

Profundezas do tempo no romance português do último quarto do século XX

Depths of time in the portuguese romance of the last quarter of the 20th century

Agnès Levécot*

Resumo: Os romances portugueses do último quarto do século XX apresentam características comuns quanto à representação do tempo. O discurso irônico dos escritores convida para uma releitura do presente à luz do passado. Através da reinterpretação dos grandes mitos nacionais, questionam a imagem identitária que o país se forjou ao longo dos séculos, que perpetua as mentalidades e condiciona a sua evolução. Reenviando o discurso individual para uma problemática nacional, propõem revisitar e reavaliar a História para esclarecer o tempo que lhes é contemporâneo. As estruturas circulares e as “mises en abyme”, múltiplas e interativas, realçam narrativamente o tema do eterno retorno que revela a preocupação essencialmente ontológica dos autores. Permitem englobar os diferentes níveis temporais numa dimensão superior: a universalidade.

Palavras-chave: Romance português. Tempo. Pós-modernidade. Metaficção historiográfica.

Abstract: Portuguese novels written in the last quarter of the twentieth century present the same characteristics for the representation of time. The ironical discourse is an invitation to reread the present in the light of the past. Through the reinterpretation of the great national myths, the writers question the identity image the country has been building for centuries, the one which perpetuates mentalities and influences its evolution. By transferring the individual discourse to a national problem, they propose to revisit and reassess History so as to throw light on a time which is contemporary to them. The circular structures and the multiple and interactive ‘mises en abyme’, reinforce the theme of the eternal return which reveals the authors’ ontological concern. They enable the inclusion of different temporal levels within a superior dimension: the universality.

Keywords: Portuguese novel. Time. Post modernity. Historiographic metafiction.

O século XX literário parece atormentado pela questão do tempo. Essa obsessão tem a ver com a rapidez das mutações e com a consequente diminuição dos períodos históricos: a ciência moderna, e em particular a

* Maître de conférences – Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Professora de Literatura Contemporânea Portuguesa e Africana de Língua Portuguesa, autora de **Le roman portugais contemporain: profondeur du temps**. Paris: Editions de l’Harmattan, 2009. 327p. <agneslev@gmail.com>

revolução tecnológica e informática, revolucionou a noção de tempo, reenviando o indivíduo para o desconforto da instabilidade. Essa preocupação manifesta-se em todas as artes e especificamente na produção romanesca: a literatura contemporânea encontra uma das suas principais fontes de inspiração na complexidade do tempo individual e coletivo, intrinsecamente ligado à posição do homem no mundo.

Destas noções dimanam as mudanças de categorias das personagens e do tempo no espaço metamorfoseado do romance. Há sempre mais, por aquém e para além do que se diz, do que se vê, do que se faz, do que se sente: descobrir as camadas profundas do mundo e, portanto, dos textos que refletem esse mundo passa por uma indagação relativa ao tempo.

No entanto, a expressão dessa consciência evoluiu conforme as épocas. Por mais que Santo Agostinho tenha mostrado que a experiência fictícia do tempo produzida pela configuração narrativa é fundamental na sua maneira de suprir a impossibilidade de uma experiência real deste mesmo tempo, só no século XX é que este questionamento se alargará ao campo da literatura. Será o *nouveau roman* francês que romperá verdadeiramente com a concepção romanesca tradicional, jogando com as construções e procedimentos narrativos que obrigam a uma leitura menos passiva e portanto mais construtiva: o romance ganha uma nova forma em que o dinamismo produtivo do ato de configuração tem implicações fortes sobre a representação do tempo. O *nouveau roman* propõe, com essa ruptura, novas formas de expressão da experiência temporal: a narração não se limita mais em refletir ou em representar um tempo preexistente e a elaboração textual produz o seu próprio tempo, diferente da experiência da realidade. Como o demonstra Paul Ricœur, (1986) ela permite levar até as consequências mais produtivas a espacialização do tempo, ou seja, a sua representação conceptual, a linguagem constituindo então o único meio à disposição do homem para ele se deslocar no tempo, apoiando-se na sua memória e numa função que é própria da linguagem: a sua função evocadora.

Essa problemática torna-se crucial na época pós-moderna em que se procuram modos de representação artística da experiência do tempo que permitam exprimir a nova relação que o homem estabelece com a modernidade. Às “verdades fortes” dos grandes relatos de legitimação da época moderna opõe-se então uma polifonia de “minirrationalidades locais de interpretação” (RICŒUR, 1986. p.14) que resistem à irracionalidade global. O romance português pós-moderno não escapa a essa tendência. Antes, pelo contrário,

parece inscrever-se quase totalmente nela: a produção romanesca do último quarto do século XX participa daquilo que E. Lourenço define como sendo “uma insólita remitificação iconoclasta de acontecimentos-chaves do [nosso] percurso europeu e universal” (LOURENÇO, 1980, p. 74).

