

## Luísa Costa Gomes ou o pós-modernismo em regime não heroico

Luís Mourão  
Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

### Resumo

Nos romances de Luísa Costa Gomes, a paródia e o pastiche não visam diretamente a crítica da realidade, mas a queda da realidade no seu lado louco, hiperrealista, em que o próprio processo da crítica se desfaz interminavelmente. Por outro lado, os códigos da metaficcionalidade aprisionam as personagens num jogo de espelhos em que é difícil distinguir a realidade e o simulacro, conduzindo-as para uma tragédia fria. Nisto consiste o pós-modernismo em regime não heroico dos romances de Luísa Costa Gomes.

**Palavras-chaves:** Luísa Costa Gomes; pós-modernismo; romance português pós 25 de abril

### Abstract

In Luísa Costa Gomes novels, parody and pastiche do not lead to criticism of reality, but to the fall of reality in its crazy and hyperrealistic side, in which the critical process itself breaks endlessly. On the other hand, the metafictional codes encircle the characters in a game of mirrors in which it is difficult to distinguish reality and the simulacrum, leading them to a cold tragedy. These are the characteristics of postmodernism in the non-heroic regime of Luísa Costa Gomes novels.

**Keywords:** Luísa Costa Gomes; postmodernism; Portuguese novel after April 25

1.

*Procure o leitor imaginar*<sup>1</sup> uma daquelas páginas que, mesmo arrancadas ao livro a que pertencem e rasurados nelas título de obra e nome de autor, seriam sempre identificáveis por esse conjunto de marcas variáveis a que chamamos *estilo*. Uma daquelas páginas, uma só, isolada como um quadro ou um traço melódico, que nos faz assomar aos lábios um desses nomes com que o mundo se acrescenta de uma interminável madrugada do sentido: ah, isto é absolutamente Vergílio Ferreira, ou Saramago, ou Lobo Antunes, ou...

Para efeitos de argumento, digamos que um autor reconhecível pelo estilo de uma página é um autor *modernista*: pertence-lhe uma linguagem própria, um ritmo frásico inconfundível, às vezes até mesmo uma mancha gráfica com muito de específico. Neste sentido, Luísa Costa Gomes não é de todo uma escritora modernista.

---

<sup>1</sup> Cito o início de “Uma empresa espiritual”, um dos contos mais emblemáticos e exemplificativos da autora quanto ao que aqui chamo o seu pós-modernismo não heroico (GOMES, 1997, p. 11-44.).

E, contudo, não deixa de haver na sua escrita um estilo próprio, identificável, enfim, uma verdadeira marca autoral. Mas não é ao nível da página que devemos procurar, antes ao nível do todo, do agenciamento das estruturas. É preciso ler capítulos (raramente um único capítulo é suficiente), secções, partes – e então acontece. Aquilo que num primeiro plano de visibilidade se apresenta como um estilo que lembra vagamente outros estilos, mas que se mantém equidistante quer do epigonismo quer da paródia citacional, desemboca de súbito, e como que pelo avesso, num mundo completamente diferente daquele que vinha sendo desenhado como *forma mentis* apropriada desse mesmo estilo. Não é na literalidade da linguagem que detetamos a marca autoral de Luísa Costa Gomes, mas no agenciar das estruturas romanescas, fazendo colidir mundos de um modo friamente irónico, regra geral segundo duas estratégias diferenciadas, mas que até se podem conjugar, como no seu mais recente *Ilusão (ou o que quiserem)* (2009).

A primeira estratégia consiste em fazer cair a seriedade de um mundo no seu reverso demencial ou na sua mais rasa banalidade, sem nunca abandonar os protocolos retóricos e comportamentais que vinham definindo essa mesma seriedade. Não se trata de parodiar as implicações limite de uma *forma mentis*, em que, por exemplo, uma virtude deslize inadvertida mas logicamente para o defeito que lhe é simétrico, mas de mostrar a paródia involuntária a que são obrigados todos os princípios quando entram nas engrenagens de simulacro ou de hiper-realidade da chamada vida contemporânea. O demencial, como vivência sem sobressalto e sem suspeita de uma realidade puramente ilusória, e a banalidade, na sua pretensão kitsch ou na sua pornografia voyeurista de *reality show*, são formas irmanadas de horror ao pensamento – e isto, dentro de uma civilização que, paradoxalmente, parece não ter hoje outro denominador comum que o de ser uma civilização do conhecimento.

