

## PORTFÓLIO

# Ligações inconclusivas e incertas. Sobre a prosa de David Mourão-Ferreira

MARIA DE FÁTIMA MARINHO<sup>1</sup>

Os contos, o romance e a peça de David Mourão-Ferreira obedecem a um mesmo paradigma, difícil de ignorar<sup>2</sup>. As relações humanas, nomeadamente as decorrentes de uma ligação erótica ou meramente sexual predominam em todos os textos e poderemos afirmar, sem grande margem de erro, que os tópicos da incerteza e da frustração estão sempre presentes. São vários os artifícios de que o narrador (ocasionalmente, e em casos raros, há uma narradora, como em «Trepadeira Submersa», de *Os Amantes e Outros Contos* (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 101-107) se serve para nos dar conta desse universo tortuoso, de uma ambiguidade flagrante. O narrador em primeira pessoa (mesmo, se, frequentemente, se dirige a um tu), presente em muitos dos textos de *Gaiotas em Terra, Os Amantes e Outros Contos* ou *Um Amor Feliz*, dá o tom preciso de intimidade, mas também de incapacidade de analisar, objetiva e desassombradamente os acontecimentos. A primeira pessoa narrativa, empregando necessariamente

uma focalização interna, tem sempre um conhecimento relativo, comprometido, com a sua própria experiência e falha na apresentação das outras personagens envolvidas. Esta característica acentua-se quando o narrador se dirige a um(a) narratário(a), instituindo uma narração em segunda pessoa, na esteira de Michel Butor, no romance *La Modification*. Este autor defende que o romance nos dá um mundo falso (BUTOR, 1975: 110) e que a segunda pessoa narrativa se apresenta como a mais eficaz (BUTOR, 1975: 80-81).

Que conclusões poderemos tirar destas afirmações de Butor? Por que razão esta espécie de diálogo em que um dos intervenientes nunca tem um papel ativo, se revelará tão eficaz ao ponto de melhor representar a realidade? Usando e abusando deste processo (contos de *Gaiotas em Terra, Os Amantes e Outros Contos, As Quatro Estações, Duas Histórias de Lisboa* e o romance *Um Amor Feliz*), David Mourão-

<sup>1</sup> Universidade do Porto

<sup>2</sup> Para um estudo mais pormenorizado do papel do narrador em David Mourão-Ferreira, consultar o ensaio de José Martins Garcia (Lisboa: Vega, 1987)

Ferreira atualiza um modo de narrar que pressupõe uma interação entre o sujeito e alguém que, teórica e artificialmente, estaria presente, numa atitude de mero recetor, com funções muito semelhantes às de um psicanalista, cujo papel será antes de mais o de exorcizar fantasmas, do passado e do presente.

No entanto, estas presenças sombrias e constantes, não podem ser indiferentes, isto é, a personagem a quem o narrador se dirige não é aleatória, não poderia ser outra. Em *Um Amor Feliz*, por exemplo, a narratária, mulher de um pediatra, colega da esposa do narrador, funciona como um duplo feminino, com vivências algo semelhantes às do protagonista, incluindo a ligação adúltera com o homem do cachimbo, a quem nos referiremos mais detalhadamente no momento oportuno. Estas duas personagens, narrador e narratária, têm em comum o facto de se dedicarem à produção de objetos inúteis, em contraposição com os respetivos cônjuges, médicos pediatras, profissões de utilidade comprovada. A narratária é poeta e tem uma ligação com um escritor (o homem do cachimbo) e o narrador é escultor:

Claro que para eles [o seu marido e a minha mulher] a melhor prova da nossa incurável infantilidade reside no facto de você alinhar uns esquadrões de palavras que eles duvidam que sejam versos (ou que ainda menos aceitam que seja poesia) e de eu persistir em “fabricar” umas peças e uns objetos que a maior parte das pessoas, incluindo eles próprios, se recusa a acreditar que sejam esculturas. (Até eu. Até eu às vezes tenho as minhas dúvidas.) (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 18)

Esta cumplicidade, este primado da inutilidade, terão consequências a nível narrativo, facilitando, até uma distanciação do narrador que fala de si como se de um outro se tratasse, assumindo um ponto de vista crítico e interpretativo:

