

Algumas tendências no romance português mais recente (1987-1990)

ANA ISABEL BRIONES GARCÍA

I. O TEMA É PORTUGAL.

I.1. **A experiência histórica. Escritores portugueses em Portugal e a identidade nacional**

A literatura em Portugal nos últimos anos caracteriza-se, como na generalidade dos países ocidentais, por uma absoluta liberdade de géneros, temas, estilos, critérios e intenções, e portanto, pela ausência de dogmas ou teorias, de um projecto globalizante que represente a época e sob o qual parece necessário escrever. É de facto a primeira vez que não há escolas nem motivações pre-estabelecidas no contexto literário, político ou social. Por um lado, assiste-se à superação das experiências formais dos anos sessenta, e por outro, as circunstâncias políticas de toda a Europa ocidental têm vindo a acabar com a chamada *literatura comprometida*, conduzindo o escritor a procurar caminhos pessoais.

Porém, e no que concerne ao panorama português, não deixa de ser curiosa a presença insistente das circunstâncias do passado imediato de Portugal como pano de fundo dos acontecimentos de ficção, e ainda como principal objecto de reflexão.

Enquadram-se nesta tendência dominante da actual narrativa portuguesa a última obra publicada por quatro dos romancistas com maior presença no panorama mais recente da ficção portuguesa (1987-1990) e que são objecto do nosso estudo: Maria Velho da Costa, José Cardoso Pires, Lídia Jorge e António Lobo Antunes. Efectivamente,

N.B.—O presente trabalho foi realizado com a ajuda da bolsa de estudo concedida pelo Instituto de Língua e Cultura Portuguesas (ICALP) de Lisboa.

têm estes quatro romances —*Missa in Albis* (1988), *Alexandra Alpha* (1987), *A Costa dos Murmúrios* (1988) e *Tratado das Paixões da Alma* (1990), respectivamente— o passado recente de Portugal como fundamento para a criação do universo diegético. E até tal ponto isto é assim, que a criação romanesca afigura-se-nos como pretexto para, por um lado, recuperar e analisar com uma certa perspectiva temporal os acontecimentos que tiveram lugar em Portugal entre os anos sessenta e setenta, e por outro, fazer a sua respectiva crítica desde um ponto de vista pessoal que traduz uma certa tentativa —ainda que descrente— de mudar o que quer que seja.

É esta tendência que destacamos, de tratar na literatura o tema de Portugal com intenção tanto reflexiva como combativa, que poderia induzir-nos num primeiro momento a caracterizar de novo este tipo de escrita de *literatura comprometida* —mesmo que se trate de uma perspectiva e intencionalidade diferentes daquelas que sob esta denominação escreveram os romancistas nos anos cinquenta e sessenta— ou de tendência *neo-neorrealista*, redefinindo o termo. De maneira que poderíamos perguntar, estamos de facto perante um ressurgimento do compromisso social do escritor em Portugal depois duma época de cansaço do tema social e das experiências formais posteriores?

Antes de mais, e sempre limitados aos quatro romances mencionados, devemos salientar que o tratamento do tema de Portugal se faz segundo uma perspectiva mais histórica do que propriamente político-social, apesar desta última ter evidentes implicações. O período histórico que aparece no universo diegético de *Alexandra Alpha* e *Missa in Albis*, assim como no *Tratado das Paixões da Alma*, é o que antecede e sucede o 25 de Abril, sendo Lisboa o cenário quase de forma exclusiva. A guerra colonial portuguesa, referida nos quatro romances, quer localizada em Angola quer em Timor, é porém n' *A Costa dos Murmúrios* que constitui argumento fundamental, referido desta vez à situação em Moçambique.

Trata-se como vemos de uma realidade vivida mais ou menos directamente pelos autores seleccionados e por outros seus contemporâneos. O que se pretende em geral, através da recriação de acontecimentos como estes que marcaram a História e a sociedade portuguesas dos nossos dias, é *vingar* a dor e o medo sofridos pelo povo —tanto o africano como o português, este último representado pelos soldados— aquando da guerra colonial, a desgraça daqueles que voltaram feridos, mutilados e desintegrados para sempre, a traição sofrida pelos portugueses que lutaram e saíram à rua no 25 de Abril ao verem logo desfeitos os seus ideais, a injustiça enfim do esquecimento progressivo que afecta os acontecimentos da História.

O surgimento destes temas na narrativa portuguesa é normal num momento em que, não existindo já nenhum tipo de censura, se conta com uma certa perspectiva histórica. Porém, a insistência é que talvez possa ser considerada *suspeita*.

Pareceram-nos esclarecedores a este respeito os comentários de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos¹ relativos a *A Costa dos Murmúrios*, mas podem ser extensíveis a todas

¹ Maria Irene RAMALHO DE SOUSA SANTOS: «Bondoso caos: *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge», *Colóquio-Letras*, 107, Jan.-Fev., 1989, pp. 65-66.

as obras aqui tratadas. Baseados nas teorias de Fredric Jameson «sobre os diferentes princípios e objectivos que, a seu ver, presidem aos romances dos chamados *primeiro* e *terceiro* mundos» e sobre «a categoria intermédia de semiperiferia», a autora interroga-se sobre a situação da sociedade portuguesa. Em resumo, conclui-se que «nos países *centrais*, se perdeu o sentido social, político e nacional na representação estética», enquanto que «nos países *periféricos*, a alegoria e a sátira políticas são, designadamente no romance, o modo de representação privilegiado». Tendo em conta que Portugal se encontra numa situação de dependência em vários aspectos em relação à Europa mais desenvolvida, mas numa posição *central* para os países colonizados, a categoria que se lhe aplica é a de *semiperiferia*.

Esta situação mista do ponto de vista político-económico reflecte-se numa atitude intelectual que poderia até certo ponto ser considerada contraditória. Por um lado, os escritores e intelectuais portugueses reconhecem em geral o papel relevante que têm na construção do país —o que é próprio de países subdesenvolvidos— e daí que incidam no tema político-social e histórico através da sua escrita; mas por outro, ao mesmo tempo que denunciam as carências do país em diferentes aspectos, são conscientes da inutilidade da sua atitude.