O conjunto dos romances do período considerado (1975-2000) são categorizados por Carlos Reis segundo três grandes tendências: (REIS, 1996) a primeira é fruto do fascínio sobre certos autores, como José Saramago ou Mário de Carvalho, da história nacional, próxima ou remota. A segunda tendência, cujo principal representante é António Lobo Antunes, caracteriza-se pela valorização da efabulação narrativa. A terceira categoria é constituída por romances que o ensaísta qualifica de “verdadeiras narrativas da revolução (a política e a da linguagem)” (REIS, 1996, p.44-45). Deste grupo fazem parte numerosas escritoras, como Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Olga Gonçalves, Lídia Jorge e Wanda Ramos. O romance português dessa época apresenta de fato inovações em que o corpo da linguagem se revela tão necessário quanto o compromisso com o presente histórico: realidade histórica e linguagem alcançam uma situação-limite que não pode ser ultrapassada senão pela reestruturação. O que a ficção moderna portuguesa evidencia é uma linguagem que é também corpo da história. Por isso, entre outras consequências, numerosas personagens escrevem ou formulam o desejo de escrever: a escrita também representa para elas uma maneira de se afirmarem, de se emanciparem, libertando-se do presente e investindo no futuro. Além disso, a escrita dentro da escrita provoca um espelhismo que desmultiplica os planos espaciais e temporais.

Assim, a partir do presente, a narração convida ao mesmo tempo para o regresso em direção ao passado e à projeção para um futuro possível. Os diferentes posicionamentos das personagens no tempo vivido, desejado ou imaginado, configuram o que Carlos Cunha, a propósito das personagens de Vergílio Ferreira, qualifica, numa expressão ao mesmo tempo paradoxal e apontando para uma totalidade constituída de particularidades, “mundos (im) possíveis” (CUNHA, 2000). Confrontando-se com uma realidade difícil de compreender e de aceitar que os mergulha naquilo que Miguel de Unamuno caracterizava de “sentimento trágico da vida”, as personagens, e, através delas, os seus criadores, viram-se para uma outra verdade possível.

Esses “mundos (im)possíveis” aparecem sob diferentes temas que uma leitura assídua e global da produção romanesca portuguesa dos finais do

século XX nos leva a considerar como características comuns e constantes temáticas: quando se cruzam os diferentes olhares romanescos sobre a sociedade portuguesa, distinguem-se uma temática geral e subtemas similares, ou próximos, integrados em narrativas muito diferentes umas das outras, em contexto espaço-temporais mais ou menos variados, mas sempre situados em Portugal.

Nas narrativas intimistas ou nas ficções historiográficas, que constituem as duas grandes categorias genológicas do período literário aqui estudado, as personagens mergulham num presente disfórico de indefinição identitária, temática que se insere tanto na crise ideológica pós-moderna como no contexto português pós-25 de abril. O presente nelas representadas divide-se em três principais dimensões por nós assim determinadas: o “tempo da sobrevivência”, o “tempo do silêncio”, e o “tempo da errância”. As personagens perdem-se nos labirintos de um presente que não consegue libertar-se do peso do passado. Solitários, os indivíduos caracterizam-se pela sua incapacidade em comunicarem, a inadaptação ao seu tempo e ao seu meio social: vivem num mundo de *la montre cassée*,¹ de ruínas, de silêncio e de errância. Paul Ricœur explica que o presente é a categoria temporal menos apta a uma análise original e autêntica, “en vertu de sa parenté avec les formes déçues de l’existence, à savoir la propension de l’être-là à se comprendre en fonction des êtres donnés et maniables qui sont l’objet de son souci présent, de sa préoccupation”² (RICŒUR, 1983, p.117). O presente é portanto o tempo a partir do qual se constrói o questionamento ontológico do indivíduo que procura situar-se dentro da sua época e da sua sociedade. À dificuldade ontológica de viver o momento presente acrescenta-se então o peso do passado sociocultural que se perpetua de maneira mais ou menos marcada. A vida de todos os homens, lembra Fernand Braudel, (1993) é orientada pelas marcas deixadas pelo seu passado: o espaço em que vivem, as formas que os aprisionam e decidem da sua existência, as regras éticas, conscientes ou inconscientes, às quais obedecem, as crenças religiosas e filosóficas, a sua própria civilização, são realidades que têm uma vida muito mais longa que a nossa. Essas realidades convocam imediatamente a noção de tradição: não no sentido da verdade adquirida a

¹ “Relógio partido”, título da obra de Tiphaine Samoyault: **La Montre cassée**. Paris: Verdier, 2004. Col. Chaoïd.

² “[...] por causa do seu parentesco com as formas destituídas da existência, ou seja, a propensão do ser a compreender-se em função dos seres dados e manipuláveis que são objetos da sua preocupação presente” (tradução nossa). RICŒUR, Paul. Temps et récit III: le temps raconté. Paris: Editions du Seuil, 1985. p. 117. Col. Points Essais.

partir da experiência do passado, mas, retomando as definições de P. Ricœur (1985), como uma “tradicionalidade” (p.400-401).

A “tradicionalidade” que fundamenta geralmente a evolução das sociedades, tem, nos romances que estamos a estudar, um significado particular: impregna o presente de maneira negativa, pois perpetua o passado sob formas ancestrais que parecem travar, ou mesmo impedir, a evolução das mentalidades. O tempo parece coalhado, simbolizado, em muitos relatos, pela imagem dos relógios parados. As pessoas são vítimas da fatalidade da tradição e de um passado recente carregado de desilusão que se inscreve dentro do presente e o corrompe. Recobrada a liberdade, os indivíduos confrontam-se paradoxalmente com o silêncio, com a incomunicação, herança de um passado em que a palavra era calada e que não conseguem vencer. Vivem no isolamento, aquele que lhes é imposto e aquele que eles próprios criam. Parecem errar no seu tempo, numa indefinição identitária profunda e insolúvel que os arrasta para um abismo de incertezas. Frente à sua incapacidade em constituírem-se como possíveis Teseus que venceriam o seu Minotauro, ou seja em modelar o mundo em função dos seus desejos e dos seus ideais, alguns procuram no entanto sair do labirinto que representa a sociedade em que estão inseridos. Mostram então comportamentos mais ou menos extremos de indagação identitária, às vezes pela revolta, às vezes pela renúncia, como também por uma via transcendental, pelo reconhecimento e pela prática da arte, e nomeadamente da escrita.

