



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

DOS SONS RESTAM SÓ OS MURMÚRIOS: LÍDIA JORGE CANTA A *COSTA DOS MURMÚRIOS*

Fernanda de Azevedo Pizarro Drummond (UFRJ)¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo central tratar de aspectos da desmontagem do discurso oficial da História Portuguesa Colonial pela narradora do romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Através do questionamento de conceitos como verdade, erro, pós-verdade e linearidade discursiva, bem como da metodologia narrativa pluriperspectivada, a autora empreende uma narração híbrida, que compreende um conto, de título “Os Gafanhotos”, que abre o romance, e uma seção maior que é propriamente a narrativa questionadora, sob a perspectiva de Eva Lopo. Pesquisamos a ideia de imagem e o drama do indizível para chegar a novos modos de narrar o contexto da guerra, uma narrativa de caráter pós-colonialista e empreendida por mulheres depois de 25 de abril de 1974.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge; Romance do século XX; Literatura Portuguesa; Guerra colonial portuguesa.

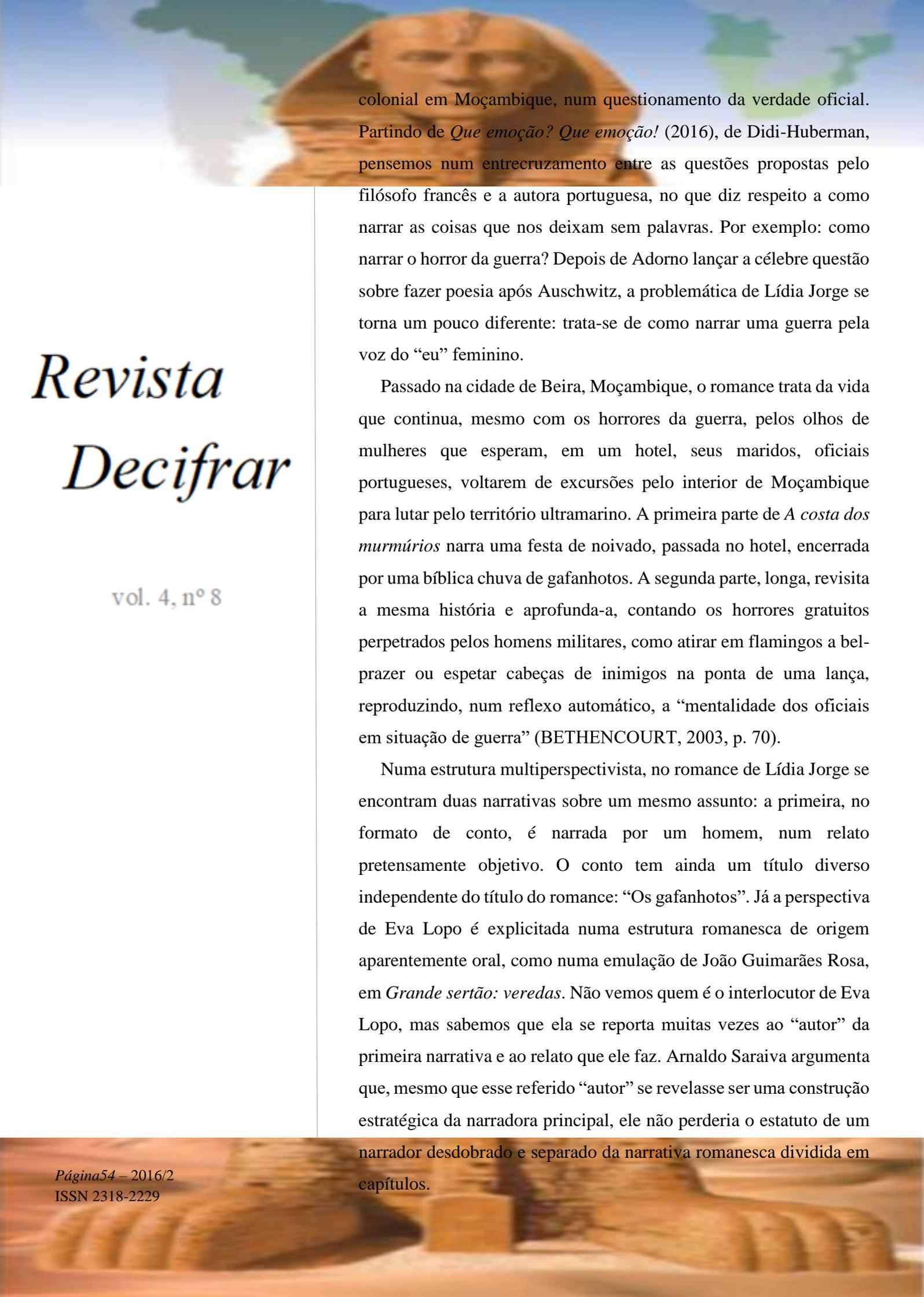
ABSTRACT: This paper has as a main goal to speak of some aspects concerning the dismount of Portuguese Colonial History by the woman narrator of Lidia Jorge’s Novel *A costa dos murmúrios*. By questioning concepts such as truth, error, post-truth and discursive linearity, as well as a multiperspective narrating method, the author narrates the story in a hybrid way, starting with a short story named “Os Gafanhotos”, which opens the novel, and a larger section, which is the questioning narrative itself, under Eva Lopo’s perspective. We search for the concept of image and the unsayable drama to reach new ways of narrating the context of war, a new perspective which has a post-colonial character and which women writers tried out after April 25th, 1974.