Mas há ainda um aspecto nos romances de que aqui se trata que lhes confere características especiais. Este consiste em que, para além da reflexão histórica —e continuando com o argumento inicial—, há implícita neles uma crítica que não atinge apenas acontecimentos determinados da História de Portugal, mas o país inteiro e os portugueses como parte integrante de uma cultura com características próprias. Isto prende-se com uma espécie de crise de identidade que, porém, não é recente, pelo contrário, tem a sua origem vários decénios —e inclusivamente séculos— atrás.

Num trabalho recentemente publicado por António Quadros², no qual se faz precisamente uma tentativa de resgatar os diferentes tratamentos do tema de Portugal na literatura portuguesa ao longo deste século, o autor remonta-se a um passado longínquo para encontrar explicação para o fenómeno da crise da identidade portuguesa. Segundo o autor, esta crise é devida aos efeitos negativos da crítica ao país feita por escritores e intelectuais, ao provocarem a desconfiança do povo em si próprio e o sentimento de inferioridade em relação a outras culturas e nacionalidades. Apesar de tratar-se de uma obra tendenciosa e muito partidista em geral, interessa dela a análise da trajectória, das diferentes orientações e evoluções que experimentou o tema de Portugal, sempre presente de uma forma ou outra, na literatura portuguesa de todos os tempos.

Encontra António Quadros nos promotores das conhecidas *Conferências do Casino* (1871) um movimento que foi determinante neste sentido, por ser detentor de um tipo de ideologia de conteúdo eminentemente crítico e impregnada de um sentimento de rejeição dirigido contra os valores próprios do país. Constituíram Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Teófilo Braga e outros, segundo o autor, «um grupo de jovens

² António QUADROS: *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.

intelectuais insatisfeitos, europeístas e estrangeirados», e são por ele culpados de abrir «uma crise de identidade nacional que, mau grado as diversas e conseqüentes tentativas regeneracionistas [Movimento Lusitanista da Renascença: Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Almada Negreiros], foi a nota dominante de um século de vida portuguesa, de um centénio que teve porventura a sua crise culminante no 25 de Abril»³.

Chegados à época actual, refere-se aos escritores que falam de Portugal de um modo «niilista e iconoclasta, contribuindo pois, consciente ou inconscientemente, para a destruição em curso do tecido da paideia portuguesa...»⁴. Nesta definição podemos integrar os autores de que aqui tratamos, em cujas obras encontramos, como vimos, uma reflexão crítica sobre o passado recente, mas tingida desse sentimento de rejeição por determinadas marcas próprias do país e dos cidadãos portugueses que António Quadros critica.

Aqueles que têm analisado a origem desse sentimento de auto-rejeição dos portugueses desde tempos imemoriais, consideram óbvio afirmar que é determinado pela própria História de Portugal, que não se pode deixar de qualificar de peculiar, uma vez que se caracteriza pela existência de grandes façanhas —independência do poder castelhano, navegações ultramarinas que levam a mundos desconhecidos, criação de um império descomunal espalhado pela América, Ásia e África— realizadas por um país diminuto em comparação. A impossibilidade de continuação no futuro destes empreendimentos é que traz como consequência grandes perdas a lamentar e um inevitável sentimento de decadência que, de alguma forma, parece ter configurado o carácter do povo.

São estes aspectos da História e da cultura portuguesas que, directa ou indirectamente, e com diferentes perspectivas e interpretações, encontramos na última narrativa portuguesa, onde existe uma curiosa mistura entre a particular forma de experimentar os escritores a crise da identidade portuguesa, como portugueses que são, e o reflectir eles próprios sobre o assunto. O fenómeno tem sido vislumbrado, obviamente, por diferentes estudiosos da literatura, como Manuel Gusmão, que confirma haver nos novos ficcionistas, «uma aguda, empenhada, subtil e aberta procura das figuras ou dos gestos figurais de uma identidade nacional, como algo em contrucção urgente e combativa, certamente complexa e mesmo contraditória, —uma gestualidade eminentemente histórica»⁵.

Nos quatro romances de que aqui se trata está patente a preocupação sobre o tema da *identidade* de uma forma ou de outra. Não se pretende neles dar uma *lição* mas sim reflectir, através da exposição de diferentes perspectivas —pelo menos aparentemente— que tratam a problemática na sua complexidade. É, porém, em *Alexandra Alpha* que o tema é abordado de forma específica.

No romance de José Cardoso Pires, além da crítica e revisão do passado recente através de uma sátira por vezes mordaz —especialmente quando referida à figura de Salazar e mais desencantada, e até triste, ao falar do resultado da Revolução—, insiste-

³ *Ibidem*, p. 57.

⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁵ Manuel GUSMÃO: Prefácio à 3.ª ed. de *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, Lisboa, Edições Dom Quixote, 1986, p. 14.

se no tema da identidade, entendido este como *identificação a vários níveis* —com o passado, com o próprio país e a sua cultura, com a Europa, com outras pessoas—. Este termo, que alude por um lado ao reconhecimento das peculiaridades da própria cultura para não se converter em estrangeiro na própria terra, significa por outro, quando não é questionado nem devidamente relativizado, a anulação da individualidade e da liberdade. Isto provoca um estado de aniquilamento no qual os indivíduos acabam por se sentirem *igualmente identificados* com uma ideia do país e com uma concepção da História nacional imobilistas e fechadas, sem hipóteses de serem revistas à luz da inteligência. Mas ao mesmo tempo que se exprime o perigo de chegar a um nacionalismo exacerbado, fala-se do temor de optar por um olhar para o estrangeiro —Europa— que, ao ser elogiado desmesuradamente como se de um paraíso se tratasse, acabe por renegar de tudo o que é próprio. Desta forma o conceito torna-se problemático ao adoptar um lado positivo e negativo.

Esta contradição é exemplificada muito claramente no relato, de forma específica nas personagens de Alexandra e Maria, que funcionam na diégese como lados quase opostos de uma mesma personalidade. De facto Maria, que critica esta atitude de identificação noutras personagens:

Maria Mana garantia que o Bernardo estava todo apanhadinho pelo fatalismo nacional⁶.

é ao mesmo tempo criticada por Alexandra pelo mesmo motivo:

«A Mana, Deus lhe perdoe, anda a modos que transviada da Fé e o Império e olhe que isso não é nada de bom augouro...»