A primeira imagem que parece dominar as personagens é portanto a da *montre cassée*: vários relógios desregulados ou parados simbolizam o desacerto ou a paragem do tempo. Enquanto passa o tempo exterior, deixando as suas marcas, estagna o tempo interior sujeito ao peso da tradição e opõe a sua subjetividade à objetividade do tempo cósmico. O tempo da ficção fica atravancado quando se encontram o tempo íntimo e o tempo exterior, como também as três temporalidades contraditórias que são o tempo cronológico da vida, a consciência íntima do tempo e o tempo histórico do mundo.

Associada à imagem da *montre cassée*, a imagem da ruína configura a corrosão e a destruição do mundo presente: ruína dos corpos, envelhecimento que os leva inexoravelmente em direcção à morte, e ruína dos ideais, fenómeno pós-moderno e particularmente relacionado em Portugal com o acontecimento maior daquele período histórico português: a Revolução do 25 de abril. Ligada ao mito da decadência que acompanha cada fim de século, expressa no século XIX português pela geração de 1970, a poética da ruína, respondendo à decepção do período pós-revolucionário, não deixa de ser um sintoma

literário de uma crise mais geral, a da pós-modernidade que se exprime através dos conceitos de fragmentação e de desconstrução. O mito da decadência pertence à mitologia da modernidade, integra numerosas redes míticas muito complexas, ligadas à noção de tempo humano, de busca das origens, do porvir, de metamorfose, e relaciona-se com a mutação incessante do mundo. Esse mito prende-se por isso aos mitos da idade de ouro, da queda, do paraíso perdido, do homem primordial, o eterno retorno etc. Tem a ver também com o mito mais moderno do progresso, e embora a sua expressão seja particularmente forte na produção literária de que estamos tratando, não deixa de ser o reflexo mais geral da ocidentalização que ganha todos os continentes.

No romance português aqui estudado, o tema da ruína testemunha uma preocupação ontológica e uma consciência aguda da condição humana: exprime a degradação das coisas humanas, e deplora um tempo que escapa ao poder humano e só deixa vestígios mutilados. Dentro da desestruturação do real e dinâmica da degradação, os muros, os corpos e as ideias sofrem a passagem do tempo. A fragmentação de uma realidade enfraquecida, as incertezas dos homens que lutam contra a realidade e contra as suas contradições, configuram a experiência da perda, perda da harmonia, da confiança num porvir totalizante, e perda de uma utopia. Dessa maneira, as personagens confrontam-se com uma crise que se manifesta pela deterioração do presente quotidiano e se traduz por uma degradação generalizada: degradação biológica dos corpos, degradação axiológica da harmonia familiar e social, em que as ruínas, representadas materialmente em vários romances, simbolizam metonimicamente a impossível construção identitária individual e coletiva.

Por outro lado, a tentativa de exorcização da morte pela sua enenação constitui igualmente, através das preocupações circunstanciais das personagens, a formulação de um questionamento existencial e ontológico de numerosos autores. “L’on ne peut écrire que si l’on reste maître de soi devant la mort, si l’on a établi avec elle des rapports de souveraineté”, comenta Maurice Blanchot (1988, p.110)³. Para além da representação realista da sociedade que descrevem, os escritores precisam, de fato, desenvolver a temática da ruína para serenar a sua relação com a própria morte, sem a qual não poderiam animar o silêncio da literatura. Esse silêncio nutre-se de outros

³ “Só se pode escrever se conservarmos o domínio sobre a morte, se estabelecermos com ela uma relação de soberania.” BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Folio Essais, n. 89, Gallimard 1955, Ed., p. 110, mars 1988.

silêncios: os dos mundos habitados pelas personagens. Destruitor ou construtor, traduzindo o tempo da dificuldade ou o tempo da evasão, um silêncio de múltiplos significados invade os romances do período estudado. Geralmente devido a uma dificuldade ou impossibilidade de comunicação, abre, raras vezes, para uma revelação. Na maioria dos casos é um silêncio que pesa. A incomunicação leva as personagens a situações extremas de solidão, de desespero e de indefinição identitária. Este último questionamento é quase permanente e mais particularmente desenvolvido nas obras de A. Lobo Antunes, V. Ferreira, M. Velho da Costa, F. Botelho ou T. Gersão. O silêncio pode ser derivado de uma insuficiência, de uma inadequação da linguagem (o indizível), ou de uma impotência do sujeito enunciator (afasia). Pode expressar uma recusa, uma rejeição do discurso social ou do interlocutor. Mas é muitas vezes a principal manifestação de um mal-estar ligado à dificuldade ou incapacidade de comunicação com o Outro. Depois do 25 de abril de 1974, restabelecida a liberdade de expressão, a sociedade portuguesa é devorada por uma vontade frenética de comunicação: toda a gente parece exprimir-se à vontade, mas a comunicação verdadeira não se estabelece. Vivam em família ou isolados, as personagens não sabem e/ou não podem comunicar as suas ideias, ainda menos as suas emoções. A solidão e o silêncio que resultam desta incapacidade são temas transversais a toda a produção romanesca deste período literário. As casas familiares, assim como os lugares de vida social – cafés, pastelarias e bares –, constituem microcosmos isolados, lugares de vazio existencial onde os indivíduos procuram situar-se nos limites estabelecidos que parecem intransponíveis. As estruturas do passado pesam de tal maneira que as personagens não conseguem realizar-se como indivíduos e procuram desesperadamente definir a sua imagem num mundo indefinido e inconsequente. Os seus movimentos desenham percursos erráticos, no espaço e no tempo, labirintos cuja saída não encontram. O desespero consequente a este malogro leva-os muitas vezes à tentativa de suicídio. O tempo presente, segundo I. Allegro Magalhães, (1987) é “um tempo de interrogações aproximativas e de busca inacabada” (p. 81). Essa inquietação encontra as suas raízes num passado não resolvido de uma tradição que não se adapta à evolução da sociedade. A crise identitária parece geral e manifesta-se de maneira mais ou menos trágica conforme as personagens. Marcados pela decadência de um país que, entre as mutações do mundo moderno e as mudanças políticas internas bruscas, não parecem encontrar a sua própria via, perdem-se num labirinto de renúncia e de incomunicação, criando eles próprios, por falta de reatividade ou de empenho, as condições do seu próprio isolamento.