KEYWORDS: Lídia Jorge; 20th century novel; Portuguese Literature; Portuguese Colonial War.

“Sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro.”
Clarice Lispector, “O ovo e a galinha”

O objetivo deste trabalho é pensar no processo de recontagem que a narradora Eva Lopo, personagem de *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, faz da guerra

¹ Doutoranda em Literatura Portuguesa do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



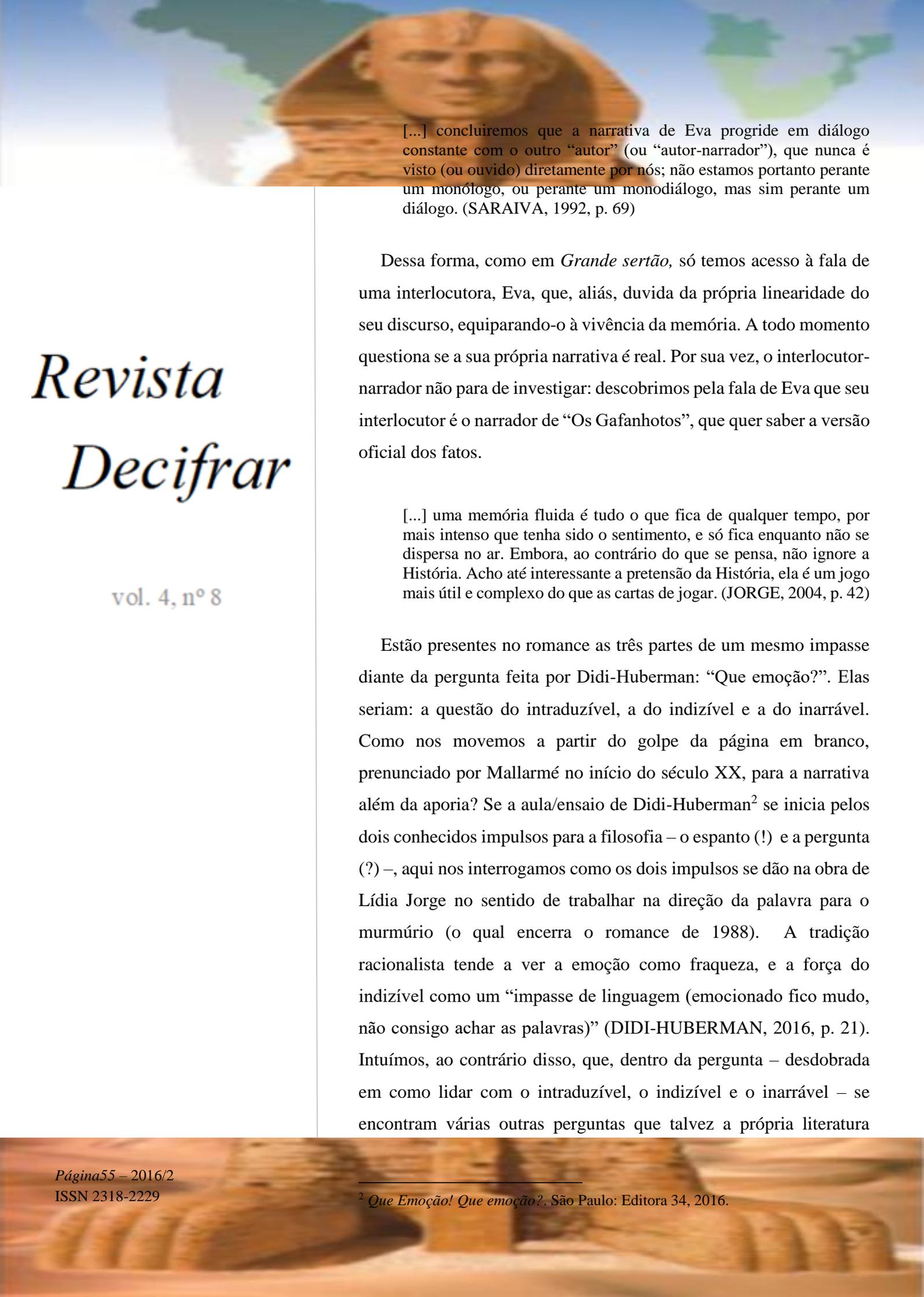
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

colonial em Moçambique, num questionamento da verdade oficial. Partindo de *Que emoção? Que emoção!* (2016), de Didi-Huberman, pensemos num entrecruzamento entre as questões propostas pelo filósofo francês e a autora portuguesa, no que diz respeito a como narrar as coisas que nos deixam sem palavras. Por exemplo: como narrar o horror da guerra? Depois de Adorno lançar a célebre questão sobre fazer poesia após Auschwitz, a problemática de Lídia Jorge se torna um pouco diferente: trata-se de como narrar uma guerra pela voz do “eu” feminino.

Passado na cidade de Beira, Moçambique, o romance trata da vida que continua, mesmo com os horrores da guerra, pelos olhos de mulheres que esperam, em um hotel, seus maridos, oficiais portugueses, voltarem de excursões pelo interior de Moçambique para lutar pelo território ultramarino. A primeira parte de *A costa dos murmúrios* narra uma festa de noivado, passada no hotel, encerrada por uma bíblica chuva de gafanhotos. A segunda parte, longa, revisita a mesma história e aprofunda-a, contando os horrores gratuitos perpetrados pelos homens militares, como atirar em flamingos a bel-prazer ou espetar cabeças de inimigos na ponta de uma lança, reproduzindo, num reflexo automático, a “mentalidade dos oficiais em situação de guerra” (BETHENCOURT, 2003, p. 70).