Entro em pormenores. Que ao meu amigo se lhe meteu na cabeça deixar a mulher (ótima pessoa, também minha amiga); e que procura persuadir a outra a deixar o marido. Recomeçar uma vida nova, como ele diz... Ah, a tonta beatitude em que esse tonto anda a vogar! (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 130)

No conto “Tal e qual o que era”, de *Gaivotas em Terra* (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 11-66), um narrador desabafa para o irmão mais novo da protagonista morta, evocando a infância e adolescência em que conviveu com Maria Antónia, a defunta, e tecendo considerações sobre as características dela; o narratário, porque mais novo e não interveniente no passado, funcionará como uma testemunha passiva, ideal para que o narrador possa desenhar o perfil da companheira de infância, sem qualquer resposta contraditória ou interpretação alternativa. Em outros contos, há propósitos mais ou menos semelhantes, destacando-se, por exemplo, dois casos em que o narrador não se assume como personagem e se dirige a um tu protagonista. Refiro-me a “Erika e a Madrugada”, de *As Quatro Estações* (MOURÃO-FERREIRA, 1982: 79-85) e a “A Tua Véspera de Natal”, de *Duas Histórias de Lisboa* (MOURÃO-FERREIRA, s/d: 11-27). Nestes dois contos, o narrador penetra no íntimo das personagens, dialoga idealmente com elas, mas reserva-se o direito de interpretar e comentar as ações,

criando, como já referi, um ambiente de cumplicidade com o(a) protagonista.

Casos há em que se recorre a uma tradicional terceira pessoa, mais consensual no tratamento de personagens e ambientes, favorecendo uma focalização externa como é o caso de uma passagem de “Agora o Fado Corrido”, de Gaivotas em Terra. (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 181-246)

No conto “Amanhã Recomeçamos”, de Os Amantes e Outros Contos (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 109-128), o autor recorre ao diálogo, único processo usado em todo o texto, o que permite colocar as personagens a falar sem apresentação ou comentário prévios.

Haverá ainda de destacar dois tipos de processos narrativos originais que o autor usa na mira de criar uma diferente forma de introduzir os assuntos. Refiro-me ao conto “Trepadeira Submersa”, já aqui referido, que começa por um “que”, integrante, pressupondo um verbo (dizer, afirmar, referir), que não está expresso no texto: “Que o avô paterno, já muito velho, vivia na província em pleno século XIII. Que a avó materna, também viúva, mas habitando em Lisboa, ninguém a arrancava do século XVII (...)” (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 103). Assim começa o conto e assim continua até ao final. Esta opção narrativa aponta para uma marca de oralidade, que contribui para acentuar a tal cumplicidade narrativa de que falava no início e que, agora, se atualiza em frases truncadas, que pressupõem um narrador de nível mais elevado que introduziria o discurso deste segundo narrador.

De igual modo, o uso de frases que se iniciam com o verbo no infinito, como é o caso do capítulo XXI (pp. 110-113) de *Um Amor Feliz*, concorre para anular uma certa temporalidade, instaurando uma série de ações imaginadas, que, na ausência de uma sequência temporal bem delineada, significariam a súmula dos desejos do sujeito, na sua relação com Y e demais personagens.

Em alguns contos, as personagens transitam subtilmente de um texto para outro (em *Gaivotas em Terra*, Martins, personagem ausente, mas referido, do conto “E aos Costumes disse nada”, reaparece em “Casal venha Lisboa” e em “Agora o Fado Corrido”; Cesaltina, personagem de “Casal Venha Lisboa”, é também protagonista de “Agora Fado Corrido”), criando uma ilusão de verosimilhança, que terá o seu ponto alto nas referências ao homem do cachimbo (*Um Amor Feliz*), onde se vê espelhado o autor empírico.

Genericamente, as personagens femininas têm um papel relevante e poderemos afirmar que é por elas e através delas que se delineia a trama e que o discurso se estrutura nos diversos contos e no romance.

Em *Um Amor Feliz*, Y, a misteriosa personagem feminina, cujo próprio nome é uma incógnita, a estrangeira, a *outra* (“alien”, como lhe chamaria Anne Beyaert-Geslin, o estrangeiro no sentido mais largo e imaginativo, BEYAERT-GESLIN, 2021: 105), mantém uma relação ideal com o narrador, e ideal porque descomprometida: “tem-me sempre sido impossível imaginar a perspetiva de uma

vida em comum.” (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 87)

Curiosamente, é um xaile, objeto que Y traz e, invariavelmente, leva, que constitui o ponto de referência, a amarra de uma intimidade que se constrói por uma relação metonímica, acentuando a exterioridade, o acessório, na impossibilidade de atingir a essência.