Mesmo que seja um tema que se possa universalizar, tem o mais completo sentido aplicado ao caso particular de Portugal pelo já dito. A conclusão a que José Cardoso Pires parece chegar é a da necessidade de ponderar uma *aurea mediocritas*, empregando expressão do poeta latino Horácio, ou seja, o equilíbrio exemplar, que aqui significaria, ao ser aplicada a este caso, conhecer os erros e as virtudes próprios e os de fora, para *atingir assim um estado de graça ideal*.

Por seu lado, António Lobo Antunes, no *Tratado das Paixões da Alma*, expõe igualmente o tema dos mitos históricos populares, ainda que de forma mais indirecta e surreal, através de uma frase sentenciosa com um certo cariz fatídico que se repete várias vezes ao longo da narração:

Eu sou Dom João, imperador de todos os reinos do mundo⁷.

E já para acabar e dar resposta à pergunta que ficou suspensa, é preciso ter em conta que, ao constituir estes quatro romances um tipo de literatura com *intenção*, é lógico que o resto esteja mais ou menos em função desta intenção, resultando um tipo de narrativa que se caracteriza em geral por ter pouca acção e muita reflexão sobre os problemas do país. Porém, considerando que estas reflexões têm como via de expressão técnicas

⁶ José CARDOSO PIRES: *Alexandra Alpha*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, 1.ª ed., 1987, p. 107.

⁷ António LOBO ANTUNES: *Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote/Círculo de Leitores, 1.ª ed., 1990.

narrativas e de linguagem que são por vezes muito sofisticadas, se ainda quisermos utilizar a definição de *literatura comprometida* aplicada aos romances aqui tratados, deve esta ser matizada para significar que o seu compromisso não é só relativo a Portugal, mas também à Literatura, porque afinal, é de Literatura que estamos a falar.

1.2. A escrita da História através da ficção

A abordagem da História na narrativa de ficção é via muito frutífera e tem diversos modos de se exprimir. Referidos os nossos comentários aos quatro autores em questão, a recriação da História é opção que, de forma fragmentária, foi escolhida por todos eles no seu último romance, com narrações de tipo mais realista e satírico, mesmo ridiculizador, nas obras de José Cardoso Pires e, sobretudo, de António Lobo Antunes. A fabulação imaginativa do passado foi amplamente desenvolvida por este último no seu anterior romance, *As Naus*; finalmente, o aproveitamento da História, quer para fazer divagações teóricas ou abstrações intelectuais, quer para experimentar com exercícios de estilo, é o caminho escolhido tanto por Maria Velho da Costa em *Missa in Albis* e *Casas Pardas* (1977), como por Lídia Jorge n' *A Costa dos Murmúrios* e *O Cais das Merendas* (1982), obras que se caracterizam por um tom mais metafórico.

A utilização de tópicos, como os anos da ditadura, os movimentos anti-salazaristas, o momento da Revolução ou a guerra colonial, serve para diferentes tipos de especulações, dado que se trata de um contexto espaço-temporal que é bem conhecido pelos leitores portugueses de hoje.

Porém, longe de se limitarem a escrever ficção introduzindo nela factos históricos reais e verificáveis para depois lhes dar um tratamento literário, há expressa na última obra de cada um dos quatro romancistas —como dizíamos— uma necessidade de recuperar a História, com intenção de reflectir sobre ela e mudar de alguma forma não só a versão *oficial* dos factos, mas também as consequências negativas que tiveram, e ainda têm, episódios marcantes na sociedade actual.

Neste sentido, encontramos-nos perante uma forma de tratamento da História que nada tem a ver com o romance histórico, uma vez que existe uma intenção combativa, claramente subjectivista, que submete aos seus desígnios tanto a acção como a função das personagens e outras características formais; por outro lado, a procura de verosimilhança e do contacto com o leitor têm por objectivo não apenas conseguir credibilidade para os factos históricos que se contam, mas também activar a participação nas reflexões que são expostas. Além do mais, vimos como isto também se faz de forma diferente dos neorrealistas dos anos cinquenta e sessenta —que voluntariamente deixavam de lado as questões técnico-literárias em favor do tema social— ao servirem-se agora das mais diversas inovações estéticas vigentes, dando como resultado romances muito elaborados formalmente.

Porém, se a vontade de desentranhar a realidade do passado recente de Portugal parece um móvil que motiva todos estes autores, a via para fazê-lo e a orientação da sua crítica é que são diferentes. Assim, verificamos que tanto *Missa in Albis* como *A Costa*

dos *Murmúrios* encerram uma abstracção filosófica da História — e a história — e a sua transmissão, exemplificada com acontecimentos concretos do passado imediato. O facto de tanto José Cardoso Pires como António Lobo Antunes não colocarem a questão da escrita da História de forma directa, faz com que nos seus romances a diégese tenha importância por si mesma. Além disso, a introdução de cenas históricas reais é feita como reflexo mais objectivo da realidade, não como metáfora ou símbolo dela, como acontece em *Missa* e n' *A Costa*.

A finalidade de *Alexandra Alpha*, e sobretudo do *Tratado das Paixões da Alma*, é mais crítica do que reflexiva, estando o universo diégético muito próximo da realidade. A ironia que incide em acontecimentos concretos do passado recente está tingida de um tipo de humor que é comum aos dois romances, mesmo que costume ser mais desapiedado no caso do *Tratado*. Neste último, mais «niilista e iconoclasta», como o define A. Quadros, a denúncia atinge todos os estamentos sociais. Ambientado numa época de frequentes atentados terroristas contra interesses da burguesia lisboeta, tanto os membros do Governo, como os representantes da esquerda revolucionária, são retratados como um grupo de estúpidos, com a diferença de que os órgãos do Poder, graças à situação de totalitarismo existente, podem permitir-se abusar dos seus privilégios. A sua crítica, enormemente ridiculizadora, responde a uma atitude totalmente descrente de tudo.

Porém, também em *Alexandra* o universo de ficção está em função de uma certa finalidade especulativa. Efectivamente, o tema da posse — e a perda — da identidade por meio da memória constitui o eixo do argumento, ainda que seja feito de forma mais subtil que nos romances anteriores.