Numa estrutura multiperspectivista, no romance de Lídia Jorge se encontram duas narrativas sobre um mesmo assunto: a primeira, no formato de conto, é narrada por um homem, num relato pretensamente objetivo. O conto tem ainda um título diverso independente do título do romance: “Os gafanhotos”. Já a perspectiva de Eva Lopo é explicitada numa estrutura romanesca de origem aparentemente oral, como numa emulação de João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*. Não vemos quem é o interlocutor de Eva Lopo, mas sabemos que ela se reporta muitas vezes ao “autor” da primeira narrativa e ao relato que ele faz. Arnaldo Saraiva argumenta que, mesmo que esse referido “autor” se revelasse ser uma construção estratégica da narradora principal, ele não perderia o estatuto de um narrador desdobrado e separado da narrativa romanesca dividida em capítulos.



Revista Decifrar

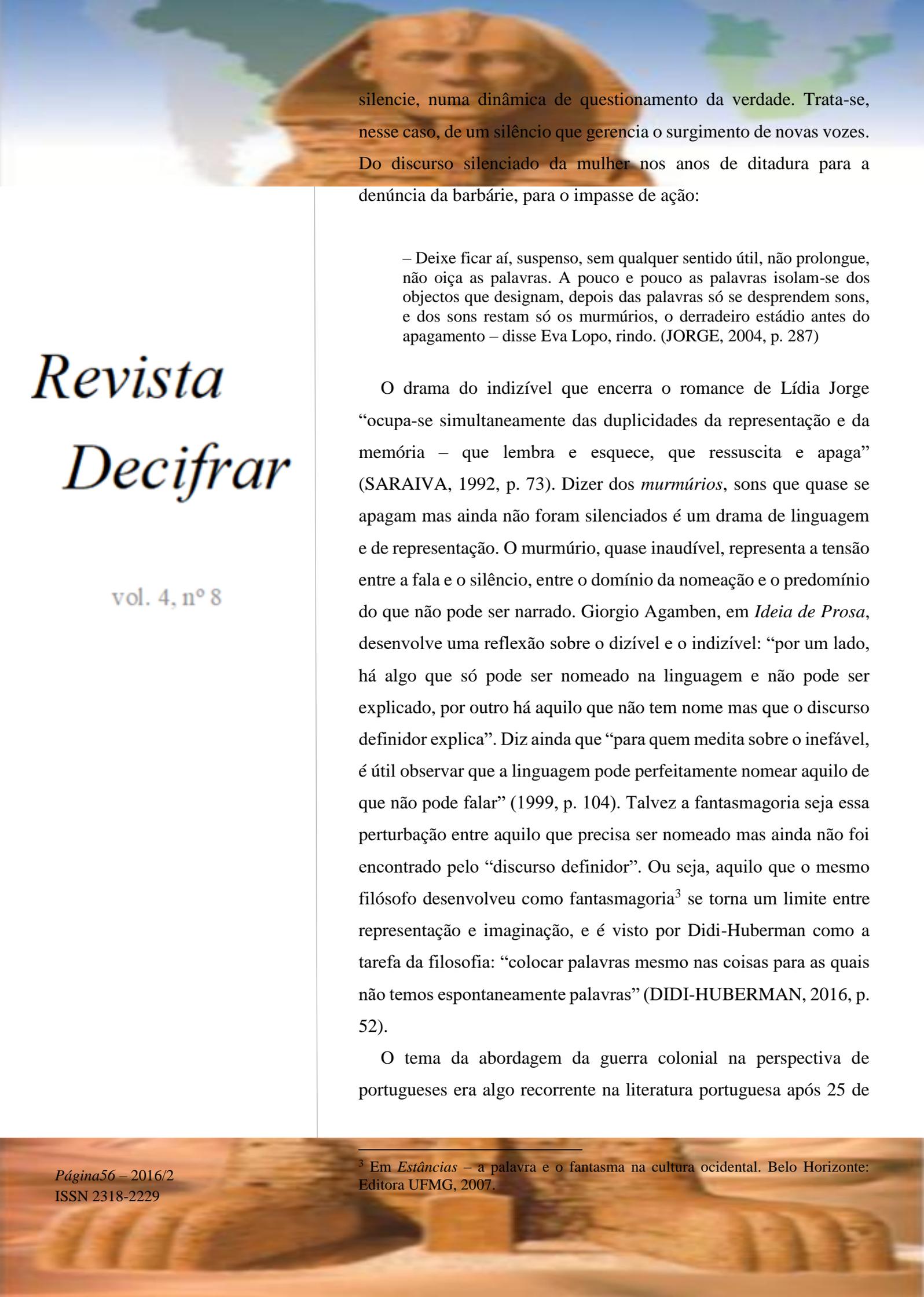
vol. 4, nº 8

[...] concluiremos que a narrativa de Eva progride em diálogo constante com o outro “autor” (ou “autor-narrador”), que nunca é visto (ou ouvido) diretamente por nós; não estamos portanto perante um monólogo, ou perante um monodialogo, mas sim perante um diálogo. (SARAIVA, 1992, p. 69)

Dessa forma, como em *Grande sertão*, só temos acesso à fala de uma interlocutora, Eva, que, aliás, duvida da própria linearidade do seu discurso, equiparando-o à vivência da memória. A todo momento questiona se a sua própria narrativa é real. Por sua vez, o interlocutor-narrador não para de investigar: descobrimos pela fala de Eva que seu interlocutor é o narrador de “Os Gafanhotos”, que quer saber a versão oficial dos fatos.

