

Visões privadas e imperfeitas: (re)estruturar a história

Maria de Fátima Marinho

Universidade do Porto, Portugal

Abstract This short essay intends to study some novels that recreate the past, shifting the omniscient focus to a private sphere that substantially modifies the official knowledge of events and transforms them into something dependent on a partial and unfocused look. It is always translucent mirrors that reflect reality, mirrors that return images transfigured by private (familiar) focusing. In the two novels by Dulce Maria Cardoso that we set out to analyse, we come across this obliquity, which translates the existence of weird masks, since they do not completely hide the face, but allow a glimpse of small gaps that reveal it to us. *O Retorno*, published in 2011, is an exemplary account of a teenager whose family is obliged to leave Angola shortly before independence. A similar phenomenon takes place in the novel *Eliete* (2018), where a female narrator, married, with two teenage daughters, recalls past and present times, in a constant overlap forcing the narrator to tie up loose ends, to create universes that are mutually involved.

Keywords Memory. Private vision. Dulce Maria Cardoso. Family. Mask.

Resumo 1 Introdução. – 2 Os romances de Dulce Cardoso.

1 Introdução

Não estaremos muito longe da verdade se afirmarmos que qualquer obra literária fala da família (mesmo que, aparentemente, ela pareça ausente) e que a focalização, por mais omnisciente e objetiva que pretenda ser, é sempre uma visão condicionada por elementos que remontam ao autor empírico, mesmo se ironicamente, à conjuntura sociopolítica do momento, às opções estéticas e literárias que aí se atualizam. No entanto, se quisermos ater-nos a uma classificação mais

restrita, encontraremos romances que, ao contrário do que acontecia no século XIX - quando se recriava o passado e se pretendia torná-lo credível - , deslocam a focalização para uma esfera privada que modifica substancialmente o conhecimento oficial dos acontecimentos e os transforma em algo dependente de um olhar parcial e desfocado.

Os romances históricos de Oitocentos, mesmo quando punham a tónica na sucessividade de gerações de uma mesma família, como é o caso do conhecido *Mysterios do Povo* (*Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les ages*, 1849-56), de Eugène Sue, a verdade é que a família era um pretexto para contar os sucessos exteriores e dá-los a conhecer aos leitores. A partir de meados de Novecentos, com as teorias da Nova História (Hutcheon 1995) e com a percepção de que esta não pode mais ser considerada uma ciência estática, mas uma construção dinâmica, em constante mutação, sempre apoiada em diferentes pontos de vista, ao ponto de White afirmar que um facto só deve ser considerado se houver duas versões da mesma ocorrência (White 1987, 20), surge um tipo de romances que aborda um determinado lapso temporal, mas cuja caracterização depende quase exclusivamente das consequências e das implicações que esses acontecimentos têm ou potenciam na vida de uma família. Em *O Romance Histórico em Portugal* (Marinho 1999, 150-72) já tivemos ocasião de estudar alguns destes textos, e de chamar a atenção para a interpretação doméstica e para as prioridades que daí decorrem. Desde os casos muito óbvios e sem contornos oblíquos como os das obras de José Saramago, Álvaro Guerra, Helena Marques ou Luísa Beltrão até à construção mais subtil de Maria Isabel Barreno, Mário Cláudio, Teolinda Gersão ou António Lobo Antunes.

A encenação característica do texto narrativo, criando uma teoria da ilusão, que desemboca quase inevitavelmente numa teoria da simulação (Pelletier 2008), provoca um duplo efeito na leitura e na receção, na medida em que o jogo onde se aparenta a crença no que está escrito esconde a certeza da ficcionalidade, instaurando a ficção ambiguidade entre o que se lê e em que se finge acreditar e a impossibilidade de verificação ou de certificação (Lima 2006). Como recorda Philippe Forest, o romance tenta representar o irrepresentável, isto é, tenta reduplicar o real seguindo uma estratégia de transformar a realidade em ficção e de, simultaneamente, construir a ficção dessa ficção (Forest 2007, 237).