É precisamente este certo afã universalizante e de abstracção que determina a função das personagens no relato. De facto, dentro do campo da teorização dos quatro romances, pode-se observar uma divisão categórica destas em dois grupos bem diferenciados, cada um dos quais representante de atitudes *modelo* mais ou menos opostas perante a vida, os acontecimentos políticos, etc.

Mas se dizíamos que são diferentes as vias para este tipo de crítica que pretende, em geral, ser construtiva — a de Lobo Antunes de forma menos evidente —, coincidem de novo na consciência de que isto há-de ser feito através da palavra escrita. A escrita da História por meio da literatura atinge desta forma um poder de *redenção* — da própria História, do povo e do escritor — que subjaz à motivação dos quatro romancistas, mas é um fenómeno que efectivamente aparece desenvolvido com toda a sua significação de forma específica em *Missa in Albis* e *A Costa dos Murmúrios*. Concretamente nestes dois romances não se trata só de escrever a História — e a história —, mas de reflectir sobre o mesmo facto de escrevê-la, existindo diferenças e semelhanças substanciais de concepção ente as diferentes exposições teóricas patentes em cada um deles.

A maior preocupação de Lúcia Jorge neste seu último romance no que diz respeito ao tema da História — que constitui parte central do universo de ficção através da personagem/narradora de Evita/Eva Lopo — é o problema que apresenta a apreensão do real. Seguindo o esquema teórico que se propõe, esta apreensão deve ser completa e incluir não só os grandes factos, mas também o aspecto quotidiano e humano como única forma de ser a escrita fiel à realidade histórica, colocando assim basicamente um

problema de filosofia e inclusivamente de ética da História. Maria Velho da Costa, por sua vez, vai mais longe na aspiração de apreender o real, ao ser este concebido como um acto «interiorizado, absorvido, captado em nós mesmos», aproveitando expressão que pertence a José Mattoso, como se de um «acto de amor» se tratasse⁸. Efectivamente, Sara, personagem e ao mesmo tempo narradora dos factos, assume em si todo o peso da História ao ser ela a escrever os acontecimentos, como de facto faz Eva Lopo. A diferença é que aquela o faz por meio de uma cerimónia de entrega na qual se oferece ao povo, derramando o seu sangue em favor da Revolução, à maneira de Cristo e de acordo com a complexa trama simbólica presente no romance; daí a utilização da liturgia da missa para falar do acto da escrita. Mas se, como acontece n'*A Costa dos Murmúrios, Missa in Albis* supõe uma reflexão sobre a História, é sobre a literatura que, porém, incide de forma mais específica, constituindo parte central do relato a problemática sobre como escrever um romance —que simboliza ao mesmo tempo o decorrer histórico— e as dificuldades que isto apresenta, para o que se serve de um tipo de linguagem eminentemente poética.

Assiste-se portanto nestes dois romances a uma tentativa de, através duma história particular, universalizar os problemas de que tratam. E até tal ponto isto é assim, que o constante reflectir sobre estas questões faz com que o universo diegético acabe por ser uma simples via de exemplificação da problemática sobre a História e a sua transmissão —quer desde um ponto de vista filosófico quer mais puramente literário—, tendo por base acontecimentos reais e recentes da História de Portugal.

Porém, a evidência de que a escrita é o melhor —único— meio para salvar a História do esquecimento é preocupação que aparece reflectida nos quatro romances que aqui analisamos. O conceito de *memória* constitui, como não podia deixar de ser, o eixo à volta do qual se configura este motivo, sendo objecto em determinados aspectos de uma interpretação bastante próxima de parte dos quatro romancistas.

É através da memória que é possível resgatar a realidade dos factos, para encontrar o próprio sentido do presente e evitar que delitos históricos fiquem na eterna obscuridade. As palavras do intelectual espanhol Emilio Lledó a este respeito são esclarecedoras: «Es posible que se convierta en un asunto urgente el reflexionar sobre la memoria y la escritura.», precisamente para não dar a ninguém a possibilidade de «justificar cualquier vileza del presente con la impunidad de saber que nunca será recordado»⁹. De facto, a narradora d'*A Costa* fala em termos parecidos:

«Sim, se ninguém fotografou nem escreveu...»¹⁰.

Em *Missa*, como n'*A Costa*, a *memória* adquire um significado trágico a partir do momento em que é questionada a sua sobrevivência com o decorrer do tempo. Em *Alexandra*, intimamente relacionado com o tema da *identificação*, é um conceito que tem uma dupla interpretação e até certo ponto contraditória —como vimos—, ao ser considerado como um bem necessário mas ao mesmo tempo perigoso. No *Tratado*, por

⁸ José MATTOSO: *A Escrita da História*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988, p. 18.

⁹ Emilio LLEDÓ: *El Silencio de la Escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, p. 9.

¹⁰ Lídia JORGE: *A Costa dos Murmúrios*, 1.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 21.

seu lado, a memória tem conotações mais imobilistas, uma vez que o passado é rememorado como o paraíso perdido da infância, dos valores morais, do equilíbrio da natureza, por oposição à corrupção do presente.

De facto, partindo de que o conhecimento do passado contribui para o melhor conhecimento do próprio ser e da sociedade, evitando a desintegração das raízes do povo, o *esquecimento* traz como consequência a perda da própria identidade, além de impedir a possibilidade de *vingar* os crimes feitos contra ele para fazer justiça à História e aos seus protagonistas. Perante a descrença da memória como recurso supremo para não se perder o passado, visto que «El tiempo de la vida, el tiempo que vivía en la memoria, iba aplastando esas vivencias en los márgenes del olvido.», a escrita aparece efectivamente como a salvação, como «el gran descubrimiento para vencer esta claudicación ante el tiempo, esta limitación ante el presente»¹¹.

Porém, acaba por chegar-se à conclusão unânime, principalmente em *Missa* e n' *A Costa*, de que é impossível a escrita da História atingir uma completa perfeição. Isto é devido não só à desmemória involuntária ou motivada, mas também ao facto de quase sempre ser escrita por quem não foi protagonista nem testemunha directa dos acontecimentos, ou caso o tivesse sido, à impossível objectividade total de quem conta. Portanto, como diz uma das personagens-narradores de *Missa*:

«Se um dia alguém contar tudo isto não será de confiar nem de crer...»¹².