Essa impossibilidade, cuja vaga sugestão do narrador para a tornar exequível, é imediatamente destruída, prefigura a impassibilidade de Y (“Digamos, para simplificar, que se chama Y”) (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 11):

Coloco, atrás das costas, ambas as mãos sobre o tampo da cómoda. No rosto da Y, sempre de perfil, as pestanas e as pálpebras e o lábio inferior deixaram subitamente de tremer. Tão imóvel e tão hierática de repente se tornou que doravante se me afigura possível, não que se evolva ou desapareça de um momento para o outro, como há pouco eu temia, mas que pelo contrário ali fique de pedra até à consumação dos séculos, para me sufocar com a visão de que está presente. De que está presente - mas não existe. (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 85)

É esta “não-existência” que prepara a partida de Y, também envolta em mistério, legitimando a demanda do narrador (percorre o país, os lugares onde sabe que ela gosta de ir, numa procura incessante), desesperada e frustrante, e que é corroborada por vários indícios ao longo de todo o romance. As semelhanças que o narrador encontra entre Y e a própria Mãe (“Ao primeiro relance, o coração deu-me um salto: a Y, quando envelhecesse, poderia vir a parecer-se com ela

[a mãe]”, MOURÃO-FERREIRA, 1986: 194), estão cheias de significado; aliás, a morte da mãe, coincidindo com a partida de Y, é ainda motivo de subtil leitura. A interdependência entre estas duas mulheres, a mãe e a amante, indicia a caracterização do narrador e a sua incapacidade em manter uma ligação estável e pacificadora. Será sempre uma relação ambígua e inconclusiva, marcada por avisos ameaçadores no para-brisas do carro (avisos que lhe deixa a filha da empregada e que ele, propositadamente, ignora), a que o narrador vive, não conseguindo resolver a sua situação, ou o seu envolvimento com Y, chegando ao ponto de não abrir a carta que ela lhe deixa, mantendo-se numa expectativa sem fim à vista:

O prolongado contacto com o papel do sobrescrito dava-me agora a certeza de que voltaria. E talvez muito em breve: chegar, deitar-se...

Certeza? Que certezas podia eu ter? tanto era possível que estivesse aí dentro a promessa de um recomeço como o adeus de uma definitiva rutura. Nem eu chegava a saber o que seria melhor para manter viva a ilusão de um amor feliz.

Fiquei ainda uns bons minutos com a carta fechada entre as mãos. (MOURÃO-FERREIRA, 1986: 299)

E é este o fim do romance, sem conclusão, sem resolução dos conflitos ou do equilíbrio inicial.

Neste emaranhado discursivo, salientam-se ainda personagens secundárias que têm um papel, por vezes, semelhante ao de personagens embraiadoras, elos de ligação essenciais para o desenrolar do enredo. Falo, sobretudo, da empregada, Floripes, elemento

desestabilizador da relação ideal entre o narrador e Y, e de Zu, sua filha e empregada na barbearia, que ele frequenta. Uma certa coscuvilhice de Floripes, correspondente ao estereótipo que ela representa, aliada à tentativa de Zu em seduzir o narrador, contribuem para estabelecer o ambiente propício para criar a dicotomia entre os dois universos: o do quotidiano comum e o da instabilidade do sonho e do desejo.

Para além do narrador, de Y, da narratária e de outras personagens satélites, isto é, com existência apenas interessante se conjugadas com o triângulo inicial, há a considerar o “homem do cachimbo”, David, amante da narratária e que contracena, por vezes, com o narrador. Esta personagem funciona evidentemente como um espelho do autor empírico e, até, como espelho indireto do narrador; a narratária, sem grande interesse para o desenrolar do enredo, assume o papel de uma ouvinte, passiva, mas que duplica a diegese principal, significando a mutabilidade dos dois casais e a importância da destruição de um biombo, que esconderia a paridade de situações e dissimularia a análise de uma estrutura quase em abismo.