Fortemente tingidos de ironia e humorismo, os romances desta época questionam esse comportamento dando uma visão particularmente disfórica e pessimista de um Portugal contemporâneo atarraxado no seu passado. As dúvidas e a indefinição que reinam no seio da sociedade portuguesa, configuradas por personagens que sofrem um profundo e aparentemente irreduzível desalento, parecem no entanto encontrar um princípio de solução na análise deste passado, análise que poderá abrir vias para a possível reconstrução de uma identidade, individual e coletiva.

A revistação do passado passa pela exploração de duas vias complementares: a memória individual e a memória coletiva que se alimentam das diferentes dimensões do tempo. A memória individual das personagens permite reconstruir uma certa memória coletiva que é, por sua vez, explorada ironicamente pelos autores através da reinterpretação de grandes mitos portugueses, convidando para uma releitura crítica do presente através do passado. Pela reinterpretação dos grandes mitos nacionais, questionam a imagem identitária que o país se forjou ao longo de mais de cinco séculos e que condicionam a sua evolução: estruturas socioeconômicas, alienação das mentalidades, que se perpetuam através dos mitos da fundação da nacionalidade, dos descobrimentos, do sebastianismo e da revolução. Os autores reenviam o discurso individual para uma problemática nacional e propõem uma revisitação e uma reavaliação da História para esclarecer o tempo que lhes é contemporâneo.

Inadaptados ao seu tempo, as personagens viram-se para o seu passado individual e coletivo. O percurso memorial tem como finalidade compreender-se melhor e procurar uma explicação aos paradoxos e às contradições do mundo a que pertencem. A afirmação do presente e a preocupação do porvir faz-se pelo recordar do passado individual e/ou pela identificação com figuras históricas nacionais. Memória individual e memória coletiva são então indissociáveis e de uma depende forçosamente a outra, apoiadas ambas em objetos e lugares que, correspondendo a um indivíduo, representam e perpetuam a coletividade à qual pertencem.

A análise do tratamento da memória na produção narrativa considerada apresenta uma dupla dificuldade que nos esforçamos por ultrapassar. Por um lado, a memória não pode por si só constituir o quadro de um discurso sobre o tempo e a história – que o discurso seja individual ou coletivo, nunca é suficientemente fiável para isso. Por outro lado, nenhum quadro de referência é aplicável a um discurso da memória por causa da multiplicidade das representações e das interpretações que permite. No entanto, determinamos

aqui a sua função, inspirando-nos em dois principais pensadores: o filósofo Paul Ricœur e o sociólogo Maurice Halbwachs. O filósofo ajuda-nos a mostrar que a escrita da memória não recupera os fatos, mas sim que os recria. A formulação teórica do sociólogo serve-nos para afirmar que a memória individual é indissociável da memória coletiva. Ora, pelo processo de rememoração, contado por eles próprios ou por um narrador extradiegético, as personagens evocam o seu percurso pessoal e o contexto em que ocorreu. Esta é precisamente uma das características desta produção romanesca: como prova disso, bastam as epígrafes e os *incipit*, que logo situam os relatos no passado individual de uma personagem e/ou de um coletivo, de um grupo social ou histórico. Trata-se de realçar aqui, segundo as palavras de P. Ricœur (2000, p.68), a “visée de la *mémoire* en tant que gardienne de la profondeur du temps et de la distance temporelle”.⁴ Pois a memória é outra maneira de dizer o tempo: só se apaga se não for conservada, transformada e transmitida. Por isso, no fim do romance de Teolinda Gersão (1995), *Casa de cabeça de cavalo*, ela é metaforizada numa vela que se apaga pouco a pouco, derretendo lentamente, diluindo simultaneamente a lembrança dos acontecimentos relatados e a voz de quem os lembrou.