A segunda estratégia passa pelo uso abundante de códigos próprios da metaficcionalidade: a escrita que chama a atenção para as convenções que a suportam, o romance dentro do romance, o desdobramento potencialmente infinito das situações romanescas, as personagens que se entregam a jogos que são próprios de personagens e não de pessoas verdadeiramente ficcionadas em obras que presumem algum realismo. Contudo, os efeitos desta metaficcionalidade não visam prender a obra à sua dimensão estritamente autotélica, em que se sublinharia, de modo mais irónico ou mais

melancólico – mas em ambos os casos com alguma heroicidade afirmativa –, a impossibilidade epistemológica de encontrar outra realidade nos textos que não seja a da sua própria textualidade.<sup>2</sup> Em Luísa Costa Gomes essa heroicidade afirmativa desapareceu por completo, substituída por uma tragédia em tom menor, frio, de abismo da psique: aquele em que as personagens, depois de se terem desenganado do burlesco ou da aventura efémera de pertencerem unicamente ao reino da literatura (ou da fantasia da cultura, em sentido mais lato), tentam regressar a uma realidade agora consentida, ou até desejada nas suas restrições e limitações, mas se veem envolvidas num novo e incontornável jogo de espelhos que resulta de a própria realidade se apresentar em autorreflexividade abissal, sem diferença visível ou operativa entre o original e a cópia, o autêntico e o simulado, o virtuoso e o hipócrita. A tragédia, aqui, reside em as personagens serem impedidas de falhar, e, portanto, impedidas de ser castigadas pelo princípio de realidade, o que corresponderia a serem salvas para a (pouca) vida possível.

Para efeitos de argumento, digamos que um autor reconhecível pelo agenciar das estruturas romanescas segundo estas estratégias é um autor pós-moderno em regime não heroico. Neste sentido, Luísa Costa Gomes é caso raro na literatura portuguesa, para não dizer mesmo único.

2.

Luísa Costa Gomes começou por nos dar, com *13 contos de sobressalto* (1981), uma das melhores obras sobre a estranha vida dos afectos na urbe contemporânea, como se situações kafkanianas fossem habitadas por personagens beckettianas. Entendamos aqui: o que é kafkaniano na urbe contemporânea é o modo como o insólito e o puramente imaginoso (que podem provir da paraliteratura, do cinema, da pintura, dos chamados “mitos urbanos”) ganham vida real, comezinha, e como isso aprisiona as personagens numa segunda natureza que se toma por ainda menos questionável do que a nossa irredutível pertença a um mundo social. É sobre esse fundo de hipernaturalidade que as personagens como que devêm beckettianas, alimentando com diálogos lógicos e desprendidos situações ilógicas, tomando a sem-saída como *graal* secularizado,

---

<sup>2</sup> Seria em parte o caso de Augusto Abelaira ou do Carlos de Oliveira final (sobretudo *Finisterra*). Para a caracterização deste pós-modernismo (ainda) heroico, em que a dialética da negatividade do modernismo encontra o seu lugar paradoxal de material resistente segundo a forma do que é subjacente e resto, ver Silvestre (1994). Propondo uma diferente periodização, ainda que assente numa caracterização análoga, ver Oliveira (2012).

queixando-se sem se desviarem dos motivos da queixa ou celebrando o irrisório e o desconcerto. Este mundo, que à entrada dos anos 1980 estava nos antípodas daquilo que a década viria a ser como normalização burguesa e eufórica do consumismo português, tinha ainda a estranheza suplementar de um halo de perversidade: era um mundo assente por inteiro no ingrediente mais elementar da narrativa, que é o segredo que a conduz, mas que ostensivamente se livrava dele à primeira oportunidade, sem que isso significasse, bem pelo contrário, o reencontro de uma ordem apaziguadora.

Este mundo não se altera nos contos de *O gémeo diferente* (1984), sintomaticamente dedicados a Franz K., e adquire alguns contornos de parábola ou de gesta arcaica nas histórias de *Arnheim & Desirée* (1983), que leva o subtítulo de “Mitos para o século XX”. Esta ideia de reler em alta-cultura ou em interpretação filosófico-antropológica os materiais pop ou marginais de que se serve – banda desenhada, contos de fadas ou romance gótico, por exemplo – reaparecerá em romances posteriores com outro grau de conseguimento, sobretudo por partir de um enraizamento mais visivelmente realista, seja nas personagens seja nas mitologias a que elas são sensíveis. Em todo o caso, pese embora os riscos culturalistas, *Arnheim & Desirée* mostrou à evidência a pulsão romanesca da autora, o seu à-vontade no manejo e baralhar das estruturas e encaixes da narração. Quando em 1988 apareceu finalmente o romance *O pequeno mundo*, não se pode dizer que tenha havido surpresa, antes confirmação: o seu hibridismo de temas e personagens era capaz de se moldar ao modelo mais canónico, desarrumando-o por dentro.