A reflexão sobre a identidade ou sobre a centralidade da família e da posição que nela ocupa o sujeito implica a consciência da importância das histórias na construção do ser humano. Na esteira de Hanna Meretoja, em *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible* (2018), poderemos afirmar que as histórias são indispensáveis à natureza humana e não parece ousado afirmar que a (re)interpretação de uma vida é sempre feita *in medias res*,

porque cada versão da história traz uma diferente leitura (Meretoja 2018, 84) e a tensão que entre elas se estabelece tem lugar em contextos sociais autónomos, enquanto o sentimento do possível transfigura-se e assume uma importância fulcral (90).

Tal como alerta Martin Puchner, em *O Mundo da escrita. O poder das histórias que formaram os povos e as civilizações* (*The Written World: How Literature Shaped History*, 2017) compreendemos que as histórias ganham um relevo interessante ao compreendermos que a literatura nasceu quando o contar de histórias se interligou com a escrita (Puchner 2018, XVII), assumindo aquela um imprescindível papel na reconfiguração do mundo, ao criar uma realidade virtual que se aproxima perigosamente do factual e do supostamente verosímil ou, até, verídico.

2 Os romances de Dulce Cardoso

As histórias são, assim, sempre espelhos translúcidos que tentam refletir a realidade, espelhos que devolvem imagens transfiguradas pela focalização privada (familiar). Nos dois romances de Dulce Maria Cardoso que nos propusemos analisar, deparamos com essa obliquidade, que traduz a existência de máscaras defeituosas, porque não escondem completamente o rosto, mas deixam entrever pequenas brechas que no-lo vão desvendando.

O primeiro, *O Retorno*, publicado em 2011, é um relato exemplar de um adolescente cuja família é obrigada a deixar Angola pouco antes da independência. O título é já de si sugestivo: ao designativo ‘retornados’, normalmente aplicado às pessoas provenientes das antigas colónias portuguesas em África, depois ou imediatamente antes da independência destas, que põe a tónica naqueles que voltaram (retornaram) à metrópole mesmo se nela nunca tivessem estado antes, contrapõe-se o substantivo ‘retorno’, que sublinha o processo mais do que o indivíduo. Este facto, ao acentuar o fenómeno do regresso ao Portugal europeu (e nunca é de mais salientar que, para muitos o regresso mais não era do que uma fuga, uma vinda para o desconhecido, dado que nunca tinham saído de África), desloca a focalização para algo que, paradoxalmente, ultrapassa a família e se transforma na apresentação de factos que se situam no cruzamento do subjetivo e do objetivo. Utilizando uma narração em primeira pessoa, masculina e adolescente, o sujeito força um discurso oralizante, frequentemente lacunar e sem referências anteriores, o que coloca o narratário num patamar de insegurança e desconforto. O início do romance, com a adversativa ‘mas’ («Mas na metrópole há cerejas»; Cardoso 2021a, 7), revela desde logo a intencionalidade de um discurso que se regerá por pequenos detalhes insignificantes, mas que constituirão, muitas vezes, a chave de leituras significativas.

Um fenómeno semelhante se passa no romance *Eliete* (2018), onde uma narradora feminina, casada e com duas filhas adolescentes, rememora tempos passados e presentes, numa constante sobreposição, obrigando o narratário a atar pontas soltas, a criar universos que mutuamente se implicam. O início é estranho, gratuito, e só terá explicação no fim da obra. Tal como no romance anterior, parece remeter para algo que deveríamos saber, mas que não vislumbramos:

Eu sou eu e o Salazar que se foda. Um ditador governa Portugal quase meio século, quase outro meio passa desde a sua morte, até que aparece na minha vida. De repente, foi como se sempre aqui tivesse estado e tomasse conta de tudo. Eu não podia deixar que isso acontecesse. (Cardoso 2021b, 11)

Incompreensível, sem aparente relação com o resto do romance, a explicação só virá nas últimas páginas quando se toma conhecimento de que, aparentemente, Salazar teria tido um filho ilegítimo, o pai de Eliete, já falecido.

Produtos de pontos de vista exclusivos, estes dois romances têm focalizações internas, típicas dos textos narrados em primeira pessoa e com visões lacunares de episódios impossíveis de testemunhar pelos intervenientes:

Como não faz mal eu não saber o que aconteceu ao pai na prisão, aos demónios da mãe, à Silvana ou ao tio Zé. Nada disso tem mal desde que ainda haja coisas de que eu tenha a certeza. (Cardoso 2021a, 267)

A focalização interna potencia o aparecimento de dicotomias que opõem o *eu* e o seu cenário, o *cá/aqui*, aos outros (sejam eles familiares ou estranhos) e o outro espaço, normalmente disfórico e hostil.