Passado e presente são assim vividos como tempos tangenciais, muitas vezes pelo intermédio de objetos que provocam as rememorações. Os objetos funcionam como uma chave que permite o acesso à memória; eles permitem o regresso ao passado e, portanto, à coexistência, às vezes confusa, entre memória/recordação e vivência do presente. A linguagem, designando e contando objetos, permite dar-lhes uma dimensão fictícia e portanto temporal. São muitos os exemplos e só daremos aqui alguns entre os mais significativos. É particularmente interessante o tratamento que Lídia Jorge faz dos objetos que Walter deixou de herança à sua filha em *O vale da paixão*. Ouçamos o pensamento da filha, olhando para a manta e o revólver de soldado do pai:

[...] ela queria dizer que havia objetos que não desapareciam, que apenas deixavam de ser matéria e de ter peso para passarem a ser lembrança. Passavam a ser fluido imaterial, a entrar e a sair do corpo imaterial da pessoa, a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória, para aí ficarem alojados no fundo da vida, persistindo ao lado dela. (JORGE, 2004, p.34)

⁴ “[...] o objetivo da memória como guardiã da profundidade do tempo e da distância temporal”.

Na casa de *O mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís,⁵ outros objetos se transmitem de geração para geração: a colher de prata cujo estado gasto configura o estado da família, as chávenas trazidas de Cantão por antepassados (p. 78), as espingardas que lembram a existência dos homens ausentes ou desaparecidos (p. 84). Nos romances de António Lobo Antunes (1999), os objetos também têm um papel muito relevante: assim as máscaras trazidas de Angola em *Esplendor de Portugal*, por exemplo, que acompanham o percurso da personagem, relembrando-lhe constantemente as suas origens mestiças.

No entanto, no que diz respeito à memória, as fotografias têm o papel mais significativo: sendo objeto mnésico por excelência, elas aparecem recorrentemente. Participam da busca identitária das personagens que procuram nelas os sinais do passado individual. Elas materializam o laço cronológico entre o passado e o presente, e o fragmento temporal que representam tem tanto a ver com o passado como com o presente e o futuro. Essa função é particularmente notável nos romances estudados que são, na maioria dos casos, relatos genealógicos em que os exemplos individuais alimentam a memória coletiva com uma certa visão da sociedade, particularmente no que diz respeito às estruturas familiares. Assim, entre os grupos que influenciam o pensamento coletivo, dois são especialmente bem representados: o grupo familiar, que perpetua a memória tradicional, e o grupo feminino que parece opor-se a esta mesma memória. Memória familiar e memória feminina são tempos coletivos de ordem diferente, mas que se integram e excluem simultaneamente. O que estes romances dão a ver, atrás desta confrontação, é finalmente um destino coletivo, o de um país que não consegue refazer-se de um passado heroico e/ou traumatizante.

A revisão do passado é por isso um dado constante, formulado de maneira mais ou menos explícita: o passado nacional pode aparecer só como pano de fundo (*o vale da paixão*, de L. Jorge, ou *Lucialima*, de M. Velho da Costa); mas também pode constituir o essencial do tempo diegético (*Memoorial do convento*, de J. Saramago, ou *Um deus passeando pela brisa da tarde*, de M. de Carvalho). Para denunciar os erros do passado e a perpetuação dos comportamentos e dos mitos que impedem a construção de um futuro nacional diferente, são reinterpretados e questionados os grandes mitos da história nacional, da fundação da nacionalidade, dos descobrimentos, do

⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*. [1. ed. 1980]. Lisboa: Guimarães & Ca Editores, 1995.

sebastianismo,⁶ da guerra colonial e da Revolução dos Cravos. Os heróis nacionais são destituídos e os esquecidos da História reabilitados na memória coletiva: “Uma coisa se tornara clara: os grandes heróis não interpretam o espírito do povo”, diz uma personagem de A. Bessa-Luís (1994, p.39).

A complexa relação que os Portugueses mantêm com a sua história é assim largamente exposta. É notável que todos os relatos se passam em Portugal, mesmo quando o contexto não é explicitamente determinado por referências precisas: de um período recente ou mais afastado no tempo, os dados históricos são questionados de maneira mais ou menos direta.

Vários períodos da história portuguesa são referidos, desde a formação da nacionalidade (SARAMAGO, 1989) até épocas recentes, (BOTELHO, 1998) passando pelo período áureo do século XVIII, (SARAMAGO, 1982) a guerra colonial⁷ e a entrada na União Europeia (SARAMAGO, 1986). Para categorizar esses relatos em função do passado histórico que evocam, privilegiamos o grau de distanciamento das personagens para com as circunstâncias históricas vividas por elas e propomos uma divisão categorial em dois grandes grupos. No primeiro grupo entram os romances em que o percurso individual ganha sobre os acontecimentos que só aparecem para caracterizar os comportamentos dos indivíduos.⁸ São narrativas realistas (*O vale da paixão*, de L. Jorge), por vezes hiper-realistas (*Ensaio sobre a cegueira*, de J. Saramago) ou tendentes para o fantástico (*Casa de cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão), em que o contexto é evocado metaforicamente, pois são as personagens que, pelo seu pensamento e suas ações, configuram o contexto socio-histórico. O segundo grupo é constituído por narrativas em que as personagens dependem dos acontecimentos históricos. Este grupo ainda pode ser dividido em dois subgrupos: os romances, geralmente muito realistas, cujo tempo diegético se

⁶ O mito sebastiânico é hipostasiado através de várias personagens: Belchior, em *O mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís, dedica-se à realização de uma “obra sebastica”; André, em *Lusitânia e cavaleiro andante*, de Almeida Faria (1980), não consegue concretizar o seu ideal lusófono; José Saramago, em *História do cerco de Lisboa*, evoca anacronicamente a desapareição do rei.