Publicar em finais dos anos 1980 um romance epistolar dedicado a Camilo Castelo Branco, imitando-lhe o verbo e alguns lances de drama e de conflito ético, foi uma provocação calculada. Aliás, Luísa Costa Gomes tinha uma ideia tão clara das coordenadas do campo literário da época que coloca em pórtico este aviso:

Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia.

Suportará o leitor um livro assim?

Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora o dou a publicar.

Escusado será dizer que um aviso assim faz entrar pelo segredo do sótão aquilo que atira porta fora – e este romance só é de facto legível contra o pano de fundo que o seu pórtico certamente enuncia. Não obstante, *O pequeno mundo* põe em regime de intriga de grupo ou de drama familiar as altas ambições dos romances da época:

Todos os mundos são pequenos, bem feitas as contas. São círculos de compromisso, de miudezas que atacam a fé, corrompem a natureza e a vontade, e onde se tornam invisíveis os crimes, não em virtude de serem diminutos, mas por serem muitos, repetidos, regulares.

De que trata este livro? Da justiça e da justeza e da forma de viver sem elas e continuar sorrindo.<sup>3</sup>

A esta distância, considerado o contexto epocal português, torna-se evidente que *O pequeno mundo* é um dos primeiros romances a tomar a democracia como vida comunitária banal, que mascara essa mesma banalidade com complexos códigos de honra e de luta pelo poder (político e não só) em que todos, no fundo, estão mais sozinhos do que realmente em sociedade. A dimensão epistolar do romance é bem mais do que um arcaísmo feliz que permite a palavra narcísica com que cada sujeito tenta em vão submeter o mundo, porque é sobretudo a prova formal, *romanesca*, de que não há um centro, apenas trocas, breves coincidências, equívocos, e a quase impossibilidade de ficar à margem desse processo obscuro. O que se passa nessa trama múltipla e incerta nos seus desígnios e nos seus efeitos é sempre da dimensão do *fait divers* e não converge para nenhum plano de organicidade filosófica ou moral. O que o romance mostra saber é a incoincidência irónica entre o livro como mundo organizado e a desorganização intrínseca própria do mundo – com o que, naturalmente, o romance de Luísa Costa Gomes não pode já ser esse tipo de livro. Há algumas afirmações em *O pequeno mundo* que são o óbvio ululante da escrita da autora, pouco importa quem as toma a seu cargo, e uma delas não podia ser mais clara quanto a isto, ou mais metaficcionalmente clara, se se quiser: “Nos livros está muito que a vida depois desconfirma, mas em calhando, não é porque estão errados aqueles, mas porque as circunstâncias se juntam frequentemente em arranjos pouco teóricos, cuja elegância o livro pôs em causa desde o início” (GOMES, 1988, p. 227).

<sup>3</sup> O texto é da contracapa. Que me tenha apercebido, não cita do livro, mas é deveras inteligente para não ser autoral (sem ter de ser necessariamente da autora). O tom já não é bem Camilo, mas Agustina. Mas não é Agustina um Camilo sem os embaraços de ser homem, quer dizer, sem os embaraços de ter de provar para poder afirmar? Bem sei, seriam outras conversas.

O que os romances de Luísa Costa Gomes fazem, a despeito de neles serem abundantes as referências teóricas, é furtarem-se à tentação do “arranjo teórico”, embora não reivindicando com isso qualquer suplemento de adequação realista: são romances que se limitam a produzir, com os elementos que lhes são próprios (linguagem e estruturas), um movimento análogo ao movimento do mundo.

Uma outra afirmação que importa desde já reter diz respeito à questão do segredo que comanda a narrativa e ao regime de decepção em que ele existe nas obras da autora:

Um dia hei-de contar-lhe tudo. Até hoje, acredite-me, estive permanentemente à procura de alguém a quem contar tudo, mas é tão difícil descobrir aquela única pessoa de confiança a quem nos podemos entregar sem qualquer segredo, sem medo. Não é que eu tenha muitos segredos, não tenho nenhuns (GOMES, 1988, p. 127).