Em *O Retorno*, encontramos duas categorias de *outros*: os familiares (pai, mãe, irmã e tio Zé) e os estranhos, desde os vizinhos em Angola e os coabitantes do hotel, na metrópole, até aos angolanos, os outros, por excelência: «Eles são os pretos» (8). O adolescente, Rui, visiona, através do seu núcleo familiar o que se está a passar em Angola em 1975. Todos os eventos são focalizados e rececionados pelo adolescente, que assume como sua a visão dos pais e dos outros portugueses. A bipolarização nós/os outros implica também uma radicalização do discurso e a constatação de que haverá uma rutura insanável entre os dois universos em jogo. Pertencente à média burguesia, Rui mistura a sua vivência em Angola, o núcleo familiar, com o espaço em que a sua vida se vai desenrolando: o pai, com uma empresa de camiões; a mãe, doente, com «uma doença de que nunca falávamos» (155); a irmã, Milucha; os vizinhos de Angola; os habitantes do hotel, no Estoril, onde os retornados se alojam à espera de se integrarem na vida da metrópole.

A partida para Lisboa marca a quebra do equilíbrio e a desestruturação da família, dado que o pai é levado pelos angolanos e o seu paradeiro permanece incerto até quase ao fim do romance. A deslocalização espacial, vista através dos olhos do adolescente que reflete, mesmo se obliquamente, a visão da família, representa o primado da opinião privada e, necessariamente, lacunar:

Nem os tiros conseguem desfazer o silêncio da nossa partida, amanhã já não estamos aqui. Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve, sabemos que nunca mais estaremos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou. (14)

O corte com o *aqui* (que poderá corresponder, a nível pessoal, ao *eu*) cria a instabilidade do narrador, instabilidade acentuada pelo desaparecimento do pai e correspondente aceitação da sua presumida morte. O seu aparecimento no final (sem aviso prévio ou indício narrativo, diga-se) cria uma nova dinâmica de sobrevivência (a fábrica de cimento). A mudança espacial, da casa em Luanda para o hotel no Estoril, marca também, para além do caos previsível, a saída compulsiva do ambiente familiar (a casa) para um espaço coletivo onde a identidade tende a esbater-se e onde as tendências negativas condicionam a focalização, proveniente de um discurso parcial, disfórico e distópico.

Na metrópole (designação comum para o Portugal europeu antes de abril de 1974), quase tudo é negativo, e a frase destacada, em capítulo só por ela constituído, «então a metrópole é isto» (65), sublinha a desilusão da apreensão do espaço hostil que será apenas marcado por uma América e por um encontro com um amigo de Angola, nas Sears Towers (Chicago), totalmente utópicos e nunca concretizados. A chegada abrupta do pai destrói a utopia e parece contribuir para a reposição de um equilíbrio aniquilado pela partida traumática.

Este descentramento, bem documentado pela visão privada do adolescente, é acompanhado por um outro descentramento, ainda mais pessoal, o da sua iniciação sexual, com todas as inseguranças que ela proporciona. As hesitações que podemos testemunhar, em Angola e na metrópole, que culminam numa relação ambígua com a mulher do porteiro, Silvana, que oportunamente aparece grávida no final do romance, desmontam o paradigma de uma visão estruturada da conjuntura política e corroboram a imperfeição de uma focalização que condiciona os elementos exteriores a uma vivência pessoal.

