

“EPOS E ROMANCE: DOIS GÊNEROS JUSTAPOSTOS EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE”¹

Renata de Carvalho Frankenberg²

Resumo

Este artigo propõe uma análise comparativa entre as duas narrativas que compõem a estrutura formal do romance *A Costa dos Murmúrios*, da escritora portuguesa Lídia Jorge, a partir da distinção entre epopeia e romance estabelecida por Mikhail Bakhtin no ensaio “Epos e romance” (1970). Conforme o teórico russo, por ser “o único gênero em formação”, o romance é o gênero mais apto a refletir os processos de transformação da realidade histórica. Em Portugal, a epopeia *Os Lusíadas* cristaliza um ilusório sentimento de grandeza produzido pelas Navegações do século XV, que permanece latente na identidade portuguesa e, ainda no século XX, é um dos fundamentos ideológicos da ditadura salazarista, que justifica a guerra em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. No contexto pós-colonial, as transformações sociais e culturais decorrentes da Revolução dos Cravos demandam um novo projeto de futuro e uma nova narrativa do passado nacional, convocando a ficção portuguesa a um ajuste da hiperidentidade nacional pela aproximação com a realidade histórica. Nossa hipótese é que a construção espacial neste romance confronta o “passado épico nacional” ao “presente inacabado” do colonialismo português no continente africano, encenando a distinção estrutural entre os dois gêneros proposta por Bakhtin: uma mudança radical das coordenadas temporais da imagem literária, construída, no gênero romanesco, em contato máximo com a realidade contemporânea. A justaposição dos dois gêneros nos espaços físico e simbólico do

1 Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado em Letras em andamento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, com apoio da CAPES.

2 Mestranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP, renatacarva@gmail.com

livro, assim como a relação entre os textos, é uma das estratégias discursivas utilizadas pela autora para confrontar a mitologia épica do Império Português com a realidade histórica da guerra colonial.

Palavras-chave: Lídia Jorge, Mikhail Bakhtin, Literatura Portuguesa Contemporânea, Guerra Colonial, *A Costa dos Murmúrios*.

INTRODUÇÃO

No ensaio “Epos e romance” (1941), Mikhail Bakhtin propõe uma teoria do romance que ultrapasse a descrição e considere também a importância da relação entre os gêneros, e destes com a história, no desenvolvimento da literatura nos tempos modernos. Assim, Bakhtin não o define a partir de um sistema de índices invariáveis, mas tenta descobrir as particularidades estruturais e fundamentais do “mais maleável dos gêneros”, que determinam sua própria versatilidade e sua influência sobre o resto da literatura. Ele começa por distinguir o romance como “o único gênero em formação, e ainda inacabado”, “concebido e alimentado por uma nova época da história mundial” e, portanto, organicamente adaptado a ela, dotado de uma maleabilidade que permite expressar e elaborar as transformações históricas em curso. Diferentemente, todos os outros gêneros se formaram na Antiguidade, num processo perdido no passado pré-histórico e inacessível à observação historicamente documentada, chegando à atualidade em uma forma rígida e “envelhecida”. Esta característica faz do romance o gênero literário mais apto a refletir o rápido processo de transformação da própria realidade histórica. “Só o que está em formação pode compreender a formação.” (BAKHTIN, 2019, p.71)

A escritora portuguesa Lídia Jorge argumenta de forma semelhante em “O romance e o tempo que passa”, em resposta a uma carta anônima que, entre críticas a seu livro de estreia, *O Dia dos Prodígios* (1980), afirma que o romance, como gênero, está à beira de desaparecer. Neste ensaio, Jorge defende o romance, descrevendo-o como “o rosto visível do mundo contemporâneo”, a forma literária mais híbrida e adaptável da criação poética, que “não pode declinar de sua função sem deixar vazio o lugar que lhe pertence” (JORGE, 1999, p.157). Para a autora, esta maleabilidade permitiu ao romance português elaborar e compreender o conjunto extraordinário de mudanças operadas em Portugal a partir de 1974. Mais que o fim de uma ditadura de 48 anos, que abrigava “não só um colossal atraso, mas também a última guerra colonial em África”, o que se assistia no 25 de Abril era “o encerramento dum ciclo imperial iniciado no século XV”, que se prolongava em agonia com o Estado Novo salazarista. O pequeno país “que havia liderado os Descobrimientos marítimos europeus (...) e dilatado a sua geografia pelo Mundo” (JORGE, 1999, p.162), foi obrigado a confrontar-se não apenas com a sua hiperidentidade imperial, mas com a demanda de um novo projeto de futuro e

de uma revisão da narrativa de seu passado. A necessidade de redefinir valores e a perplexidade decorrentes do início de um novo ciclo histórico abre a ficção portuguesa a novos *modos* e inquietações, numa relação alargada com o futuro global.