Esta busca obstinada e algo iniciática de um interlocutor que se salda depois por um nada a dizer é o lugar incómodo que esta obra reserva ao seu leitor ideal. Um implícito beckettiano desviado para outros cenários, poder-se-ia dizer. Mas o que não se pode negar é que o aviso está feito e que, nesse sentido, *O pequeno mundo* é todo ele o aviso de que este território textual doravante existe, e existe assim desta maneira e segundo estas diferenças específicas.

3.

*Vida de Ramón* (1991) é a reconstituição ficcional da vida do filósofo medieval Raimundo Llull. Mostrando conhecimento profundo dos dados biográficos da personagem, e sobretudo do seu sistema filosófico e do contexto cultural em que emerge, Luísa Costa Gomes não visa romancear uma historiografia estabelecida mas sim explorar a fissura inevitável entre sistema e existência, colocando-os ambos em perda a partir da forma como cada um reduz e pulveriza o outro. Não obstante este subtil desconstrucionismo, o estilo e a arquitetura do romance não são inteiramente hostis ao cânone do romance histórico; aliás, o livro termina mesmo em regime de grande proibidade, dando em apêndice a tradução da “Vida coetânea”, acrescida de uma irrepreensível nota sobre o sistema llulliano e uma elucidativa tábua sincrónica, pelo que o leitor desprevenido é bem capaz de não notar o engodo para que é arrastado, pensando que leu aquilo que deveras não leu. E, contudo, não haveria muito que enganar quando um último capítulo abre deste modo: “Leitor, chegou o momento de

conhecer Raimundo Lulo. Não só porque estamos quase à data da sua morte, mas porque veremos levantar-se do sepulcro o que dele resta: pó e osso duro” (GOMES, 1991, p. 179). É certo que pode parecer escatologia filosófica em tom supostamente medieval, mas é dupla ironia, ironia da *mimesis* histórica e ironia do contra-exemplo, votando à decomposição todo o magnífico edifício da lógica silogística llulliana, com o qual se pretendia não só saber tudo o que era possível saber-se como sobretudo converter pela força do argumento todos os infiéis. Ironia, portanto, mas que se detém no limiar da crueldade desnecessária. Mesmo como contra-exemplo, Lull seria presa fácil. Daí o tom ambíguo do romance: nem romance histórico claramente canónico ou contra-canónico, nem romance inequivocamente à Luísa Costa Gomes. Não é falha, é a ética particular deste romance.

Com *Olhos verdes* (1994) a autora regressa ao mundo contemporâneo e ao seu modo narrativo mais próprio, que atinge aqui requintes de perfeição e, por isso mesmo, de exacerbação. As duas personagens preponderantes do romance, ambas de olhos verdes, ele um modelo fotográfico e ela uma *designer*, parecem desde o início destinadas ao encontro, como aconteceria num romance que tivesse posto tais dispositivos em andamento, só que isso acontece apenas acidentalmente no final e salda-se por um completo fracasso. Quanto aos enredos laterais, todos se pautam pela mesma estratégia decetiva: são partes sem significado autónomo e partes sem o sentido do todo. Há, porém, um elo de ligação entre estes enredos: não é um segredo, antes um significante flutuante – as imagens, a sucessão ininterrupta das imagens tal como a televisão as dá. Mas precisemos: a questão não é bem a televisão, mas o modo de existência omnívoro e tecnológico das imagens, a imagem no ecrã (no ecrã real ou metonímico, como os expositores de um supermercado moderno). O olho capta a imagem, mas a imagem captura o sujeito e, por fim, abandona-o: o romance termina com essa cena absolutamente notável de a televisão se tornar o sujeito vivo da sala, deixando os espetadores adormecidos e prosseguindo vendo aquilo que já não se entrega aos olhos de ninguém, sendo o sujeito que vê e a imagem do que se vê. Esta como que ontologização da imagem tecnológica é subtil e ironicamente discutida no penúltimo capítulo, em que o romance é interrompido com um ensaio sobre a filosofia de Berkeley: “O que Berkeley realizou foi talvez um análogo filosófico de uma experiência mágica e poética da realidade: manteve a imediatez deslumbrante do

sensível, que Aristóteles, por exemplo, dizia ser a causa do espanto e a raiz do pensar por perguntas” (GOMES, 1994, p. 166). Dir-se-ia que é tão deslumbrante essa imediatez do sensível, que a ontologização da imagem tecnológica ganha *carne* e se substitui com vantagem a toda a relação intersubjetiva, dando na realidade aquilo que a intersubjetividade só alcançava como metáfora. Tome-se como exemplo este passo que é Don DeLillo em regime de ironia:

Mas os olhos verdes, ainda por mais passivos, sempre descaem para a paixão. É assim que é humano. Procuram objectos e envolvem-se com eles. Ao lado das pizzas pateticamente chamadas das quatro estações sentavam-se as tartes geladas. Algo o atrai fortemente na embalagem, o nome é musical, mas não é ainda o que lhe convém. Os olhos – os belos olhos verdes de Pedro Levi – buscam o seu *alter ego* comestível (GOMES, 1994, p. 63-64).