Este homem do cachimbo aparece ainda no conto “O Cachimbo do Santo”, de *Dois Histórias de Lisboa* (MOURÃO-FERREIRA, s/d: 29-103), embora, e apesar da semelhança na designação, não parecer haver qualquer remissão para o autor empírico e para a personagem do romance. Será mais a interferência do objeto e o valor fetichista que ele aparenta ter, como distintivo de um universo pleno de relações secretas,

proibidas, ambíguas, que não se confinam a *Um Amor Feliz*, mas que povoam o universo de praticamente todos os contos e da peça *O Irmão*.

A maior parte das relações humanas presentificadas nos vários textos são relações escondidas, por vezes, sem lugar definido, como no conto “A Boca”, de *Os Amantes e Outros Contos* (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 91-100), onde são enunciados monumentos, espaços, de cidades europeias (Lisboa, Florença, Roma, Berlim, Paris) e onde a conflitualidade latente se expande no penúltimo parágrafo com a citação de versos de amor em várias línguas, sugerindo uma espacialidade deslocada.

As relações estranhas, angustiadas e dissimuladas constituem também o núcleo dos textos de *Gaiotas em Terra*, *Os Amantes e Outros Contos* ou *As Quatro Estações*. Quase todas as personagens escondem uma libido pecaminosa. A iniciação sexual na adolescência vinda de onde menos se espera (criadas, governantas, prostitutas disfarçadas de ingénuas raparigas) terá influência decisiva na atuação da idade adulta e nas mentiras e deturpações que já então denunciam essas relações baseadas na mentira e com uma dose substancial de dualidade e máscaras; há até o caso de “Wanda e o Espelho” (MOURÃO-FERREIRA, 1982: 33-49), onde a iniciação sexual é arquitetada pelo pai de Jonas, pretendendo que seu filho perca a virgindade - este focaliza os atos do pai e mantém-se numa descrente expectativa; no conto seguinte, “Beatriz e o cãozinho de trela” (MOURÃO-FERREIRA, 1982: 51-77), é

o incesto entre mãe e filho que é indireta e veladamente enunciado:

Adivinho o essencial do que se vai passar: lá em cima, mesmo a sós um com o outro, a Beatriz continuará a falar do Quico como sendo apenas filho do ex-marido; e o ex-marido, por seu turno, não deixará decerto de falar do Quico como sendo filho dos dois. (MOURÃO-FERREIRA, 1982: 77)

Será ainda de salientar a referência que é feita, no início deste conto a uma personagem, Ivone, em casa de quem o narrador conhece Beatriz, a insegura protagonista do incesto. Em relação a Ivone, o narrador não deixa de lhe atribuir algumas características que fazem lembrar a futura Y, de *Um Amor Feliz*, numa tentativa menos incipiente do que a que salientámos em *Gaivotas em Terra*, assumindo um grau de sofisticação, só virtualmente detetável:

Chamava-se Ivone. Mas era grande como uma árvore de alto porte, e tão majestosa, e tão exuberante no gesto de erguer os braços ao ar, que só podia imaginar-se o seu nome escrito com Y. Provavelmente, seria assim, aliás, que ela própria o escrevia. Fazia crer a toda a gente que era de ascendência francesa; (MOURÃO-FERREIRA, 1982: 53)

A origem vagamente estrangeira, comum a Y, a Erika (“Erika e a Madrugada”, de *Quatro Estações*) e a outras personagens femininas confere-lhes o tal estigma de incerteza, ambiguidade, estranheza ou inacessibilidade presente em muitos dos textos.

A destruição da inocência, bem presente em *Gaivotas em Terra*, os adultérios, as relações

difusas, visíveis em “O Viúvo” (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 41-73), as ligações estranhas e secretas, plasmadas em “Erika e a Madrugada” (MOURÃO-FERREIRA, 1982: 79-95) ou o diálogo de “Amanhã Recomeçamos” (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 109-128), onde a mentira é assumida como simulacro das relações humanas, escondem/desvendam a ideia de que a história se repete, que a máscara esconde sempre um desequilíbrio, uma catástrofe, tal como o título do primeiro livro de contos indicia: “- Olha! Olha! Gaivotas em terra... - murmura a rapariga. - É sinal de temporal, não é?” (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 246).