Assim, a escritora enfatiza e valoriza a relação do romance com a realidade contemporânea e o tempo histórico – tempo que passa e transforma.

Lídia Jorge faz parte, ao lado de Teolinda Gersão, José Saramago, Antonio Lobo Antunes e outros escritores, daquela que Eduardo Lourenço designou a *geração literária da Revolução*, que reconhece a partir de 1980: um conjunto de escritores “para quem esse tempo é história aberta, (...) ocasião de descoberta ou reajustamento de seu ser” (LOURENÇO, 1984, p.14) e que tematizou em suas obras experiências individuais ou coletivas sob o regime totalitário, como a guerra colonial, o exílio, a emigração.

Reconhecida e prestigiada desde sua estreia em 1980, traduzida em diversas línguas, premiada nacional e internacionalmente, a algarvia Lídia Jorge é uma das escritoras mais importantes de Portugal. Em março de 2021, foi nomeada ao Conselho de Estado, na cadeira deixada pelo filósofo Eduardo Lourenço, falecido em 2020. Em 41 anos de carreira, compôs uma obra vasta e multifacetada, que percorre diferentes gêneros literários. Além de contos, peças de teatro, ensaios, histórias infantis, Jorge estreou recentemente na poesia e na crônica – estas últimas difundidas em *podcasts* numa rádio portuguesa ao longo do ano de 2020, durante a pandemia de coronavírus. O romance é, contudo, seu gênero de eleição. *A Costa dos Murmúrios*, quarto dos doze romances da autora, publicado em 1988, é um dos mais importantes romances sobre a guerra colonial portuguesa, evento histórico que vivenciou em Angola e Moçambique, onde viveu entre 1970 e 1972.

A Costa dos Murmúrios aborda os últimos anos do Império português em território colonial moçambicano, durante os combates que levaram à libertação das colônias portuguesas em África. Esta obra se estrutura formalmente pela contraposição de duas narrativas sobre a passagem da jovem portuguesa Evita pela cidade colonial da Beira, para onde viaja em razão de seu casamento com um jovem alferes a serviço das tropas portuguesas. A primeira narrativa, intitulada *Os Gafanhotos*, focaliza, em terceira pessoa e após um período de vinte anos, os três dias ao redor da festa de casamento de Evita com Luís Alex, que reúne oficiais das forças militares portuguesas e suas esposas no terraço do hotel *Stella Maris*, “debruçado sobre o Índico”. Enquanto os portugueses festejam as bodas,

incontáveis corpos de nativos afogados acumulam-se misteriosamente no braço de mar diante do hotel. No desfecho do enredo, o casal retorna a Portugal em veículos diferentes. Na segunda narrativa, a protagonista (já então Eva Lopo) assume o discurso em primeira pessoa e, logo após a leitura do texto anterior, apresenta a sua própria perspectiva sobre sua experiência daquele tempo narrado, no território moçambicano ainda então colonial. Como afirma Arnaldo Saraiva (1992), trata-se de um romance marcado pela *dualidade*: duas narrativas, dois narradores, dois discursos, dois tempos, dois espaços, dois gêneros literários.

No que se refere aos gêneros, grande parte da vasta fortuna crítica deste romance tem lido as duas narrativas como um conto – “Os Gafanhotos” – ao qual se segue o romance. Saraiva destaca, além da breve ou longa extensão, outros índices de gênero para caracterizar o primeiro texto como um *conto moderno* (ritmo veloz, condensações, elipses, começo *in media res*, enigmatismo, final precipitado etc.) e o segundo como um romance (coloquialismo, prosaísmo, espraio e encadeamento). Ele enfatiza, porém, que o romance começa com o conto e só se completa como obra literária pela interrelação entre as duas partes, que lhe dá unidade. E destaca também a presença de outros gêneros inseridos na obra pela técnica da *collage*, comum no romance contemporâneo: o hino da tropa composto por Luís Alex, a “coluna involuntária” do jornalista Álvaro Sabino, as fotografias encontradas na casa de Helena, a conferência do capitão cego (“Portugal d’Aquém e d’Além-mar é Eterno”) entre outros.

METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

Diferentemente, este trabalho se propõe a comparar as duas narrativas que estruturam *A Costa dos Murmúrios* a partir da distinção entre os gêneros épico e romanesco estabelecida por Bakhtin no já referido ensaio “Epos e romance”. Esta comparação tem por objetivo compreender de que forma a justaposição dos dois gêneros reinterpreta e atualiza a guerra colonial omitida pela narrativa oficial salazarista, possibilitando o ajuste entre a hiperidentidade imperial portuguesa e a realidade contemporânea do pós-1974.

Como afirma Eduardo Lourenço, em *Labirinto da Saudade*, a epopeia *Os Lusíadas* imortaliza o sentimento ilusório de grandeza produzido pelas Navegações do século XV, que permanece latente na identidade nacional e retorna nos momentos em que o ser nacional é confrontado com sua

fragilidade e impotência intrínsecas. A mitologia do esplendor do Império foi uma das bases ideológicas do Estado Novo e justificou a guerra contra as colônias africanas, após os primeiros movimentos de libertação em Angola, em fevereiro de 1961. Derrubada a ditadura, em 1974, “era natural que esse passado fosse revisitado, reexaminado, situado e lido na perspectiva de uma consciência mais exigente e crítica, realista, que deveria ter sido o natural complemento de uma revolução libertadora”. (LOURENÇO, 2016, p.13-14)

A hipótese inicial deste trabalho é que a construção do elemento espacial neste romance encena precisamente o que Bakhtin aponta como distinção estrutural entre epopeia e romance: “uma mudança radical nas coordenadas temporais da construção da imagem literária”. Enquanto a epopeia se constrói num passado absoluto, concluído e fechado em si mesmo, separado de todas as épocas posteriores por uma distância épica absoluta, cujo fundamento é uma lenda nacional; a imagem literária do romance se constrói numa zona de contato máximo com a contemporaneidade, o tempo histórico e o presente inacabado, aberto ao futuro e à reflexão contemporânea. (BAKHTIN, 1988)

Segundo a teorização bakhtiniana, como toda a grande literatura da época clássica, a epopeia se constrói na zona da imagem distante. Para os gêneros elevados, a realidade contemporânea não é um objeto válido de representação. Seu universo se projeta sobre um passado isolado de todos os tempos futuros, inclusive e sobretudo o da contemporaneidade onde se encontram o cantor e seus ouvintes. Assim, além de categoria temporal, esse passado absoluto se constitui como categoria de valor hierárquico, em que o início, o ancestral, o fundador atingem graus superlativos, e configura um sistema de valores normativos e exemplares, que devem dar a medida de nossas vidas cotidianas, tornando-se ainda mais distante. Fechado em seu sentido e em seu valor, o universo da epopeia está isolado da atualidade histórica por uma distância épica que exclui qualquer possibilidade de atividade humana ou transformação. Não é possível compará-lo com a experiência contemporânea – moderna, plural e efêmera. Ao contrário, a epopeia quer expor essa experiência ao contato com um universo que se apresenta como anterior e, por isso, também superior e normativo.

O romance, por contraste, se interessa pela realidade contemporânea e sua problemática, projetando-se no tempo aberto e inconcluso da atualidade em transformação. Seu universo é mundano, terreno, próximo da experiência individual e histórica. Segundo Bakhtin, esta

transformação na hierarquia dos tempos determina uma reviravolta radical na estruturação artística, possibilitando uma nova relação não só com o mundo, mas também com a linguagem e o discurso. Se o presente – eternamente contínuo, inconcluso, inacabado – se torna o centro da orientação humana, o mundo e o tempo perdem seu caráter fechado e conclusível e se tornam históricos, revelando-se em seu movimento para o futuro real. Orientados ao presente, os acontecimentos ou fenômenos se tornam sujeitos à avaliação e reinterpretação à luz dos valores atuais e à transformação da sociedade.