⁷ Referida de maneira mais ou menos explícita em quase todas as narrativas.

⁸ *O mosteiro* (1980), de A. Bessa-Luís; *Explicação dos pássaros* (1981), de A. Lobo Antunes; *Dramaticamente vestida de negro* (1994), *Contadoras de histórias* (1998), de Fernanda Botelho; *Casas pardas* (1977), *Lucialima* (1983), de Maria Velho da Costa; *Mandei-lhe uma boca* (1987), de Olga Gonçalves; *Para sempre* (1983), *Na tua face* (1993), de Vergílio Ferreira.

situa num passado recente,⁹ em particular o período envolvendo o ano de 1974,¹⁰ e os relatos qualificados por Linda Hutcheon de “metaficções historiográficas”, (HUTCHEON, 1988)¹¹ que mergulham num passado histórico mais ou menos afastado do presente.

Neste jogo de espelhos temporais, a reflexão das formas permite uma reflexão acrescida das ideias. Esse princípio é benéfico para o enriquecimento ideológico do relato, constata E. Lourenço (1993), que vê nele um “duplo movimento que se articula em *ideologia-texto* e *texto-ideologia*” (p.63). Desta relação entre texto e ideologia se nutre a nossa análise: os acontecimentos históricos e as circunstâncias socioeconômicas são largamente questionados qualquer que seja a importância que o relato lhes dá. Os narradores constroem e destroem simultaneamente o tempo, sem cair no entanto no discurso ideológico fácil de reconhecer. Mas a releitura do passado também permite sublinhar o que existe de ficção nos discursos oficiais e na construção que cada um faz da realidade. Os aspectos negativos do passado são lembrados e reelaborados, preenchendo os espaços em branco do esquecimento e permitindo ao leitor a multiplicação das interpretações possíveis, trazendo-lhe a consciência do seu próprio grau de alienação. A História refere-se ao que já sucedeu quando a ficção imagina o que se poderia ter passado: trata-se então de um questionamento do caráter ideológico da História positivista que ignora e reduz ao silêncio a verdade das relações humanas, pisadas pelas noções de pátria, de nação, de glória, que continuam vivas no imaginário português. Se as narrativas a que nos referimos aqui apresentam uma parte da realidade histórica, sabemos no entanto, graças aos estudos de P. Ricœur (1985), que os rastros da História, mesmo escritos, não são mais fiáveis que a memória individual: o filósofo mostra que quando contamos o passado, tentando reconstituí-lo com fidelidade, não deixamos de o “representar”. Relato histórico e relato ficcional têm assim muitos pontos comuns, a começar pela sua subjetividade inerente à ação de contar. Demonstrando este fato, os autores contemporâneos

⁹ *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (1988); *Percursos*, de Wanda Ramos (1981); *Eis uma história* (1991), de Olga Gonçalves.

¹⁰ *Crônica do cruzado osb.* (1976), de A. Bessa-Luís; *Tetralogia*, de Almeida Faria; *Fado alexandrino* (1983), *Esplendor de Portugal* (1997), de A. Lobo Antunes; *Villa Celeste* (1985), de Hélia Correia; *Alexandra Alpha* (1987), de J. Cardoso Pires; *Ora esguardae* (1982), de Olga Gonçalves.

¹¹ *Um deus passeando pela brisa da tarde* – tempo da Lusitânia romana (1994), *A paixão do conde Fróis* – guerras luso-espanholas do século XVIII (1986), de Mário de Carvalho; *História do cerco de Lisboa* – reconquista de Lisboa pelos cristãos no séc. XII (1989) e *Memorial do convento* – reinado de dom João V (1982), de José Saramago; *Lillias Fraser* – terremoto de 1755 (2002), de Hélia Correia.

portugueses querem, por um lado, chamar a atenção para o abuso que foi feito das grandes figuras históricas nos relatos convencionais, mostrando que a memória da nação foi e continua a ser orientada em função de contingências de ordem social, política e ideológica que obram no sentido de legitimar o poder das classes dominantes. Por outro lado, sabem que, por esta razão ou por outra, como as que têm a ver com a mera transmissão material das informações, as fontes históricas não são forçosamente credíveis. Propõem então ao leitor um jogo hermenêutico que esclarece a sua própria visão da história do seu país.¹² A literatura portuguesa do fim do século passado denuncia e caricatura o apego dos Portugueses ao seu passado glorioso: nos seus textos, a imagem de grandeza é reduzida à banalidade, à normalidade e à trivialidade num processo que atomisa as grandes verdades historiográficas opondo o digno ao trivial.

A reflexão sobre o passado histórico, a reavaliação que pode ser feita à luz do presente e a revalorização daquilo que foi esquecido pela memória coletiva participam da dimensão universalizante desta produção romanesca que nos avisa do perigo da alienação. A dimensão reflexiva dessas narrativas desmultiplica-as numa “mise en abyme” temática e estrutural que demonstra que os vaivéns da história de Portugal são paradigmáticos da história da humanidade: esta não é senão um eterno recomeço a que nenhuma circunstância particular se pode opor. Graças a múltiplas “mises en abyme”, a metaficção historiográfica reenvia para as condições de um futuro possível: nos acontecimentos que relata e analisa, a historiografia mostra os limites da alteridade do futuro sem por isto renunciar a uma possível repetição. Mas, para ir em direção ao futuro, é preciso reconciliar-se com a sua própria história e com a História. Ora, a desilusão do presente em relação a um futuro do passado que não se pôde realizar porque demasiado utópico, impediu esta reconciliação. Embora, na incerteza do porvir, persista uma esperança, o tempo para ou coagula-se na morte (real ou simbólica) ou na escrita. Por um lado, o futuro leva forçosamente à morte. Por outro lado, a escrita é a única realização cujo resultado concreto poderá perdurar depois dessa morte. Enquanto a horizontalidade do quotidiano presente desenha a perda da identidade e a morte iniludível, a verticalidade da transcendência preserva a vida dos que se projetam num estado de devaneio,¹³ criando um universo imaginário que lhes permite perenizar-se. À procura do