[...] uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo, por mais intenso que tenha sido o sentimento, e só fica enquanto não se dispersa no ar. Embora, ao contrário do que se pensa, não ignore a História. Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo mais útil e complexo do que as cartas de jogar. (JORGE, 2004, p. 42)

Estão presentes no romance as três partes de um mesmo impasse diante da pergunta feita por Didi-Huberman: “Que emoção?”. Elas seriam: a questão do intraduzível, a do indizível e a do inarrável. Como nos movemos a partir do golpe da página em branco, prenunciado por Mallarmé no início do século XX, para a narrativa além da aporia? Se a aula/ensaio de Didi-Huberman² se inicia pelos dois conhecidos impulsos para a filosofia – o espanto (!) e a pergunta (?) –, aqui nos interrogamos como os dois impulsos se dão na obra de Lídia Jorge no sentido de trabalhar na direção da palavra para o murmúrio (o qual encerra o romance de 1988). A tradição racionalista tende a ver a emoção como fraqueza, e a força do indizível como um “impasse de linguagem (emocionado fico mudo, não consigo achar as palavras)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 21). Intuímos, ao contrário disso, que, dentro da pergunta – desdobrada em como lidar com o intraduzível, o indizível e o inarrável – se encontram várias outras perguntas que talvez a própria literatura



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

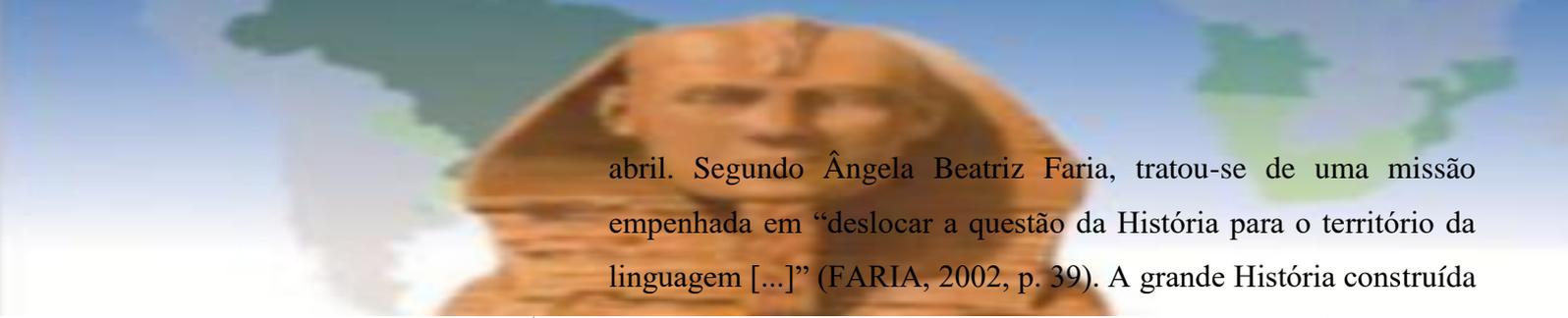
silencie, numa dinâmica de questionamento da verdade. Trata-se, nesse caso, de um silêncio que gerencia o surgimento de novas vozes. Do discurso silenciado da mulher nos anos de ditadura para a denúncia da barbárie, para o impasse de ação:

– 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. (JORGE, 2004, p. 287)

O drama do indizível que encerra o romance de Lídia Jorge “ocupa-se simultaneamente das duplicidades da representação e da memória – que lembra e esquece, que ressuscita e apaga” (SARAIVA, 1992, p. 73). Dizer dos *murmúrios*, sons que quase se apagam mas ainda não foram silenciados é um drama de linguagem e de representação. O murmúrio, quase inaudível, representa a tensão entre a fala e o silêncio, entre o domínio da nomeação e o predomínio do que não pode ser narrado. Giorgio Agamben, em *Ideia de Prosa*, desenvolve uma reflexão sobre o dizível e o indizível: “por um lado, há algo que só pode ser nomeado na linguagem e não pode ser explicado, por outro há aquilo que não tem nome mas que o discurso definidor explica”. Diz ainda que “para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar” (1999, p. 104). Talvez a fantasmagoria seja essa perturbação entre aquilo que precisa ser nomeado mas ainda não foi encontrado pelo “discurso definidor”. Ou seja, aquilo que o mesmo filósofo desenvolveu como fantasmagoria³ se torna um limite entre representação e imaginação, e é visto por Didi-Huberman como a tarefa da filosofia: “colocar palavras mesmo nas coisas para as quais não temos espontaneamente palavras” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 52).

O tema da abordagem da guerra colonial na perspectiva de portugueses era algo recorrente na literatura portuguesa após 25 de

³ Em *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

abril. Segundo Ângela Beatriz Faria, tratou-se de uma missão empenhada em “deslocar a questão da História para o território da linguagem [...]” (FARIA, 2002, p. 39). A grande História construída até então – através do domínio das guerras, vencedores *versus* vencidos etc., ocupava-se de estabelecer o que seriam os fatos, a verdade oficial. Ela era contada por homens europeus, brancos, aqueles que detinham o poder e a fala. Nos anos 80, a sociedade preocupava-se em construir uma segunda verdade, porque reconhecia que a História (oficial) não teria o domínio de tudo, e passou a se perguntar: o que seria verdade, afinal?