De maneira que a impossibilidade de escrever a História, devido à manipulação da realidade através da palavra, é exemplificada n' *A Costa* na figura do jornalista, por um lado, e por outro no relato d' *Os Gafanhotos* que aparece inserido, representante máximo dum tipo de narração histórica que omite os detalhes e desfigura totalmente os factos. Em *Missa*, são as diferentes personagens que tomam a palavra, e que são escritores na ficção, que com as suas diferentes versões põem em causa a palavra dos outros; finalmente, *Alexandra* coloca a questão evidenciando o labor falacioso da publicidade, «Profissão de enganos»¹³, assim como da burocracia.

Curiosamente, as duas personagens principais de *Missa* e *A Costa* — Sara e Evita/Eva Lopo — têm uma atitude e uma função no relato muito parecidas. São protagonistas directas dos factos e, ainda que numa primeira fase da narração pareçam preocupadas com o destino próprio e colectivo e sintam a necessidade de registar tudo por escrito para que nada seja esquecido, há um segundo momento em que, descrentes da possibilidade de existir uma forma de escrever a História que seja rigorosa e autêntica em toda a sua complexidade, adoptam uma atitude resignadamente passiva, como que esquecidas de tudo, negando a acção ante uma evidência tal. Porém, movidas pelo sentido de *redenção* da História que dizíamos se adjudica ao acto da escrita, acabam por contar tudo, caindo numa terrível contradição.

Também em *Alexandra Alpha* há um certo paralelismo neste sentido; da protagonis-

¹¹ Emilio ILEDÓ: *Op. cit.*, p. 23.

¹² Maria VELHO DA COSTA: *Missa in Albis*, 1.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1899, p. 33.

¹³ José CARDOSO PIRES: *Op. cit.*, p. 68.

ta, Alexandra, diz-se que não tem memória, o que faz dela uma figura muito contraditória. De facto, se por um lado a falta de memória —do próprio passado, da História do país, etc.—, que se traduz em falta de identificação com ideias ou pessoas, faz com que seja uma individualidade de forte personalidade e segura de si mesma, por outro tem em Maria o seu contraponto, acabando por ser uma pessoa desintegrada que não tem um lugar na vida, morrendo no fim do relato. Mas afinal é também ela a contar tudo —mesmo involuntariamente— uma vez que o narrador se serve dos seus *Papéis* para a narração dos factos.

Lembremos a este respeito que também n' *O Cais das Merendas*, o romance de Lídia Jorge a que já fizemos algumas referências, existe o tema da escrita com valor de redenção colectiva, e não é casual que seja uma personagem feminina, precisamente Algundes, «uma pessoa assim tão esquecida de tudo»¹⁴, a indicada para contar a história, exactamente da mesma forma que Sara, Eva e Alexandra —sobre a função das personagens femininas nestes romances falaremos depois.

De forma que, afinal, se apresentam como as narradoras supremas de todo o acontecido, numa atitude que vêm confirmar que, apesar de todas as limitações da escrita da História —desmemória, dificuldade de captar todos os detalhes, impossibilidade duma objectividade total sem interpretações pessoais— é válida uma opção que trate da História da forma mais autêntica possível e, sobretudo, que conte com o olhar crítico do leitor. E talvez seja este último o objectivo fundamental que finalmente encontramos em todos; efectivamente, parece urgente consciencializar o leitor sobre o facto de que a realidade é única, mas incomunicável, de maneira que as versões que dela se fazem são múltiplas, sendo preciso ser crítico com elas.

É precisamente com este fim que a verosimilhança no relato se procura duplamente na totalidade dos romances, tanto para o relato de ficção como para os factos históricos *reais* e a interpretação que deles se faz. O meio de consegui-lo é o enorme perspectivismo que existe em todos eles. Neste sentido é de salientar o romance de Maria Velho da Costa, onde a voracidade dos narradores por contar os factos inspira imparcialidade, ainda que fique logo desfeita ao sabermos que é Sara a narrar com voz própria e aglutinadora toda a história. Também *A Costa*, condicionado o leitor pelo facto de existir uma primeira versão dos factos —*Os Gafanhotos*— que é constantemente posta em causa por Eva Lopo, consegue dar a impressão de ser esta última versão totalmente verosímil, uma vez que não há nenhuma outra a desmentí-la. Em *Alexandra*, por sua vez, o narrador pretende ganhar a confiança do leitor através do jogo literário que consiste em afirmar que toda a informação foi tomada dos *Papéis de Alexandra*; ao ser Alexandra protagonista dos factos e não haver de parte dela pretensão alguma de contar, faz com que a sua palavra se torne inteiramente verosímil. Quanto ao *Tratado*, ainda que o tratamento crítico ridiculizador seja por vezes exagerado, existe um completo perspectivismo que nos situa muito perto da realidade quotidiana.

¹⁴ Lídia JORGE: *O Cais das Merendas*, 4.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p. 247.

Nesta procura da verosimilhança busca-se fazer o leitor partícipe da narração e comunicar com ele —apesar de ficar por vezes desnorteado com os mecanismos técnicos utilizados. De facto, e recorrendo novamente a palavras de E. Lledó, «El verdadero contexto de la escritura es, efectivamente, el lector»¹⁵. De maneira que, apesar de tudo, opta-se pela escrita, mas uma escrita em que todos os protagonistas participem, em que todas as versões e interpretações sejam tidas em conta. Só através do confronto de todas elas, da crítica e da reflexão inteligente, é que será possível atingir uma escrita da História que esteja o mais perto possível da realidade. E se afinal se trata, efectivamente, da impossibilidade de abranger o acontecer histórico, a Literatura pode contribuir com a sua visão particular para captar um sentido complementar da História.

I.3. Um olhar atento à cena da Revolução

Já vimos como a Revolução dos Cravos constitui um dos lugares comuns a que se recorre com maior frequência quando se trata da História recente de Portugal, como por outra parte não podia deixar de ser. Mas agora, vistas já as motivações que levam os escritores a falar deste momento histórico, queremos fazer alguns comentários sobre, precisamente, a forma em que a cena da Revolução é levada para a ficção. Este pormenor é interessante porque os acontecimentos que tiveram lugar em Lisboa no 25 de Abril de 1974 são reproduzidos, segundo os seus respectivos pontos de vista, por dois dos romances de que aqui se trata, nomeadamente *Alexandra Alpha* e *Missã in Albis*.