O romance não o diz, mas deixa-o subentendido: os olhos da leitura são também eles verdes, ou pelo menos começam por sê-lo – tempos difíceis, os da *metaleitura* da metaficção.

4.

Se *Olhos verdes* se desenrola num Portugal tecnologicamente avançado, *Educação para a tristeza* (1998) transporta uma administrativa lisboeta a férias para o Portugal profundo, numa viagem que se torna uma antiepopéia servida por uma narração ironicamente cruel. De facto, os desejos da pequena-burguesia planetária, sejam os mais cosmopolitas, de ascensão profissional e aumento do nível de consumo, sejam os mais revivalistas, de substituir-se a uma nobreza que enquanto classe soçobrou por completo, sofrem aqui a sua irrisão completa, obrigando a uma educação para a tristeza que é o lado oculto, de facto recalcado, de um mundo moderno que dá de si mesmo a imagem de uma felicidade nunca antes alcançável. Mas sobre isso, este romance tem por vezes uma pertinência sociológica e um quase apelo emancipatório que deixam entrever uma sufocação demasiado real para ser relevada apenas pela ironia. Unindo subtilmente dois finais de século, o título do romance vem dos diários de uma personagem que viveu nos idos de oitocentos mas cujas reflexões instruem a atualidade da protagonista:



E pelo caminho de volta, ia pensando nesta tremenda educação para a tristeza que é a pequenez, a exiguidade e a miséria destas choças, sujas, fumarentas, sem ar corrente, sem outra luz que a do fogo aceso, onde a estreiteza das paredes decreta a ignorância e a miséria dos pensamentos. O que mais me afligia ainda era o comprazimento na queixa e no murmúrio, na tristeza que desconfia da vida, incapaz de imaginar sequer que é possível sacudir o jogo dos limites (GOMES, 1998, p. 193).

Descontando tudo o que mudou, e que foi muito e decisivo, a tristeza e a submissão ao jogo dos limites mantêm-se, ainda que com outros cenários. Entre Lisboa e um Portugal profundo que dá pelo nome carente de Benquerença, a protagonista é afinal o joguete de um destino que não é outra coisa que o mando das classes superiores. E quão longe se estava ainda de imaginar como um título assim podia ser premonitório dos nossos dias mais recentes.

No seu último romance<sup>4</sup> à data, *Ilusão (ou o que quiserem)*, reencontramos o enredo errático característico da autora, como se as histórias de repente decidissem deixar de ser aquilo que vinham sendo e se metessem, contentes de si mesmas, por absurdos e inverosimilhanças que em todo o caso nunca perdem uma pauta crítica acerada. No fundo, faz-se o levantamento de certos nós de *nonsense* da nossa existência coletiva, significativos em si mesmos, mas também ilustrativos da mansa loucura que nos transporta através daquilo a que usualmente chamamos a *nossa vida*. Concretizando: temos uma professora ora incapaz de enfrentar os alunos, ora tomando-os como projeto pedagógico tão radical que se muda para casa deles para os salvar; temos um grupo de teatro que discute que projeto criar para poder concorrer a mais um subsídio, fazendo o périplo por todos os lugares-comuns da alta e da baixa cultura; temos um marido da professora que tem uma outra família no *Second Life* e que se dá conta que, em termos práticos, é mais difícil desfazer a família virtual do que a família real; temos este casal que decide escrever o guião das suas conversas através de ponderosa troca de mails e que só se relaciona seguindo à risca esse contrato; temos um centro cultural de uma pequena vila que é chamado pelos seus habitantes de centro de dia; temos um ator que ali vem parar por acaso, é logo nomeado diretor, e fica conhecido entre os mesmos habitantes como pessoa entendida em doenças de idade;

---

<sup>4</sup> Não me referi a *O defunto elegante* (1996), escrito em parceria com Abel Barros Baptista, um *tour de force* de metaficção “universitária” que, não sendo estranho ao mundo da autora, obrigaria a um longo desvio interpretativo; nem a *A pirata*. A história aventurosa de Mary Read, pirata das Caraíbas (2006), que visa um público juvenil ou pré-adulto. Por questões genológicas, fica de fora deste estudo o teatro da autora.

temos um pastiche extraordinário de *Hamlet* com que tudo se termina, embora pudesse continuar interminavelmente.