Entretanto, a pergunta não era, de todo, nova, pois toda a reflexão da filosofia ocidental vinha se deparando com múltiplas formas dessa pergunta, desde que a historiografia grega de Heródoto estabeleceu o termo *alétheia* para se referir à verdade. Mantinham os gregos em mente que *alétheia* dava conta do que se desvelava ao mesmo tempo em que se velava. O que acontece com a arte, então, é a capacidade de forjar esse vislumbre do real ao mesmo tempo em que resguarda uma contrapartida desse real que “ama se velar”, como diria Heráclito.

Voltando ao romance português da década de 80, podemos dizer, com Faria, a partir de José Américo Pessanha, que “o historiador poderia não dar a versão verdadeira dos fatos e sim veicular outras versões incompletas ou equivocadas”, tornando o discurso pretensamente empírico um “simulacro da verdade” (FARIA, 2002, p. 38-39). Olhando, *grosso modo*, para o conceito de simulacro, podemos dizer que o discurso se torna, mesmo que não tenha sido assim intencionado, ficção. Se emparelharmos, ainda, a noção de verdade e acerto e a noção de simulacro à ideia de erro, podemos pensar na epígrafe escolhida para esse trabalho: para a literatura, “entender é a prova do erro”. No simulacro, no erro (se pensarmos freudianamente isso será ainda mais rico) ou na ficção há mais verdade que nos discursos oficiais. A relação entre simulacro e linguagem, então, parece-nos central se quisermos pensar em algo

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

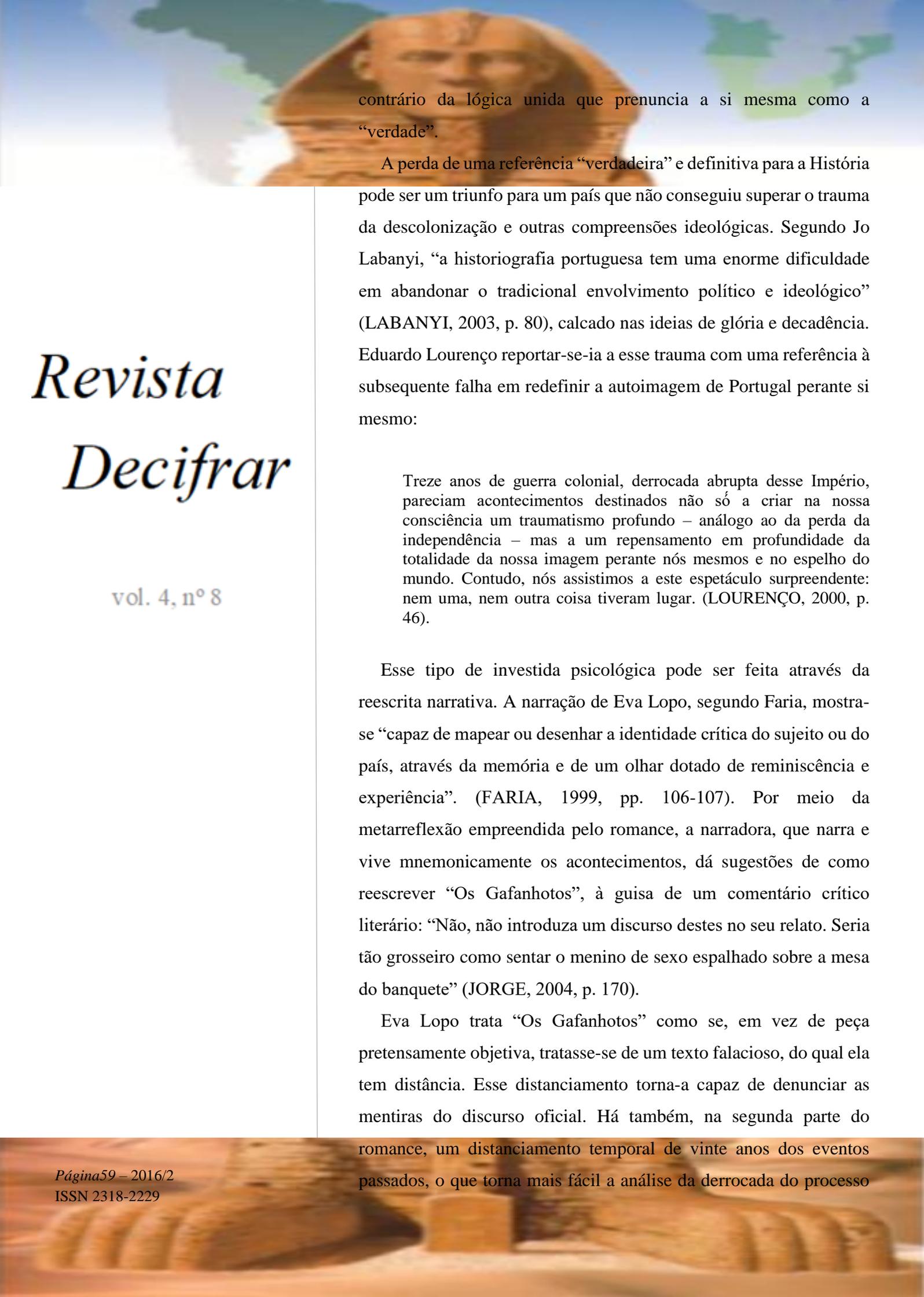
que Lídia Jorge preconizava para a heroína/narradora do seu romance: “só a ficção se aproxima da realidade”.⁴