O que encontramos de forma unânime nestas narrações —assim como no romance anterior de Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*— é uma exaltação do narrador no momento de descrever o 25 de Abril que não se lhe conhecia dantes, não só como reflexo do sentimento do povo na rua, mas também como participante directo do acontecimento. Assim, em *Alexandra*, não só reproduz, também se une aos gritos de «Vitória! Democracia!», usando a primeira pessoa do plural e um tipo de linguagem panfletária e muito valorativa, que se intensifica e mostra toda a sua ira quando referida à figura de Salazar:

... o grande Dinossauro, há muito que estava sepultado numa campa de aldeiazinha ao abrigo das virtudes camponesas, com a sua caveira de dentes furibundos exposta aos vermes e às raízes: ...¹⁶.

Em *Missã*, por seu lado, a cena é contada por meio de uma expressão surreal e muito subjectiva, tanto que por vezes é impossível captar o sentido de tantas comparações e alusões de diversos tipos; porém, o sentimento é que é transparente: a alegria e a emoção tingidas dum cheiro a morte que se respira ao longo da narração toda.

Constituem todos estes mecanismos uma forma de descarregar a ira contida, provocada primeiro pela situação política anterior, e logo pela decepção sentida perante as consequências da luta popular, já conhecidas pelos narradores. Trata-se, portanto, de

¹⁵ Emilio LLEDÓ: *Op. cit.*, p. 26.

¹⁶ José CARDOSO PIRES: *Op. cit.*, p. 346.

um processo de *catarse* que tem a ver com a função redentora da escrita da História, de que temos falado já em extenso, de «uma operação estratégica de homenagem apaixonada, veemente e exaltada, de exorcismo e de resgate»¹⁷, servindo-nos de palavras de Manuel Gusmão.

Quanto às personagens, concretamente Alexandra e Sara —que neste momento são mais protagonistas que nunca—, aparecem na cena da Revolução junto aos seus companheiros actuais mas, curiosamente, ambas procuram na multidão uma outra pessoa, Maria e Simão respectivamente.

Simão..., também buscava e viram-se. Eu sabia entre eles pacto que só podia sorrir-se ali: coro afinado dual¹⁸.

De facto, a relação mantida entre cada um destes pares já vimos como é muito mais do que uma grande amizade; tanto Maria para Alexandra, como Simão para Sara, constituem parte da sua personalidade, são o complemento da sua própria *identidade*. Desta forma, o desejo imenso de se encontrarem no Largo do Carmo naquela manhã de Abril dá ideia da transcendência que o momento adquire na vida de todos eles. E ainda mais, é prova de que é nesse momento que se tornam conscientes da sua identidade e do que isto significa, da sua identidade com a Revolução, com o seu país, com o povo português.

Há, por outro lado, um motivo que é utilizado insistentemente, ainda que de forma mais clara na obra de Maria Velho da Costa, constituído pelas frequentes alusões, durante a cena da Revolução, ao *sangue* como objectivação de um sacrifício generalizado que pôde ter lugar. De facto, este medo é expresso em ambos romances de maneira parecida:

... holocausto campal se desse para o torto¹⁹.

... bastaria um tiro louco, um só, para que toda aquela praça de gente se transformasse numa chacina²⁰.

E se é verdade que não se derramou o sangue dos cidadãos na luta, a conclusão a que parecem chegar as duas versões é que o «holocausto», de facto, aconteceu, ao serem sacrificados os ideais revolucionários, as esperanças do povo, uma vez que muito cedo foi evidente o fracasso real da Revolução dos Cravos. E é principalmente devido a este facto que o 25 de Abril experimentou um processo de mitificação da parte do povo português que ainda hoje é tangível.

Daí que estes dois romances, que tão pouco têm de comum noutros aspectos, coincidam também no facto de descrever a Revolução como uma cena na qual se mistura a magia e o misticismo. Já vimos como em *Missa* é descrita como um ritual cuja liturgia é identificada com a que é própria da missa, investindo desta forma o acto de conotações tipicamente religiosas. Algo parecido encontramos em *Alexandra* quando o narrador descreve a situação «no meio daquele clamor feliz, daquela consagração»²¹, insistindo no «encantamento» de que tudo e todos eram objecto.

¹⁷ Manuel GUSMÃO: *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸ Maria VELHO DA COSTA: *Op. cit.*, pp. 440-441.

¹⁹ *Ibidem*, p. 441.

²⁰ José CARDOSO PIRES: *Op. cit.*, p. 344.

²¹ *Ibidem*, p. 343.

Finalmente, a utilização duma linguagem mais ou menos poética para descrever este momento é também traço que têm de comum estes dois romances; e se nas obras de Maria Velho da Costa é a via mais comum de expressão, não é a mais típica de José Cardoso Pires.

II. NARRADORES-ESCRITORES: A METAFICÇÃO

A chamada *metaficção* ou narrativa que especula sobre o próprio acto de narrar é uma das tendências mais características do romance moderno nos últimos tempos. A própria narração é considerada como o centro de atenção, tendo por argumento básico as reflexões sobre como esta se foi construindo.

Nas obras de que aqui se trata não constitui argumento único este tipo de comentários, mas nalgumas delas são o eixo ao redor do qual se articula o resto dos elementos *constitutivos do romance*.

Há já algumas décadas que o escritor se encontrou perante a questão da *ética* da escrita ao interrogar-se sobre a *omnipresença* e *omnisciência* do narrador, chegando assim à «era da suspeita», segundo expressão de Eduardo Lourenço, «suspeita instalada no centro da escrita, objectivação da mesma escrita enquanto consciente da sua incapacidade ontológica de atravessar os objectos como se não os visse»²².

O percurso até chegar a um tipo de escrita que reflecte sobre si própria foi longo e complexo, assim como são variados os objectivos e procedimentos desta, mas não é assunto que deva ser tratado aqui. De maneira que, circunscritos ao nosso âmbito, encontramos a maior motivação para este tipo de reflexões teórico-literárias —além da que produz o simples jogo intelectual—, no desejo do escritor de fazer com que o leitor participe da fase da escrita anterior ao resultado e partilhe com ele a sua experiência no processo de produção do romance. Trata-se portanto de uma forma de ser sincero com o leitor, mostrando-lhe o que há atrás do livro que tem nas mãos, o mistério que encerra a criação literária.