¹² Como exemplo paradigmático, o personagem, revisor de profissão, que está a rever uma enésima versão da *História do cerco de Lisboa*, decide mudar o curso do relato historiográfico substituindo um SIM por um NÃO a respeito da ajuda dos cruzados ao rei português quando do cerco de Lisboa pelos mouros.

¹³ Cf. conceito de “rêverie” de Gaston Bachelard em *Poétique de la rêverie* (1960).

absoluto e da eternidade, alimentam-se de intemporalidade encenando, por exemplo, a sua própria morte. Transcendem a sua condição terrestre, e o seu percurso ganha a forma de ciclos vitais perpetuados através da morte simbólica. Acontece então o que Maurice Blanchot (2003, p.27) qualifica de “metamorfose do tempo” que atrai “numa fundura indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas em que o passado se abre para o porvir que repete, para que tudo o que vier volte a ser sempre, outra vez e outra vez”.

Ora sabemos que, nas narrativas que nos interessam, o presente reenvia quase sempre para o passado e abre muito pouco para o futuro. Quando este é considerado pelas personagens, é-o em termos disfóricos, por alguns até através de visões apocalípticas. Uma tensão existe, no entanto. Por um lado, querem acreditar ainda na possível realização daquilo que foi sonhado; por outro lado, considerando a situação presente, temem que o futuro sonhado seja apenas utopia. Não sabem de que lado se virar: “Eis-me entre fastos passados e nefastos futuros”, declama com pessimismo uma personagem de Almeida Faria.¹⁴

Mas os romancistas não questionam os sonhos utópicos dos portugueses apenas através dos temas acima referidos. Também o fazem através de numerosos procedimentos narrativos de superposição temporal. Entre o presente da escrita do livro e o passado recente que é contado, o movimento cronológico não é apenas invertido: existe também um vaivém entre passado e futuro que muitas vezes revela a instabilidade da situação presente: “já estava com saudades do que nos havia de acontecer”, exclama Sara, personagem de Olga Gonçalves (1987, p.60), mostrando assim a sua dificuldade em posicionar-se no eixo do tempo.

Os romances a que nos referimos foram todos escritos depois da data fulcral do 25 de abril de 1974: por isso, a escrita conhece o futuro do passado que relata. Na maioria das narrativas, a voz do narrador não esquece, mesmo quando finge que ignora, que fala a partir desse outro tempo que é o seu, futuro do passado relatado. A voz narrativa, analéptica e proléptica, acentua os laços existentes entre o tempo passado contado e o tempo da escrita que se perpetuará. Por outro lado, a noção de vaivém entre um tempo e outro é reforçada, temática e estruturalmente, pelo tema do eterno retorno. Narrativas circulares, circulação das vozes narrativas, “mises en abyme” múltiplas e

¹⁴ J.C. em *Cavaleiro andante*. 1. ed. Lisboa: Ed. Caminho; Campo da Palavra, 1987. p. 56.

interativas arrastam o leitor para uma dimensão que vai para além da simples evocação do contexto nacional. Os romances do período estudado apresentam construções especulares que fazem entrecruzar-se os níveis de narração e de enunciação, projetam os relatos num movimento simultaneamente ‘englobante’ e aberto para um infinito que tende para o universal. A metáfora da circularidade implica que, como numa circunferência, não exista nem princípio nem fim e, porque existe um centro, tudo vire indistinto abrindo para um tempo em que deixa de existir diferença entre passado, presente e futuro.

Entre as imagens que criam um movimento circular encontram-se o voo e a queda que pertencem à experiência comum de toda a humanidade primitiva. São imagens que frequentemente abrem e fecham os romances¹⁵ ou alimentam os sonhos das personagens,¹⁶ e que são enfatizadas pela presença tão obsessiva quanto simbólica dos pássaros,¹⁷ certas personagens podendo assim ser assimiladas a Dédalos ou Ícaros dos tempos modernos. Para além disso, a presença de símbolos cósmicos indicia a vontade de recriação pelo Homem de um mundo, do seu próprio mundo, que não deixa de ser o essencial da busca humana: a busca do centro, ou seja do equilíbrio fundamental. Segundo Mircea Eliade (2000, p.31), é um caminho “árduo, semeado de perigos, porque é um rito de passagem do profano para o sagrado, do efêmero e do ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade”, que leva o indivíduo a reproduzir os movimentos arquetípicos como a busca da origem. Numerosos romances são construídos na base de estruturas circulares, espécies de círculos narrativos que confirmam a observação de J. Y. Tadié (1994, p.21): “ce qui signifie, c’est la forme”. Entre os numerosos procedimentos formais que reforçam esses círculos narrativos e realçam o tema do eterno retorno, sublinhando a estrutura circular, encontram-se as repetições. Atuando nas macroestruturas ou microestruturas, elas constituem uma espécie de fio condutor que retoma e desenvolve os principais temas como, por

¹⁵ *Explicação dos pássaros, Fado alexandrino*, de A. Lobo Antunes; *Alexandra Alpha*, de J. Cardoso Pires, *Cavaleiro andante*, de Almeida Faria,

¹⁶ Em *Memorial do convento*, de J. Saramago, o padre Bartolomeu de Gusmão constrói com Baltazar uma passarola, primeira experiência de *montgolfière*, certamente a metáfora mais rica e poética de todo o corpus estudado; em *Lucialima*, de M. Velho da Costa, a criança cega sonha em voar; em *A casa de cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão, a Virita confunde voo com tentativa de suicídio etc.