E é este temporal, real e simbólico, que irá escudar-se num passado constantemente recordado, através dos mais diversos artifícios. A analepse, presente logo no primeiro conto de *Gaivotas em Terra*, “Tal e qual o que era”, marca o discurso e é recorrendo a ela que o narrador, dirigindo-se a um narratário, testemunha ingénua (porque demasiado nova) do que aconteceu, explica o passado da morta, Maria Antónia, e contesta a observação que é feita (tal e qual o que era), partindo para a desconstrução da sua figura, com base em conhecimento fundamentado:

Reparaste naquelas velhas idiotas? Todas extasiadas! Todas a quererem dizer que ela vai muito bem, muito serena, que está tal e qual o que era. Como se fosse uma grande admiração estar “Tal e qual o que era”! Mas nisso é que se enganam: não está! A Maria Antónia nunca foi assim! Bem se vê que nunca a conheceram. A serenidade é só de agora: e é uma coisa para que ela não tinha vocação. Nem para isso nem para morrer. E muito menos com trinta e três anos. (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 14)

Outro caso de revisitação do passado é o conto “A Tua Véspera de Natal” (*Duas Histórias de Lisboa*, pp. 12-27), onde o narrador fala para um tu, o protagonista, destrinchando a sua relação com o passado, reconciliando-o com ele (“(...) como se, pelo menos, tivesses tentado restaurar, dentro de ti, de ti para ti, um circuito que se encontrava interrompido.” MOURÃO-FERREIRA, s/d: 26).

Em “Vera e o Acidente” (*As Quatro Estações*, pp.17-31), deparamos também com recordações que se entrelaçam com o presente, criando uma identificação entre personagens desconhecidas que, repentinamente, se representam especularmente.

Esta representação especular atualiza-se também nas fotografias que o narrador de «Os Amantes» (*Os Amantes e Outros Contos*, pp.139-159) observa, encerrado num lugar de onde não consegue sair. As fotografias representam o passado do sujeito (desde o nascimento) mas também o momento presente, numa circularidade assustadora, sem porta de saída, encurralando o sujeito, numa vertiginosa espiral de medo, incerteza e desafio:

Trato de repor o álbum no lugar de onde o tirei. Mas deixou de haver o espaço que ficara desocupado: no mesmo sítio, encontra-se outro álbum (...). Tenho a certeza de que há pouco não estava aqui. (...). Ei-lo aberto diante dos meus olhos. Mas nem posso acreditar no que estou a ver: são fotografias recentíssimas, assustadoramente flagrantes, todas da noite de hoje. (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 151)

A interferência dos tempos, seja através de

analepses ou de outros recursos narrativos, acaba por condicionar o presente e por, mesmo empregando um discurso enganadoramente apaziguador, sugerir a vingança (“Agora que nos encontrámos”, *Os Amantes e Outros Contos*, pp. 75-90):

Creio que principias a compreender por que motivo me encontro aqui, por que razão vim esta noite. E acho também que não vale a pena continuar a iludir-te. Surgiram, de facto, umas graves complicações: a operação era muito simples, e correu tudo o melhor possível, mas houve um problema por causa da anestesia. No fim de contas, só a mim, poderás culpar - se é que se pode culpar alguém destas coisas que acontecem. Mas vim justamente para te distrair. E para te compensar. E para te esclarecer. (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 90)

Universos torturados, secretos, plenos de enigmas e de histórias mal contadas, onde o realismo mágico parece surgir fugazmente, instaurando uma ligação com o real que se traduz em imagens formadas a partir de secantes e tangentes, imprimindo uma instável ligação ao mundo:

Muito mais tarde, agora mesmo, noites e noites a fio... Nem tudo é História na vida de uma pessoa. E, todavia, bem o sei, também a História pesa muito. (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 39)

E é essa História que indicia o possível suicídio de Maria Antónia em “Tal qual o que era” (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 11-66), obliquamente sugerido e discretamente legitimado pelo seu passado inconformado e heterodoxo. É também a homossexualidade feminina que se revela em “Ao Lado de

Clara” (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 129-137), confundindo propositadamente o teatro e a realidade, a ilusão de um camarim ou um palco e a reduplicação em cenas domésticas e ambíguas. A repetição de cenas análogas no início e fim da peça demonstra essa circularidade estonteante, que, repentinamente, se transforma em espiral: o fim parodia o início, alterando ligeiramente os protagonistas. A mudança de cenário e de intervenientes na ação favorece a dupla interpretação e a indefinição pretendida:

(..) e tratará [Gorella] de ir colocando no pescoço de Clara, com lentidão exasperante, um apertado colar de pequeníssimas mordeduras; e depois, sempre com os lábios entreabertos, avidamente subirá até à altura do queixo; (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 131);

(..) e tratará [Ippolita] então de ir colocando, no pescoço de Gorella, com lentidão exasperante, um apertado colar de lascivas mordeduras; e, a seguir, sempre com os lábios entreabertos, vorazmente subirá até à altura do queixo de Gorella; (MOURÃO-FERREIRA, 1981: 137)

Neste universo de representação e fingimento, insere-se a peça *O Irmão*, que se centra à volta da possível vinda do irmão da protagonista, irmão cuja existência é sistematicamente negada por uma outra personagem, que parece ter influência em Bárbara, a suposta irmã. A espera por alguém de existência duvidosa remete, sem sombra de dúvida, para o teatro do absurdo e para a espera inconsequente de Godot, a enigmática personagem beckettiana. A dúvida persistente sobre a (im)possível, (im)provável chegada de Marcelo (o irmão), o desespero de Bárbara que a leva a uma tentativa de suicídio (“E foi por histerismo que me atirei ao lago? Foi por histerismo

que estive às portas da morte”, MOURÃO-FERREIRA 1988: 85) acentua a angústia, a incerteza de uma espera que o próprio discurso ajuda a trair ou a propositadamente confundir:

BÁRBARA

(...) Vê lá se te lembras...Vê lá se te lembras até da frase...Da frase que eu mais repetia...Pois eu sei-a de cor: “Se aqui estivesse o meu irmão”.

LÚCIA

Mentes. Lembro-me agora muito bem, “Se eu tivesse um irmão”, era o que tu dizias.

BÁRBARA

Se aqui estivesse o meu irmão. Se aqui estivesse o meu irmão. (MOURÃO-FERREIRA, 1988: 86)

O jogo com a quase homofonia entre algumas formas dos verbos “ter” e “estar” ajuda a acentuar a estranha relação de parentesco e de conflito entre Lúcia (amiga?, mãe?) e Bárbara, baseada na existência de uma figura que viria quebrar o desequilíbrio, legitimando relações perversas e dissimuladas.

Em todas as obras em prosa de David Mourão-Ferreira, se explora a mesma sensação de insegurança e dúvida. A ausência de linearidade, as evidentes circularidades claustrofóbicas, as intrigas insidiosas e tortuosas concorrem para estabelecer um universo repleto de personagens angustiadas e desesperadas, incapazes de traçarem um destino harmonioso e feliz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, S. (2002). *En Attendant Godot* [1952]. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2021). *L'Invention de l'Autre - Le Juif, le Noir [1952], le paysan, l'Alien*. Paris: Classiques Garnier.
- BUTOR, M. (1970). *La Modification* [1957]. Paris, Coll.10/18.
- BUTOR, M. (1975). *Essais sur le Roman* [1960]. Paris : Idées/Gallimard.
- DEBROSSE, A. (2020). “Visages d’Hommes, persona de femmes”. Anne Debrosse et Marie Saint Martin (dir. de). *Horizons du Masculin - Pour un Imaginaire du genre*. Paris: Classiques Garnier, 345-359.
- ESSLIN, M. (1963). *Le Théâtre de l’Absurde* [1961]. Traduzido do Inglês por Marguerite Buchet, Francine del Pierre e France Frank. Paris: Buchet/Chastel.
- ARCIA, J. M. (1987). *David Mourão-Ferreira/ Narrador*. Lisboa: Vega.
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1978). *Gaiivotas em Terra* [1959]. Lisboa: Livraria Bertrand.
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1981). *Os Amantes e Outros Contos* [1968]. Prefácio do Autor. Posfácio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1982). *As Quatro Estações* [1980]. Posfácio de José Martins Garcia. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1986). *Um Amor Feliz*. Lisboa: Presença
- MOURÃO-FERREIRA, D. (s/d) [1987]. *Duas Histórias de Lisboa*. Lisboa: Editorial Labirinto.
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1988). *O Irmão - peça em dois actos* [1965]. Lisboa: Guimarães Editores.