A distinção estrutural apontada por Bakhtin torna possível definir o romance por contraste à epopeia em cada uma de suas categorias narrativas. O herói épico, por exemplo, personifica a adesão máxima ao universo de valores nacionais que a epopeia encerra e imortaliza. Não evolui, não se transforma, não é educado pela vida. O enredo existe para reiterar seu traço de caráter a cada episódio, consolidando de maneira exemplar sua fidelidade aos valores nacionais. Por contraste à epopeia, o personagem romanesco evolui, é educado pela vida e pela experiência pessoal – transformação que o enredo do romance se esmera em demonstrar. Além disso, a construção romanesca aproxima o personagem da contemporaneidade. Seus valores não são eternos, suas escolhas e comportamento estão submetidos à comparação com a realidade histórica e a vida cotidiana na atualidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

À luz da distinção estrutural entre os gêneros proposta por Bakhtin, propomos uma análise comparativa da representação da personagem Evita nas duas narrativas que se contrapõem na estrutura de *A Costa dos Murmúrios*. Para essa análise, comparamos a atitude de Evita diante de um elemento espacial que aparece nas duas narrativas: a mesa do banquete de sua festa de casamento no terraço do Stella Maris e a mesa do jornalista Álvaro Sabino na redação do jornal *Hinterland*.

Para o narrador de “Os Gafanhotos”, Evita é simplesmente “a noiva”, uma jovem metropolitana que chegara à cidade da Beira na véspera da festa de seu casamento no terraço do hotel *Stella Maris*. O noivo Luís Alex, jovem alferes da tropa portuguesa, persegue o ideal heroico nacional que admira nos altos oficiais que se reúnem no terraço. Assim como o noivo, Evita personifica um ideal heroico nacional: a missão de reproduzir o corpo físico do Império português no continente africano, pela garantia

da “fecundação da terra” – imagem que percorre todo o romance, a partir das duas frases que abrem “Os Gafanhotos”:

O noivo aproximou-se-lhe da boca, a princípio encontrou os dentes, mas logo ela parou de rir e as línguas se tocaram diante do fotógrafo. Foi aí que o cortejo sofreu um estremecimento de gáudio e furor, como se qualquer desconfiança de que a Terra pudesse ter deixado de ser fecundada se desvanecesse. (JORGE, 2004, p.7)

Em seu importante estudo sobre *A Costa dos Murmúrios*, Margarida Calafate Ribeiro demonstra como a presença da mulher portuguesa na guerra colonial, em acompanhamento aos maridos militares, era parte da política de colonização do Estado Novo, pela estratégia de combinar a ação militar à ação familiar, a repressão dos movimentos de libertação ao povoamento dos territórios africanos pela população metropolitana, garantindo a presença de Portugal na África e evitando a mestiçagem. A família, “célula unida de controle moral e político”, “fonte de conservação e desenvolvimento da raça”, é o fundamento dessa ordem de valores. Ausentes na ficção da guerra colonial escrita por homens, essas mulheres ganham voz e protagonismo na ficção portuguesa de autoria feminina do pós-25 de Abril (RIBEIRO, 2004).

Ao longo do enredo de “Os Gafanhotos”, Evita ri imenso, ocupa o lugar que lhe cabe à mesa, obedece, suspira deslumbrada, dança com seis oficiais. Sempre enovelada, enlaçada, colada ao noivo, sustenta a atmosfera de ternura e excitação que envolve o terraço do hotel, durante a festa que consolida a aliança entre a mulher portuguesa e as forças militares nacionais. Ao desfecho da narrativa, ela chora baixinho, aproxima-se, lava a ferida, beija “até ser de manhã” a boca do noivo – que morre epicamente, jovem e em combate, segundo seu próprio ideal heroico. Sem nunca questionar ou trair os valores da Pátria, a jovem viúva retorna a Lisboa no primeiro avião civil, enquanto o corpo do noivo retorna heroicamente num barco militar.

A imutabilidade épica do caráter de Evita em “Os Gafanhotos” se evidencia em sua atitude diante das transformações da mesa do banquete de casamento. Num primeiro momento, aquele em que “abriu os olhos”, após o beijo nupcial, esta mesa a surpreendeu por seu tamanho exemplar e pela fartura em frutos do mar e da terra cortados e dispostos como símbolos de poder, amarelos como a Beira, a África e o Índico ao por do sol, encimada por um bolo com tantos andares quanto colônias portuguesas havia naquele tempo. A longa mesa tinha espaço de sobra à sua volta,

onde casais rodopiavam enlaçados, ao som da orquestra. No segundo parágrafo do texto, o narrador de “Os Gafanhotos” descreve a mesa do banquete pela perspectiva do olhar de Evita:

Então a noiva que havia chegado apenas na noite anterior, mas a quem todos já chamavam simplesmente Evita, abriu os olhos e, mais do que a quantidade dos convidados, surpreendeu-se com o tamanho exemplar da mesa. As lagostas vermelhas e abertas ao meio estavam dispostas conforme um numeroso cardume. As papaias amarelas estavam cortadas em feitiço de coroa de rei e coroavam a toalha inteira. Os ananases formavam uma pinha no centro, como se fosse o leque dum fantástico e emplumado peru. Ela aproximou-se desse peru, pondo o véu completamente para trás e rindo cada vez mais. Mas de facto, o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar, não era ao centro (...) antes na cabeceira, onde havia um bolo de sete andares, com um ramo armado em forma de chuva. Um criado extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca, trouxe uma bandeja com uma espada. A espada era do noivo. Evita pegou na espada e fendeu o âmagô do bolo até a tábua”. (JORGE, 2004, p.8)

Na tarde seguinte à festa, quando os noivos voltam ao terraço após a noite de núpcias, a grande mesa já fora desfeita e já não havia orquestra ou qualquer outra fonte de música. Percebe-se que o “tamanho exemplar” da mesa do banquete resultava da justaposição de outras menores, já então independentes e espalhadas pelo terraço, impossibilitando os rodopios dos casais. A desintegração do cenário anterior, no entanto, não afeta a atitude de Evita, que prefere habitar a imagem da festa eternizada em sua memória. A fidelidade – eterna – à imagem esplendorosa da mesa é narrada, em discurso direto ou indireto, pela voz da jovem Evita.

A mesa do banquete, que havia sido feita pela junção das várias que salpicavam agora o recinto inteiro, era só uma lembrança, mas Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim, e que enquanto fosse viva haveria de ver a mesa intacta ocupando o terraço – era apenas umas questão de se considerar a realidade subjetiva como a mais concreta. Não tinha pena nenhuma. (...) Pedacos do enorme bolo enfeitado em forma de chuva andavam agora espremidos nas mãos das crianças. Esfarelados pelo chão onde as crianças faziam patim. Triste? Não! “Tudo está em tudo” – disse a noiva. Por exemplo – não havia música mas era

como se houvesse. Infelizmente as mesas, dispostas pelo terraço em esquadria quase perfeita, proibiam que se voltasse a dançar. Proibiriam mesmo? Não se poderia girar entre os intervalos delas desde que os pares se enlaçassem, parecendo apenas uma figura como nas sombras? Ou era a ausência de música real que nos impedia?

“Nada nos impede” – disse Evita. (JORGE, 2004, p. 26-27)

A segunda narrativa do livro traz a perspectiva de Eva Lopo que, de forma romanesca, rememora seu próprio percurso, em diálogo com o autor de “Os Gafanhotos”. A fórmula “Evita era eu”, reiterada ao longo do relato, evidencia que Eva Lopo já não se identifica à jovem daquele tempo. O intervalo de vinte anos entre os eventos narrados e a narração de Eva Lopo, assim como as transformações históricas, políticas e sociais ocorridas neste período, não apenas produzem efeitos na vida e no caráter da personagem, como também fazem coincidir o momento da narração à contemporaneidade dos leitores do romance. A referência a eventos históricos ocorridos em 1969, como o atentado a bomba que matou o moçambicano Eduardo Mondlane ou a autoimolação do estudante Jan Palach em Praga, explicita a coincidência entre o momento da narração e o da publicação do romance, em 1988. Assim, a Evita de “Os Gafanhotos” se locomove em Moçambique no momento da agonia do Império português, enquanto a rememoração de Eva Lopo se dá em contexto pós-colonial.

No relato de Eva Lopo, a jovem Evita se transforma no decorrer do enredo: a decepção pelas transformações expressas no caráter e na voz do noivo, a recusa a permanecer enclausurada no hotel à espera de que retorne dos combates no interior da colônia, o adultério com jornalistas locais. Como personagem romanesca, movimenta-se de forma autônoma na cidade da Beira e questiona os ideais nacionais representados pelo hotel *Stella Maris*. Ao longo da narrativa, sua adesão ao projeto imperial se dissolve gradualmente, conforme testemunha e passa a investigar as mortes de nativos – afogados e despejados pelo mar diante do hotel, segundo a narrativa oficial. Ao tomar conhecimento da morte de *Mateus Rosé*, mainato do casal Forza Leal, ela duvida da versão oficial sobre os afogados, assim como da “imagem esplendorosa” da personagem Helena, que chora debruçada sobre o cadáver.