Porém, nem pensemos que esta amostra de confiança seja totalmente desinteressada. O que afinal pretende essa procura de contacto com o leitor é captar a sua atenção e cumplicidade para influir de alguma forma na sua opinião, sobretudo quando se trata, além do mais, de deixar transparecer intencionalidades específicas sobre questões históricas, políticas e até ético-filosóficas, como de facto acontece nestes casos.

Por outro lado, poderíamos intuir na escrita que trata da escrita o cansaço de histórias baseadas numa trama puramente fictícia que serve para entreter e divertir, ou descobrir que são fruto de um afã de modernidade, ou talvez vislumbrar uma falta de imaginação para criar uma história que interesse um amplo sector de leitores. Porque o facto é que a acção propriamente dita aparece constantemente misturada com apreciações

²² Eduardo LOURENÇO: «Metamorfoses da ficção portuguesa. Temporalidade e romance», *Vértice*, Nov., 1989, p. 78.

reflexivas, muito limitada portanto em favor da teorização sobre o processo de escrita. De facto, o universo diegético é esquematizado ao funcionar como uma metáfora que serve para exemplificar aquilo que se quer transmitir e demonstrar, perdendo a história grande parte do seu valor em si própria.

O uso de metalinguagem é relativamente frequente, —principalmente em *Missa*—, como não podia deixar de ser numa narrativa que trata sobre a escrita.

Sem dúvida, quem opta de forma mais clara e radical por esta via é Maria Velho da Costa, em cujo romance está patente a problemática sobre o próprio narrador, ou seja, sobre quem tem de facto licença para contar para que o resultado esteja de acordo com a realidade. No início do romance coloca-se a questão:

Quem fala ou vê? Eu? Sara?

Ou a imposição dessa presença nasce da visão que imponho, quem?...²³.

Se à complicação estrutural e de concepção teórica se junta uma linguagem obscura —sintaxe deslocada, comparações por vezes indecifráveis, etc.—, como é o caso de *Missa in Albis*, o leitor deve ser muito instruído não só para compreender a mensagem, também para disfrutar com ela.

A *Costa dos Murmúrios* trata também de forma evidente a questão da escrita, mas referida basicamente à História e à sua transmissão. Porém, não faltam observações conscientes sobre os efeitos de um tipo de escrita ou de uma forma determinada de dizer as coisas, uma vez que a história contida n' *Os Gafanhotos* é refeita passo por passo pela segunda versão da mesma. Daí que sejam frequentes os conselhos de Eva Lopo para o escritor deste primeiro relato, que são do tipo:

Não, não utilize a versão do jornalista para pôr fim à sua narrativa verdadeira²⁴.

Ah, sim, coincide ... Não mude um traço ... Não, não deve retirar o vento²⁵.

O caso de *Alexandra Apha*, porém, é diferente. Os comentários sobre a escrita limitam-se, por um lado, ao jogo literário que consiste em dizer que o narrador encontrou a história já escrita e ele só a organizou. Por outro, põe em questão o poder da escrita para influenciar o comportamento humano, referido concretamente à linguagem da publicidade. Mas não existe uma reflexão sobre como se vai constituindo a narração, fluindo a história ao seu próprio ritmo.

Mas apesar das diferenças evidentes, coincidem estes três romances num facto curioso no que se refere à metaficção: os que aparecem num primeiro momento como narradores dos factos são também escritores num certo nível extradiegético. Efectivamente, Doroteia, em *Missa*, escreve um livro cujo título é *Alibis*, que se for lido ao contrário, reparamos na clara alusão à obra de Agustina Bessa-Luís. A primeira versão da história n' *A Costa* é de facto um livro já acabado, *Os Gafanhotos*, coincidindo portanto as figuras de narrador e autor. Em *Alexandra* a protagonista conta com uma série de escritos e gravações próprios, conhecidos como os *Papéis de Alexandra*.

²³ Maria VELHO DA COSTA: *Op. cit.*, p. 9.

²⁴ Lúcia JORGE: *A Costa dos Murmúrios*, p. 249.

²⁵ *Ibidem*, p. 214.

E se insinuávamos que estes narradores o eram só aparentemente é porque não são eles de facto que desempenham o labor final da narração. Há sempre um Narrador — com maiúscula por tratar-se da voz suprema que conta tudo — que os inclui na história para relizarem o papel de *narrador* e que utiliza as versões de cada um deles para serem incluídas no seu próprio relato. Cria-se desta forma uma espécie de estrutura em espiral que abrange diferentes níveis diegéticos.

Mas nem sempre é fácil vislumbrar desde o início este jogo complicado de vozes diferentes que se entrecruzam para contar a mesma história, sobretudo em *Missa in Albis*, onde acabamos por saber que é Sara a contar tudo e a criar personagens e narradores, incluído o seu próprio papel. Mas também n' *A Costa dos Murmúrios* é preciso reparar na presença quase imperceptível dum Narrador que nos induz a pensar que a intervenção de Eva Lopo tem a mesma função que a narração contida n' *Os Gafanhotos*, sendo o conjunto das duas versões que serve para demonstrar como a realidade não é susceptível de ser captada na sua totalidade numa versão única dos factos.

A conclusão final a que parecem chegar todos é que a palavra pode ser falaciosa e tem o poder de guiar o leitor de forma enganosa se não for reinterpretada, passada pelo filtro da sua inteligência. De maneira que se trata de um apelo à função crítica activa do leitor, de que já tínhamos falado a propósito doutras questões que nisto vêm confluir.

III. PERSONAGENS ... FEMININAS

Um dos aspectos para salientar no que se refere à caracterização, tratamento e função das personagens é o facto de terem as femininas uma maior relevância. Tanto em *Missa* como n' *A Costa* e em *Alexandra*, as personagens que concentram em si o protagonismo quase de forma absoluta são Sara, Evita/Eva Lopo e Alexandra respectivamente. No *Tratado*, pelo contrário, as personagens femininas não aparecem como protagonistas num universo diegético que é reflexo de uma sociedade protagonizada por homens, mas têm um tratamento ridiculizador que, porém, atinge todas as personagens, adquirindo um carácter polémico de que logo trataremos.