A mesma insegurança de Rui, o adolescente que descobre a multiplicidade de pequenos detalhes que compõem uma vida, reflete-se também em Eliete, a narradora adulta do segundo romance, que encobre as suas perturbações com desencontros sexuais que se estendem às principais personagens femininas em cena: a avó tem uma

relação equívoca com Salazar; a mãe, depois de enviudar, parece ter um caso com o Senhor do Círculo de Leitores e, finalmente, Eliete procura parceiros no Tinder e assume uma relação mais séria com o filho da dona do lar onde está a avó:

Ao pensar neles e no que queria fazer com eles dizia mentalmente Foder e, aos poucos, passei a dizer o mesmo em relação a Jorge [o marido], a foder também com o Jorge. Foder. Apesar de nunca o dizerem voz alta, era assim que pensava no que fazia com os desconhecidos do Tinder, era assim que pensava também no que fazia com Jorge às sextas-feiras. Mas o que fazia com o Duarte [o filho da dona do lar] parecia ser diferente e não podia ser nomeado como Foder. (Cardoso 2021b, 267)

Estes factos, resultado de ambientes indiretamente descritos pela narradora, culminam na adoção da palavra ‘foder’, que pode querer significar os condicionalismos exteriores, decorrentes de uma sociedade só descrita tangencialmente, mas sempre presente e entrevista nos mínimos indicadores discursivos. É como se a história, ou as memórias, de Eliete se transmudassem na significação subliminar de uma época decorrente daquela que Rui, o narrador de *O Retorno*, apresenta.

Na verdade, é neste romance que a visão privada se destaca com maior nitidez e que a vida familiar se entrelaça com a vida pública do momento em que os sucessos de uma implicam e são implicados pela outra. A quebra do equilíbrio, provocada pela Revolução de Abril, como vimos, legitima os diversos comentários de Rui, que se situa num espaço de certa forma claustrofóbico e sem possibilidade de evasão (que só surge, numa utópica deslocação à América, nunca concretizada e anulada pelo regresso inesperado do pai). À doença da mãe, doença nunca verdadeiramente identificada, talvez epilepsia, contrapõe-se a ausência do pai e o mundo de adolescência feminina da irmã. O narrador, isolado no seio de uma família desestruturada e com uma mãe afetada psicologicamente, opta por analisar exteriormente os indícios que se lhe oferecem. E esses indícios revelam-lhe um universo de insegurança e frustração. O desequilíbrio da mãe retira-lhe o apoio necessário que o pai, ausente e presumivelmente morto (apesar de isso não se concretizar), está longe de lhe conceder. O adolescente relata os acontecimentos que o fizeram descentrar-se e vai descrevendo pormenorizada e unilateralmente o espaço e a conjuntura em que se insere. Os atos desesperados da mãe (como a tentativa de penhorar objetos pessoais), a relação com os colegas de escola, a iniciação sexual, tudo concorre para levantar o véu do ambiente sociopolítico e para criar uma narrativa privada, mas, simultaneamente, nacional.

Além deste núcleo familiar restrito, há ainda a considerar o tio Zé, irmão da mãe, chegado a Luanda com as forças militares portuguesas

e, posteriormente, aí instalado. Homossexual, esta personagem poderia ter um importante papel mediador, que porém se revelará insuficiente ou até negativo. Ao desenhar-se como gay, o tio Zé deixa de pertencer a um espaço tradicionalmente considerado como privilegiado e passa para o espaço transgressivo onde Rui o coloca e que provoca a série de incertezas e ambiguidades. Simpatizante do movimento revolucionário, o tio Zé parece nada fazer em relação à prisão do pai e nunca responde às cartas que a irmã e sobrinhos insistentemente lhe mandam:

O tio Zé que apareceu no bar do hotel não falou das minhas cartas mas disse que tinha respondido às da mãe. Não é verdade, não se podem ter perdido tantas cartas. O tio Zé percebeu que não acreditávamos nele mas jurou e voltou a jurar que tinha feito tudo o que podia para libertar o pai. Talvez, seja verdade, o tio Zé quase chorou de raiva quando percebeu que íamos dizendo que sim só para o calar. Pode acontecer que o tio Zé não nos tenha escrito porque não tinha boas notícias para nos dar, e em vez de desamor ou desinteresse pode ter havido um amor maior que não soube fazer as coisas de outra maneira. Não interessa. Se gostava de nós tinha de ter sabido fazer o que nós precisávamos, se não for assim o amor que os outros nos têm só estorva. Por isso, para mim o tio Zé nunca fez esforço nenhum para o pai ser libertado e assim que nos enfiou no avião para irmos para cá foi a correr pôr-se a chupar na pichota do Nhé Nhé e nunca mais quis saber de nós. (Cardoso 2021a, 263)