Discutir o conceito de verdade e simulacro através da História ocidental, mesmo que de forma resumida, torna-se importante por nos remeter a uma questão que começa a ser forjada nos dias de hoje. O dicionário *Oxford* elegeu, em 2016, o termo *pós-verdade* como a “palavra do ano”. No caso do termo em questão, não se trata mais de criar uma segunda perspectiva para a verdade nem de tornar a literatura uma via de acesso a ela. A *pós-verdade*, veiculada e defendida pelos meios de comunicação atuais, cria uma nova ficção, simultânea e paralela à História. Por isso, num movimento inverso, cria-se um paradoxo: a verdade é mais fictícia que a ficção. É um discurso de simulacro, porém, no campo da História. Isso porque, já o aprendemos com Bauman, a verdade se tornou líquida – mas passa, como a água, por todos os estados, por ser plástica: pode ser congelada para virar sólida, pode evaporar se assim quisermos. Se o simulacro da História, como faz o romance de Lídia Jorge, serve à destruição da verdade oficial – representada pelo discurso masculino de “Os Gafanhotos” –, entende-se que a história em si mesma pode ser construída nas entrelinhas desse discurso “oficial”. É por isso que a todo momento, no romance, Eva Lopo, que carrega o nome bíblico da primeira mulher, pecadora, refere-se à narrativa de “Os Gafanhotos” e desafia-a:

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa. [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum. (JORGE, 2004, p. 91)

O modo como se caracteriza o real nesse fragmento, por oposição ao conceito de “verdade”, coincide com uma descrição que pode ser feita do próprio discurso narrativo: a escrita fragmentária, dispersa, cheia de emoções consideradas, para efeitos argumentativos, irrelevantes. O real mostra-se ainda “escorregadio” e com a direção difusa. Como diria Caetano Veloso: “a vida é real e de viés”, o

⁴ Depoimento a Inês Pedrosa em 1988, *apud* FARIA, 2002, p. 40.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

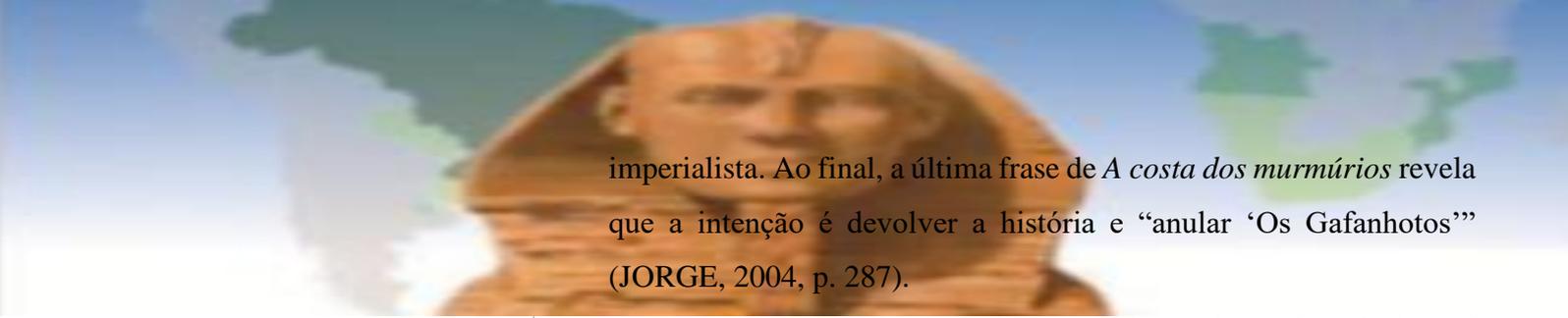
contrário da lógica unida que prenuncia a si mesma como a “verdade”.

A perda de uma referência “verdadeira” e definitiva para a História pode ser um triunfo para um país que não conseguiu superar o trauma da descolonização e outras compreensões ideológicas. Segundo Jo Labanyi, “a historiografia portuguesa tem uma enorme dificuldade em abandonar o tradicional envolvimento político e ideológico” (LABANYI, 2003, p. 80), calcado nas ideias de glória e decadência. Eduardo Lourenço reportar-se-ia a esse trauma com uma referência à subseqüente falha em redefinir a autoimagem de Portugal perante si mesmo:

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse Império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. Contudo, nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma, nem outra coisa tiveram lugar. (LOURENÇO, 2000, p. 46).

Esse tipo de investida psicológica pode ser feita através da reescrita narrativa. A narração de Eva Lopo, segundo Faria, mostra-se “capaz de mapear ou desenhar a identidade crítica do sujeito ou do país, através da memória e de um olhar dotado de reminiscência e experiência”. (FARIA, 1999, pp. 106-107). Por meio da metarreflexão empreendida pelo romance, a narradora, que narra e vive mnemonicamente os acontecimentos, dá sugestões de como reescrever “Os Gafanhotos”, à guisa de um comentário crítico literário: “Não, não introduza um discurso destes no seu relato. Seria tão grosseiro como sentar o menino de sexo espalhado sobre a mesa do banquete” (JORGE, 2004, p. 170).