O mais curioso neste sentido é a função destas personagens dentro da diégese, muito parecida nos três primeiros casos por terem conotações que transcendem a sua participação no decorrer da história. Quer isto dizer que, inseridas num contexto determinado do qual são testemunhas e formando parte da história como o resto das personagens, são investidas duma função superior, que além do mais acaba com elas. De facto, todas elas morrem no fim de uma forma ou de outra.

Assim, já vimos como Sara, ao tomar a palavra para fazer-se responsável pela narração dos factos de ficção — em íntima relação simbólica com os históricos, sobretudo durante a cena do 25 de Abril —, representa o Cristo que se entrega ao seu povo, neste caso para ser libertado da opressão, da mentira e do esquecimento da própria História.

Da mesma forma Evita/Eva Lopo, ao contar os factos e desvelar a falsidade d' *Os Gafanhotos*, aparece como a libertadora da verdade e acaba igualmente esgotada do seu próprio ser. De facto, é significativo que o final de Evita coincida com o final da história

que vai ser logo contada e com o princípio da existência de Eva Lopo, convertida esta última apenas numa voz que narra, tendo perdido a entidade como pessoa que vive e tem sentimentos. Por outro lado, a personagem de Helena, de quem se diz que «deveria ser muda», «deveria estar quieta»²⁶, atinge uma importância enorme como contraponto da atitude de Evita. Representante das mulheres que ficam no *Stella* esperando passivamente a volta dos maridos da linha da guerra, é porém a personagem que encarna o conflito —daí o seu nome, Helena de Tróia—, mas do lado do perdedor; é de facto o conflito da mulher contra a sociedade que reprime a sua vontade e os seus instintos.

Alexandra, por sua vez, é vítima de um sacrifício ao qual ela não se ofereceu, como fizeram as outras duas heroínas. Ela, que também conta a história se bem que de forma involuntária, como vimos, representa uma atitude perante a vida que, por ser quase perfeita, não é capaz de sobreviver. Possuidora da *aurea mediocritas* que propõe o autor, mas feita a partir de inúmeras contradições aparentes —livre e ao mesmo tempo *identificada*, mãe dum filho que não é dela, liberal mas não revolucionária, esquecida de tudo mas com a memória constante do Waldir—, não encontra o seu lugar numa sociedade na qual é preciso estar bem definido —identificado. E morre, junto com Maria, a outra face da sua personalidade, e com Miguel, representante activo dos ideais da Revolução.

Trata-se de personagens que, voluntaria ou involuntariamente, têm nas suas mãos a tarefa de salvar o país da mentira, da hipocrisia, do medo e das injustiças do passado, assim como das conseqüências que tiveram no presente. Não só constituem um modelo exemplar de cidadãs nas quais se corporizam os valores mais autênticos, também são, como é o acto da escrita que se realiza através delas, as redentoras dum povo desiludido pela própria História.

Vemos agora a relação entre a função da escrita e aquela de quem realiza a missão salvadora através dela. Mas o facto de que sejam as mulheres as artífices máximas não é casual, porque além da salvação do povo vêm trazer a salvação das mulheres em particular. Efectivamente, o que se pretende é uma espécie de revalorização do seu papel numa sociedade que é injusta para todos, mas de forma concreta é injusta com a mulher.

É portanto através da atitude quase heróica destas mulheres exemplares que se busca a recuperação da importância do carácter feminino e, sobretudo, a constatação da igualdade entre os sexos. Isto demonstra-se de forma clara por meio do comportamento sexual das protagonistas. Entanto que em *Missa* se propõe a anulação dos sexos na figura do «homemulher»²⁷, n' *A Costa*, e sobretudo em *Alexandra*, as protagonistas rompem os esquemas de comportamento habituais com total liberdade, ainda que o resto da sociedade não o aceite com a mesma naturalidade que elas parecem mostrar; de facto, no romance de Lídia Jorge o adultério aparece no centro do argumento como causa da tragédia final.

O mesmo objectivo pode vislumbrar-se no *Tratado das Paixões da Alma*, ainda que por meio de uma via muito mais polémica e provocativa, como é também para outros

²⁶ *Ibidem*, pp. 120 e 128, respectivamente.

²⁷ Maria VELHO DA COSTA: *Op. cit.*, p. 432.

aspectos. O tratamento das mulheres é feito neste romance através duma expressão pejorativa e degradante, tanto que afinal serve como revulsivo e o resultado é parecido ao que se obtém nos romances anteriores. Vejamos só um exemplo significativo:

Como costume explicar à Céu, acariciando-lhe a nuca, quando lhe peço que se dispa toda menos as meias pretas e os sapatos de salto, para fazer amor comigo após lhe ter aplicado uns estalos ao jantar por me moer o juízo...²⁸.

De maneira que, se a via é diferente —mesmo oposta—, a finalidade é a mesma: demonstrar a necessidade de acabar com comportamentos estereotipados e reivindicar a igualdade de funções em diferentes níveis entre homens e mulheres numa sociedade que é evidente que precisa de mudanças.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mijail (1975): *Teoria y estética de la novela*, Judozhestvennaia Literatura (tr. espanhola de Helena S. Kriùkova e Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989).
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Editorial Planeta.
- BARTHES, Roland; THIBAUDEAU, Jean, y KRISTEVA, Julia (1974): *El proceso de la escritura*, Editorial Caldén.
- LLEDÓ, Emilio (1991): *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 102 pp.
- LOURENÇO, Eduardo (1989): «Metamorfoses da ficção portuguesa. Temporalidade e romance», *Vértice*, Nov., pp. 73-80.
- MATTOSO, José (1988): *A escrita da História. Teoria e métodos*, Lisboa, Editorial Estampa, 212 pp.
- QUADROS, António (1989): *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 292 pp.
- SEIXO, Maria Alzira (1986): *A palavra do romance - Ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 241 pp.
- YLLERA, Alicia (1974): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial.

²⁸ António LOBO ANTUNES: *Op. cit.*, pp. 178-179.