É esta certeza incerta que condiciona os pensamentos de Rui e que o faz aspirar por uma América mítica e por um encontro, em Chicago, nas Sears Towers, vagamente combinado entre ele e mais dois amigos, separados pelo êxodo decorrente da independência. Este objetivo é destruído pelo regresso inesperado do pai, dado como morto no imaginário de Rui. O aparecimento daquele quebra as etapas percorridas para o estado adulto e força o seu retrocesso para a adolescência. O empreendedorismo do pai, visionado por Rui, significa mais um elemento descritivo do ambiente vivido entre os retornados e das possíveis atividades que estes vão equacionando.

Fora deste núcleo familiar mais ou menos restrito, salienta-se o caso do Senhor Manuel, que representa o português esperto que consegue sair a tempo e acautelar todos os seus bens. Descrente das razões dele, a focalização de Rui dá conta de uma corrente de opinião que ilustra na perfeição a conjuntura política que se vive e que nos chega pela lente desfocada e translúcida do narrador. O discurso político ou sobre política que este ensaia para descrever os habitantes do hotel é sempre condicionado pela sua perícia em analisar as circunstâncias, os ambientes e os meandros da sociedade:

Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de quem ninguém queria saber. (86)

É curioso notar que a desfocagem inerente a uma focalização imperfeita, porque privada e parcial, assume-se com uma certa imprecisão de linguagem ou por tabus linguísticos que mais não significam do que a incapacidade de transparência e linearidade:

Sei as palavras, tenho a certeza que sei as palavras, nunca as digo, tenho medo delas, nem em pensamentos as digo mas tenho a certeza que as sei. (155)

A dificuldade em verbalizar os conceitos, a anulação da utopia, garante de sobrevivência, a assunção da ignorância proveniente de uma focalização interna, bem visível no final («Como não faz mal eu não saber o que aconteceu ao pai na prisão, aos demónios da mãe, à Silvana ou ao tio Zé», 267), propiciam o discurso indiciador de uma realidade que extravasa a vivência individual ou familiar para significar a conjuntura social, condicionada pelos acontecimentos políticos. Em *O Retorno*, é muito visível esta cumplicidade entre a visão do narrador adolescente e os factos exteriores, cumplicidade construída por um enviesamento provocado pelas suas experiências pessoais e pelos interesses familiares.

No outro romance de Dulce Maria Cardoso, *Eliete*, não é tão evidente a relação entre o discurso da narradora e as circunstâncias externas. No entanto, esta aparente dissemelhança não se mantém se analisarmos os subentendidos, isto é, as implicações implícitas, cujo sentido se estabelece em pequenos detalhes, de significação oblíqua mas não menos pertinente. Pertencendo a uma geração pós-25 de abril (nasceu quatro meses depois), a narradora não torna tão evidentes as relações de causa-efeito, não subordina os acontecimentos diários a qualquer evento transformador do quotidiano. A referência a Salazar no início e no fim do romance parece querer enquadrar o seu modo de ser e agir ou de explicar remotamente o ambiente desinteressante e claustrofóbico de uma sociedade que perdeu os estímulos e sente dificuldade em se assumir numa nova era. Não será, com certeza, por acaso que do pai de Eliete, já falecido no início do romance e presumivelmente filho de Salazar, se diz que era revolucionário, comunista. A revelação, feita pela narradora, convoca um relato indireto, o da mãe, e posiciona o ponto de vista numa análise privada e parcial:

Nascestes quatro meses depois da revolução, nesse tempo os revolucionários apareciam como os cogumelos, dava-se um pontapé numa pedra e saía de lá um, claro que o teu pai também tinha de

dar em revolucionário, logo o teu pai que não deixava passar uma moda, o desgosto que o Sr. Pereira teve, e então a tua avó nem se fala, o teu pai não se devia ter metido com aquela gente que andava a pintar paredes com foices e martelos [...]. (Cardoso 2021b, 29)