Eva Lopo trata “Os Gafanhotos” como se, em vez de peça pretensamente objetiva, tratasse-se de um texto falacioso, do qual ela tem distância. Esse distanciamento torna-a capaz de denunciar as mentiras do discurso oficial. Há também, na segunda parte do romance, um distanciamento temporal de vinte anos dos eventos passados, o que torna mais fácil a análise da derrocada do processo



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

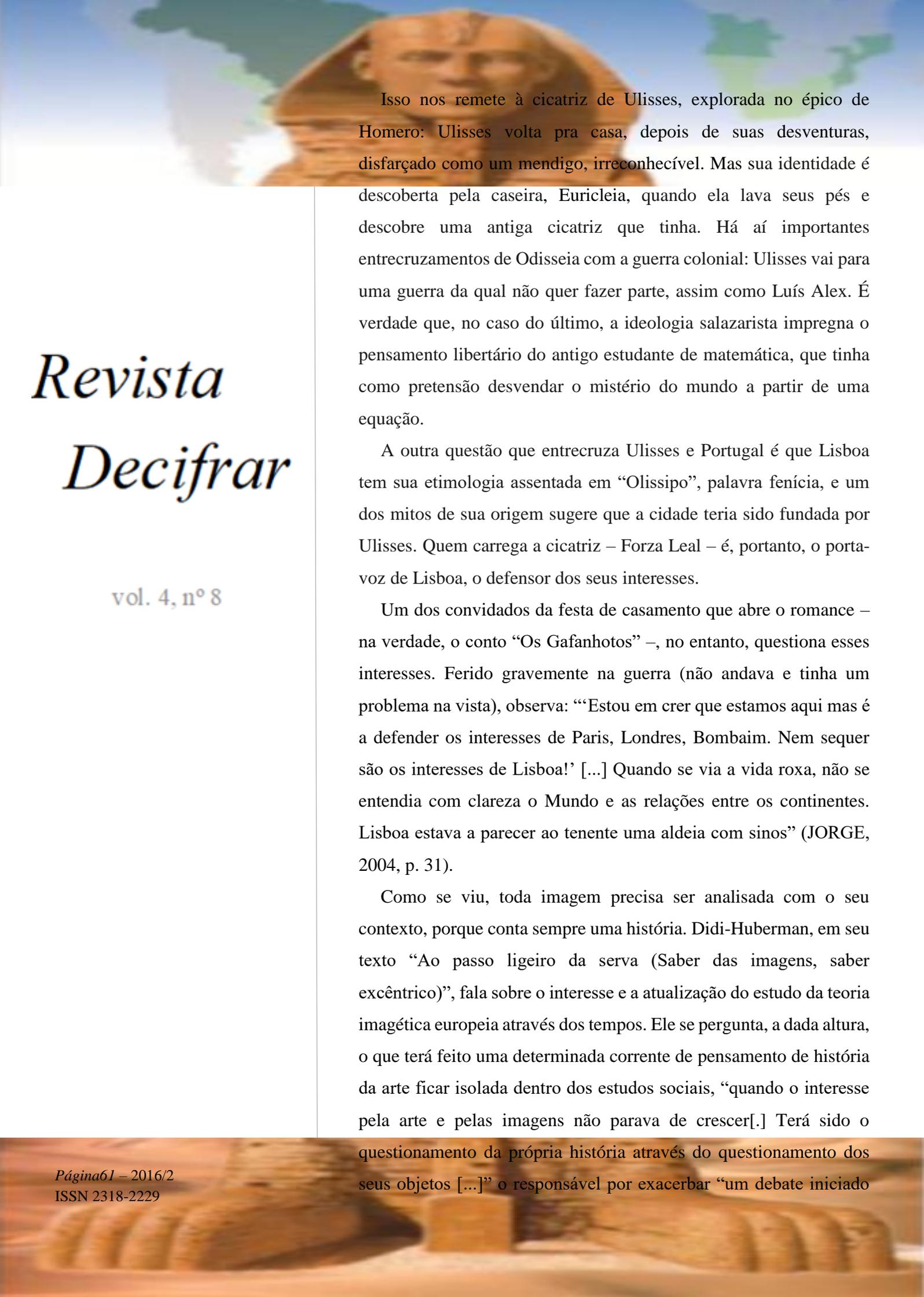
imperialista. Ao final, a última frase de *A costa dos murmúrios* revela que a intenção é devolver a história e “anular ‘Os Gafanhotos’” (JORGE, 2004, p. 287).

Imagem de praga e infortúnio na *Bíblia*, a chuva de gafanhoto é um castigo divino em forma de praga descrita no *Êxodo*. Entretanto, nas culturas africanas, o animal pode servir como alimento. Se pensarmos na própria insistência da nuvem de gafanhotos, que em pouco tempo, pode devorar plantações inteiras – a prova de que “a união faz a força” – subverte-se a lógica costumeira de vencedores e vencidos. O que era uma praga acaba sendo bênção e anuncia uma viragem, o começo do fim da guerra colonial. Muito da violência demonstrada ao longo do romance – que também aparece na sua adaptação fílmica, por Margarida Cardoso – diz respeito à indiferença dos portugueses em relação ao que fizeram: o possível desastre de uma chuva de gafanhotos a uma plantação se torna mais uma atração de festa de salão, os corpos que se amontoam nos caminhões e no mar à frente do hotel Stella Maris também são vistos como se tratassem de meros objetos. É como se os corpos não interagissem e não se importassem mais com as “imagens que lhes passam pela retina”⁵.

Outra das imagens-chave do romance é a da cicatriz de Forza Leal, o capitão-chefe do marido da narradora, Luís Alex. “Mas há vinte anos, nas colónias de África, ainda se admiravam as cicatrizes, e Forza Leal fazia bem em ter no guarda-fato meia dúzia de camisas transparentes” (JORGE, 2004, p. 68). As camisas transparentes ostentavam, como é óbvio, a cicatriz que mostrava que se está diante de um herói de guerra, alguém que estava em Moçambique para garantir a soberania portuguesa e proteger o próprio povo.