Como se percebe, o mapeamento dos *topoi* mais uma vez sobreleva um todo coerente que não há nem pretende haver. Forçando um pouco, quase se diria um romance construído como uma contiguidade de contos, muito semelhantes, aliás, aos que Luísa Costa Gomes escreveu no já referido *Contos outra vez*, em *Império do amor* (2001) ou em *Setembro* (2007), e onde está uma parte substancial do seu génio humorístico, “textos dignos dos Monty Python ou de Woody Allen” (LOURENÇO, 2007, p. 10), ou já agora textos dignos desse Buster Keaton pós-moderno que é Rick Gervais. Como quer que seja, e voltando ao romance, se o mosaico ou o labirinto se sobrepõem ao fio narrativo, isso nada retira à energia crítica que o move, ou à energia prática que move todas as personagens em torno da sua ilusão específica. Mas dizer “ilusão” é uma certeza que o romance afinal não autoriza. A energia das personagens é aqui profundamente séria e por isso profundamente cómica, mas também vice-versa. “Ilusão” é sobretudo palavra de arremesso que cada um lança ao outro para se furtar ao esforço de o compreender ou para se poder concentrar mais completamente na sua própria demanda. “O que quiserem”, ou seja, o que quisermos, é mais verdadeiro e bem mais problemático, como saldo do que sabemos sobre os outros e sobre nós próprios. Como todo o incerto, faz medo. Essa espécie de medo que vem com o riso e a não heroicidade, que não suscita o antagonismo do horror e que por isso não pode ser vencido, esse medo que é apenas a consciência despreendida da nossa fragilidade e insignificância, uma tragédia sem trágico e sem catarse, acontecendo sempre, cada vez única, todas as vezes diferentemente a mesma.

## Referências

- GOMES, Luísa Costa. *13 contos de sobressalto*. Lisboa: Bertrand, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Arnheim & Desirée*. Lisboa: Difel, 1983.  
\_\_\_\_\_. *O gémeo diferente*. Lisboa: Difel, 1984.  
\_\_\_\_\_. *O pequeno mundo*. Lisboa: Quetzal, 1988.  
\_\_\_\_\_. *Vida de Ramón*. Lisboa: D. Quixote, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Olhos verdes*. Lisboa: D. Quixote, 1994.  
\_\_\_\_\_. *Contos outra vez*. Lisboa: Cotovia, 1997.  
\_\_\_\_\_. *Educação para a tristeza*. Lisboa: Presença, 1998.  
\_\_\_\_\_. *Império do Amor*. Lisboa: Tinta Permanente, 2001.  
\_\_\_\_\_. *A pirata*. A história aventureira de Mary Read, pirata das Caraíbas. Lisboa: D. Quixote, 2006.  
\_\_\_\_\_. *Setembro*. Lisboa: D. Quixote, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Ilusão (ou o que quiserem)*. Lisboa: D. Quixote, 2009.
- \_\_\_\_\_; BAPTISTA, Abel Barros. *O defunto elegante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. "Prefácio". In GOMES, Luísa Costa. *Setembro*. Lisboa: D. Quixote, 2007.
- OLIVEIRA, Marcelo. *Modernismo tardio*. Os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira. Lisboa: Colibri, 2012.
- SILVESTRE, Osvaldo. *Slow Motion*. Carlos de Oliveira e a pós-modernidade. Coimbra: Angelus Novus, 1994.

### **Minicurrículo**

Luís Mourão é Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Viana do Castelo e Presidente do seu Conselho Técnico-Científico. Membro do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Autor de: *Sei que já não, e todavia ainda. ensaioliteratura.pt* (2003); *Vergílio Ferreira: excesso, escassez, resto* (2001); *Um romance de impoder. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea* (1996). Capítulos sobre ficção portuguesa no pós 25 de Abril em *Historia de la Literatura Portuguesa* (2000, Cátedra), *História da Literatura Portuguesa, vol. 7* (2002, Alpha) e *Literatura e Cidadania no Século XX* (2011, INCM), entre outros.