Nem sempre as referências são tão óbvias; na maioria dos casos, elas situam-se numa estrutura profunda, de significado pressentido, mas só idealmente vislumbrado. As alusões à ditadura, à mitificação da vida antes de 1974, são esbatidas, e é o quotidiano de Eliete que sobressai, um quotidiano de mediania burguesa, onde se salientam salpicos dispersos de comentários que denotam a focalização interna do ambiente onde se movimenta. São de preferência as relações com o seu núcleo familiar restrito (avó, mãe, marido, filhas e amiga Milena) que tomam conta do discurso e que acabam por legitimar as suas decisões e, até, por explicar a maneira irónica com que se refere à vitória de Portugal no campeonato europeu de futebol, como se essa vitória mais não fosse do que uma compensação do império perdido:

Portugal já não era um país pequeno, que o dissessem os velhos desdentados com as bochechas pintadas do verde esperança das Cruzadas e do vermelho do sangue derramado nas terras do vasto mundo, os valentes e imortais com as t-shirts falsas da Seleção porque não havia dinheiro para comprar as oficiais, os que se embebedavam no Marquês de Pombal com a cerveja comprada ao desbarato nas lojas dos indianos descobertos pela armada de Vasco da Gama, Portugal já não era um país pequeno. (157)

Aparentemente, sem grande significado que não o irónico, a citação transcrita aponta na direção de uma focalização mais atenta do que parece e que deixa transparecer a conjuntura social e política em que a narradora está inserida. Aliás, as relações estabelecidas por Eliete apontam no sentido da ligação entre essa realidade exterior e o seu pequeno e fechado mundo, microcosmos da sociedade decadente, presente em vários romancistas da atualidade.

Sem qualquer pensamento utópico, Eliete sente vários sentimentos de culpa (tal como Rui de *O Retorno*), que adensam essa dúbia conjunção do *eu* e dos seus simulacros com o cenário em que se movimentam. Incapaz de atingir uma verdade inexistente, a narradora confronta-se com a impossibilidade de visionar o exterior de modo imparcial e completo, cingindo-se a uma leitura sempre desfocada: «Todas as famílias, as felizes e as infelizes, tinham segredos, todas as famílias sabiam que a verdade devia ser desprezada como qualquer outra minudência que amesquinhe a vida» (226).

A falência da noção de verdade anula o relato histórico pretensamente objetivo e favorece a visão familiar, truncada, enviesada, imperfeita, desfocada, translúcida. Menos direto do que as focalizações

presentes nas obras de Mário Cláudio, Saramago ou Luísa Beltrão, citadas no início, o ponto de vista presente nestes dois romances parece dar conta de uma opção mais difícil de catalogar, filtrada por personagens aparentemente menos atentas ao devir histórico, mas na verdade mais envolvidas nesse mesmo devir. A frase final de *Eliete*, «não te vais apagar agora, pois não, Eliete?» (283), poderá ser lida de formas várias, mas todas, no fundo, coincidentes: derrocada do mundo construído, confortável, com os sinais todos previsíveis; surgimento de um universo caótico, inseguro, determinado pela incapacidade de ler as interações desviantes e tangenciais.

Retomamos as afirmações iniciais: tudo fala da família, começa e acaba nela, mesmo se só de forma imprecisa e estranha.

Bibliografia

- Cardoso, D. [2011] (2021a). *O Retorno*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Cardoso, D. [2018] (2021b). *Eliete. A Vida Normal*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Forest, P. (2007). *Le Roman, le Réel et Autres Essais*. Nantes: Éditions Cécile Default.
- Hutcheon, L. [1988] (1995). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London: Routledge.
- Lima, L.C.(2006). *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Marinho, M. de F. (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- Marinho, M. de F. (2019). «A Memória da Família». *Revista de Estudos Literários*, 9, 115-30. <https://impactum-journals.uc.pt/reL/issue/current>.
- Meretoja, H. (2018). *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics History and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Pelletier, J. (2008). «La Fiction comme culture de la simulation». *Poétique*, 154, 131-46.
- Puchner, M. [2017] (2018). *O Mundo da escrita. O poder das histórias que formaram os povos e as civilizações*. Trad. P. Vidal. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Smadja, R. (2005). *Famille et Littérature*. Paris: Honoré Champion.
- Sue, E. (1849-56). *Os Mistérios do Povo*. Lisboa: Empreza Editora do Mestre Popular.
- White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.