A cicatriz lilás, que abria no peito, dava a volta ao flanco, para terminar no meio das costas. [...] Não o disse explicitamente, mas era para que visse a cicatriz que íamos à praia defronte da casa de Jaime Forza Leal. Levou-me a ver a cicatriz como se mostra uma paisagem, um recanto, se vai até um miradoiro para tirar uma fotografia. ‘Vês ali?’ – disse ele. (JORGE, 2004, p. 70-71)

⁵ Conhecido verso de abertura de Camilo Pessanha: “Imagens que passais pela retina”, que continua – “por que não vos fixais?”



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Isso nos remete à cicatriz de Ulisses, explorada no épico de Homero: Ulisses volta pra casa, depois de suas desventuras, disfarçado como um mendigo, irreconhecível. Mas sua identidade é descoberta pela caseira, Euricleia, quando ela lava seus pés e descobre uma antiga cicatriz que tinha. Há aí importantes entrecruzamentos de Odisseia com a guerra colonial: Ulisses vai para uma guerra da qual não quer fazer parte, assim como Luís Alex. É verdade que, no caso do último, a ideologia salazarista impregna o pensamento libertário do antigo estudante de matemática, que tinha como pretensão desvendar o mistério do mundo a partir de uma equação.

A outra questão que entrecruza Ulisses e Portugal é que Lisboa tem sua etimologia assentada em “Olissipo”, palavra fenícia, e um dos mitos de sua origem sugere que a cidade teria sido fundada por Ulisses. Quem carrega a cicatriz – Forza Leal – é, portanto, o porta-voz de Lisboa, o defensor dos seus interesses.

Um dos convidados da festa de casamento que abre o romance – na verdade, o conto “Os Gafanhotos” –, no entanto, questiona esses interesses. Ferido gravemente na guerra (não andava e tinha um problema na vista), observa: “‘Estou em crer que estamos aqui mas é a defender os interesses de Paris, Londres, Bombaim. Nem sequer são os interesses de Lisboa!’ [...] Quando se via a vida roxa, não se entendia com clareza o Mundo e as relações entre os continentes. Lisboa estava a parecer ao tenente uma aldeia com sinos” (JORGE, 2004, p. 31).

Como se viu, toda imagem precisa ser analisada com o seu contexto, porque conta sempre uma história. Didi-Huberman, em seu texto “Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)”, fala sobre o interesse e a atualização do estudo da teoria imagética europeia através dos tempos. Ele se pergunta, a dada altura, o que terá feito uma determinada corrente de pensamento de história da arte ficar isolada dentro dos estudos sociais, “quando o interesse pela arte e pelas imagens não parava de crescer[.] Terá sido o questionamento da própria história através do questionamento dos seus objetos [...]” o responsável por exacerbar “um debate iniciado

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

pelo estruturalismo, a começar pelas reflexões de Claude Lévi-Strauss sobre as relações entre história e estrutura?” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 6-7).

Pensar a História através dos objetos, no caso das artes plásticas, ou através da literatura se tornou um procedimento um tanto diferente do que usar a História como metodologia para entender o discurso literário. A interrogação que precisamos fazer –paralela à citada por Didi-Huberman, ““Se há história, de que é que ela é história?”” –é: se há arte, que tipo de verdade ela veicula? Ou, de outra maneira, como chega a nós como arte? Que tipo de histórias as imagens literárias contam? No caso dessa narrativa, mesmo que desdobrada em duas, muito distintas entre si, está claro que ela conta a derrocada não só de um pensamento imperialista, machista e ditatorial, quanto dos valores de real, verdade e discurso.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999
- _____. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica estética no romantismo alemão**. Trad., Prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva São Paulo: Iluminuras, 1999
- BETHENCOURT, Francisco. **Desconstrução de memória imperial: literatura, arte e historiografia. Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo de letras, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)**. Comunicação de Didi-Huberman no âmbito da mesa redonda Ymago, Colégio das Artes, Coimbra, 28 de Março de 2014. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3> (acesso em 16/02/2017).
- _____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOVAL, Camila Canali. **De Evita a Eva Lopo, do romance de Lídia Jorge ao cinema de Margarida Cardoso: [1] a transposição de uma personagem intransponível**. **Anuário de Literatura de Florianópolis**, 2013. Disponível em:

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/28112>

(acesso em 12/12/16).

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea**. Tese de Doutorado. UFRJ/Faculdade de Letras, 1999.

_____. A libertação de corpos sitiados: o feminino e a guerra colonial. **Africanas 10!** - (Org.) Carmen Lúcia Tindó R. Secco. Faculdade de Letras UFRJ/Cátedra Jorge de Sena, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/64543.html> (acesso em 12/12/16).

_____. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lúcia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GONDA, Cinda. O insólito pacto com o instante. In: GARCÍA, Flávio e MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009 (Coleção Clepsidra 7).

_____. Lúcia Jorge e a descolonização da História. In: _____. et alii. **Cleonice, clara em sua geração**. Org. Gilda Santos, Teresa Cristina

LABANYI, Jo. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: **Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Entrevista a Andreia Azevedo Soares (2002). Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/consideracoes-sobre-a-costa-dos-murmurios> (acesso em 12/12/16).

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2010.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Formas de contar: “Os gafanhotos” e A costa dos murmúrios. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. Vol. 02 N. 01 – jan./jun. 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4862/2777> (acesso em 12/12/16)

SARAIVA, Arnaldo. “Os duplos do real e os duplos romanescos (A Costa dos Murmúrios, de Lúcia Jorge)”. Estudos portugueses e africanos, n.19. Campinas, Unicamp, 1992.