural que transgride um ideal regulador, a nova identidade assumida subverte o paradigma estigmatizado.

### **Considerações Finais**

Ao refletirmos sobre a ficção literária produzida por mulheres a partir da segunda metade do século XX, pretendemos problematizar, entre outras coisas, como essas produções refletiram o imaginário de identidade nacional portuguesa. Como vimos, os séculos anteriores foram marcados por uma cultura de opressão que subalternizou grande parte das mulheres, privando-as de sua liberdade. Com o apagamento de suas vozes, às mulheres restava o papel social de mãe e esposa subservientes, entretanto, com a Revolução dos Cravos, iniciou-se uma mudança, ainda que em fase prematura, na hierarquia nacional portuguesa.

Vimos que, no universo literário, o século XX foi marcado pelo surgimento de uma nova perspectiva na relação entre História e ficção. A par dessa literatura que encontrava no confronto História x ficção fonte fértil para suas produções, interessou-nos aquelas que contemplavam a temática da guerra colonial entre Portugal e suas ex-colônias, durante seus anos finais. Entre estas, optamos pela produção literária de autoria feminina, por representar

uma nova ótica em relação aos episódios da guerra, pois, ainda que seguissem a mesma linha de revisitação da História, a proposta era dar voz às personagens que se encontravam à margem da história oficial.

Nesse panorama, no romance *A Costa dos Murmúrios*, ao aproveitar-se de uma estratégia que se pode chamar metaficção historiográfica, Lídia Jorge apresenta temas que são marcos da história portuguesa, tais como a ditadura salazarista e a guerra colonial, sob múltiplas óticas. Assim, foi possível perceber que a autora trouxe a relevo a discussão sobre as diferenças entre uma ficção que se constrói sob a ótica feminina em relação ao processo de construção literária masculina. A tomada de voz do sujeito marginalizado, nesse caso as mulheres, significou uma mudança no papel social a elas atribuído e, também, fomos confrontados com um novo modo de ver e narrar o mundo.

Nesse viés, ao utilizarmos os conceitos de narrador e tempo apresentados, respectivamente, por Walter Benjamin e Isabel Magalhães, pudemos concluir que a narração feminina apela à memória para fiar suas histórias, com principal interesse em compartilhar a experiência vivida naquilo que conta e, portanto, retoma os moldes do narrador-artesão, que, antes de tudo, preocupava-se em artesanalmente comunicar.

No texto de Lídia Jorge, para além da relação que se estabelece com a História, avulta a forma como se lida com a memória. Em *A Costa dos Murmúrios*, a memória ficcionada se opõe aos discursos de poder, transformando os murmúrios em gritos e fazendo com que as verdades deixem as sombras. O questionamento histórico que atravessa o romance revela as ruínas do Império português e os meandros de uma guerra da qual participaram homens, mulheres, crianças, velhos etc. No romance, o que se coloca em confronto são formas de se reconstruir a memória a partir do olhar de personagens que viveram a guerra, mas que foram mantidos nas sombras pelos discursos de poder.

Com essa pesquisa, foi possível observar ainda que, no romance, houve uma tentativa de demonstrar como a guerra exterminava a identidade individual dos que dela participavam – de que são exemplos as “mulheres do Stella” e, também, a identidade coletiva do Império português – através de um discurso camuflado e da ausência das mulheres nesse imaginário nacional. Também se notou o desejo da autora em romper com o discurso hegemônico, traduzido na tomada de poder da personagem Eva Lopo, essa mulher-sujeito, que viveu suas próprias guerras.

Assim como em Eva, a voz da autora parece elevar-se ao visitar o passado. *A Costa dos Murmúrios* é palco de um Portugal em transformação, e Lídia Jorge parece não medir

esforços para tornar visível o papel da mulher na formação dessa nação, seja através da representativa produção literária feminina, seja por meio de questionamentos que desconstruam os discursos de opressão dessas sociedades disfarçadas.

## REFERÊNCIAS

- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 8. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de autores portugueses, 2007.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Mulheres e Revolução: a Cultura Marialva posta em questão. *Revista Mulheres e Literatura*, Rio de Janeiro, v. I, 1997. Disponível em: <http://litcult.net/93/>. Acesso em 20 nov. 2015.
- COELHO, Isa Lopes. Uma tentativa de afastar as sombras: *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 58-65, 2009.
- CRUZ, Carlos Eduardo da. A identidade feminina como alvo. *Mulheres e Literatura*, ano 12, v. 1, 2008. Disponível em: <http://litcult.net/a-identidade-feminina-como-alvo-carlos-eduardo-s-cruz/>. Acesso em 20 nov. 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HOMERO. *Odisséia*. 2. ed. Tradução Manoel Odorico Mendes. São Paulo: EDUSP, 2000.
- JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina. *Colóquio Letras*, n. 125/126, p. 151-168, 1992.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Aquém e Além: espaços estruturantes da identidade portuguesa?. In: \_\_\_\_\_. *O sexo dos textos*. Lisboa: Ed. Caminho, 1994. p. 187-206.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Capelas imperfeitas: configurações literárias da identidade portuguesa. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, Antônio Sousa (Org.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Coimbra: Edições Apontamento, 2001. p. 307-348.
- MARTINS, Catarina. “*Deixei meu coração em África*”. *Memórias coloniais no feminino*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais/Universidade de Coimbra, 2009. Disponível em: [http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/4892\\_Oficina\\_do\\_CES\\_375.pdf](http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/4892_Oficina_do_CES_375.pdf). Acesso em 20 nov. 2015.
- MEDEIROS, Paulo de. Memória infinita. *Portuguese literary and cultural studies*, n. 2, p. 61-77, 1999. Disponível em: [http://www.academia.edu/1275069/Memoria\\_Infinita](http://www.academia.edu/1275069/Memoria_Infinita). Acesso em 20 nov. 2015.
- MELO, D. Francisco Manuel de. *Carta de Guia de Casados*. Edição Semidiplomática por Daniel Neto Rocha. Coimbra: Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada (CELGA)/ Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra, 2007.

**Artigo recebido em agosto de 2015.  
Artigo aceito em outubro de 2015.**