A transformação romanesca de Evita se revela por sua atitude diante de outra mesa – a do jornalista moçambicano Álvaro Sabino, do jornal *Hinterland* – em tudo diferente da jovem noiva na festa de casamento

narrada em “Os Gafanhotos”. Certa de que as mortes resultam de um crime público e calculado, ela invade a redação do jornal e culpa o jornalista por não revelar a verdade, acusando-o de ser “financiado pela África do Sul”. Diante do riso do jornalista, Evita manifesta com socos na mesa o desejo de conhecer a verdade sobre as mortes.

Apetece-me bater na culpa personificada por esse homem mas não consigo atirar-me à cara dum homem que está a rir. Posso, porém, vingar-me da mesa, porque entre ele e a mesa não há distância, fazem ambos parte dum mundo cheio de culpa que salta e rebola, de indiferença. É sobre a mesa que desfecho os punhos. A mesa, porém, oscila pouco, muito menos do que quereria. Quereria que a mesa oscilasse e partisse. Não parte. Bato mais, choro curvada sobre a mesa, porque não se parte. Vim enganada parar naquela costa – o que me chamou, ou me empurrou, quis que sofresse a desilusão sobre todas as coisas daquela costa. Porque não salta uma perna da mesa de forma a mostrar essa desilusão? Bato na mesa que salta, assento um baque no coração da mesa como na cara da culpa. Não me importo que a mão inche. Naquele momento não é o metanol espalhado que me importa, mas a mesa que não obedece e não salta quanto eu quero. (p.135)

Assim, no relato de Eva Lopo, Evita deixa de ser heroína épica para se tornar personagem de romance. A imutabilidade épica do caráter de Evita em “Os Gafanhotos” e sua transformação romanesca no relato de Eva Lopo podem ser observadas pelas diferentes funções desempenhadas por um mesmo elemento espacial, em cada uma das narrativas: a mesa do banquete de casamento e a mesa do jornalista do *Hinterland*. Ao contrário da protagonista de “Os Gafanhotos”, que recusa a desagregação produzida pela passagem do tempo, a Evita de Eva Lopo não apenas reconhece, mas deseja a transformação. A revolta diante da mesa do jornalista revela sua desilusão e dissidência do projeto imperial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contraposição entre os dois gêneros em *A Costa dos Murmúrios* – encenada na interrelação das duas narrativas a partir da leitura de Eva Lopo – é um dos recursos narrativos utilizados pela autora para aproximar o discurso oficial sobre a guerra colonial da memória de sua própria experiência em Moçambique durante a guerra colonial (o tempo histórico dos

eventos narrados), assim como da nova realidade histórica portuguesa no pós-1974 (o tempo histórico da narração).

No contexto pós-1974, a justaposição das duas narrativas permite a Lídia Jorge contrapor uma narrativa romanesca à mitologia imperial portuguesa, uma das bases ideológicas da ditadura salazarista, que justificava a guerra em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. A aproximação com a realidade histórica permite não apenas o necessário ajuste na hiperidentidade portuguesa, mas um questionamento sobre as formas narrativas que constroem e perpetuam a mitologia épica nacional. Com este procedimento, a autora evidencia o anacronismo em narrar a desintegração do Império português na mesma chave épica que consagrou as Navegações e a expansão do Império no século XVI.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O romance como gênero literário. **Teoria do romance III. O romance como gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). **Questões de Literatura e Estética (a Teoria do romance)**. (trad. Aurora Bernardini) São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

RIBEIRO, Margarida Calafate. As mulheres e a guerra colonial: uma leitura de *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. **Uma história de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004. p. 363-421.

JORGE, Lídia. **A Costa dos Murmúrios**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.

_____. O romance e o tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. **Portuguese Literary and Cultural Studies**. n.2. *Spring* 1999, p.155-166.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

_____. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução”. **Revista Colóquio/Letras**, n.78, Mar.1984, p.7-16. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=7&o=r>>. Acesso em: 30 nov 2021.

SARAIVA, Arnaldo. Os duplos do real e os duplos romanescos (*A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge). **Estudos Portugueses e Africanos**, vol.19, p.67-76. Campinas: Jan/Jun 1992. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5517>> Acesso em: 30 nov 2021.