¹⁷ Em muitos romances de A. Lobo Antunes; em *O vale da paixão*, de L. Jorge, a filha de Walter coleciona os desenhos de pássaros que lhe envia o pai; em *Lusitânia*, de Almeida Faria, os pássaros são igualmente simbólicos da relação pai/filho etc.

exemplo, o tema do voo em *Alexandra Alpha*.¹⁸ Podemos ver nessa tendência uma influência do *nouveau roman* que, explica Jean Ricardou (1990), levou mais longe que os outros movimentos a organização da simetria e das repetições. As repetição ao nível da macroestrutura é particularmente significativa: a repetição de uma imagem no princípio e no fim do romance encerra o relato em si próprio, englobando-o numa unidade de tempo que lhe é própria e que se basta a si própria. Essa unidade, no entanto, constitui apenas uma “porção” de eternidade, pois a estrutura circular indica que o tempo se vai repetir num eterno recomeço. As imagens opostas e/ou complementares que abrem e fecham os romances arrastam as personagens num ciclo que é o da sua vida, com nascimento e morte real ou simbólica. O *excipit* reproduzindo o *incipit* de maneira mais ou menos literal, pela repetição de um enunciado ou de uma imagem analógica, produz um efeito de argola: as últimas páginas reenviam à situação inicial, as transformações ou mudanças intermédias parecendo então abolidas. Essas estruturas estabelecem assim uma rede de analogias entre épocas diferentes e sublinham o aspecto monótono do desenrolar histórico.

O movimento circular também é realçado pelos discursos polifônicos. Esse tipo de discursividade inscreve-se tanto no contexto artístico pós-moderno quanto no contexto histórico português por acentuar as coordenadas da proliferação e da multiplicidade. A composição do texto é afetada por numerosas ramificações ligadas umas às outras (entre as personagens principais e secundárias, entre acontecimentos factuais e imaginários, entre passado e presente, entre propostas culturais eruditas e populares etc.) que impossibilitam a seleção e a hierarquia, formando assim um todo proposto à discussão. Assiste-se nestes romances à desaparecimento ilocutória do narrador como instância narradora, e à confrontação de numerosas vozes que constituem uma verdadeira estratégia metatextual abrindo para a problemática da diferença, da multiplicidade e da ambiguidade. Essa complexidade discursiva permite configurar também personagens fragmentárias e fragmentadas, incapazes de se definirem a si próprias, apresentando versões contraditórias que mostram a impossibilidade de uma verdade definitiva e uma recusa de fixação ou de referência limite do mundo.

No corpus estudado, a verdade encontra-se algures entre a soma das linguagens reproduzidas e as visões subjetivas que constituem o todo da problemática geral do período referido, isto é, a questão da identidade nacional: o questionamento individual das personagens remete para uma interrogação

¹⁸ O romance começa e acaba por este tema retomado de variadas formas ao longo do relato.

coletiva e as vozes plurais reunidas formam uma voz “englobante” que não é senão a voz da nação portuguesa. A esta configuração múltipla do discurso acrescenta-se a onisciência do narrador e os aforismos,¹⁹ que dão uma visão alargada do mundo. Esses procedimentos abrem o relato para uma possível interpretação que ultrapasse o contexto diegético, e incitam o leitor a projetar-se para além do tempo narrado, numa dimensão mais geral e mais global.

O carácter universal da produção do discurso dos autores considerados ainda é reforçado pela riqueza intertextual que, lembrando autores de outras épocas, aprofunda a dimensão temporal do texto. Depois do que foi afirmado sobre a tendência historiográfica de vários autores, não é de estranhar que encontremos neles numerosos ecos de Fernão Lopes, de Luís Vaz de Camões e de Fernando Pessoa. Estas referências dão aos textos uma dimensão poético-filosófica: servem o questionamento sobre a consciência humana e sobre a sua relação com o tempo. A sombra de outros grandes pensadores paira ainda sobre o conjunto das obras. A questão existencial é uma constante, qualquer seja o universo diegético do relato: a via aberta por Nietzsche, Kierkegaard e, antes deles, por Aristóteles e Platão é explorada através do relato de existências particulares. A discussão implica ao mesmo tempo o pensamento individual (de cada autor) e o pensamento comum porque é inspirada por grandes correntes filosóficas como o existencialismo – e isso mesmo que os autores, nas suas entrevistas, recusem essa filiação. A expressão poética da questão passa igualmente pela reinterpretação de mitos universais, pois, como diz P. Ricœur (1985, p.193), “o mito alarga o tempo vulgar”. Por outro lado, o mito só perdura através das suas metamorfoses, as suas reinterpretações e seus desvios sucessivos. Nos romances estudados são recuperadas imagens da mitologia clássica que, trabalhadas pela imaginação e a razão, concorrem para a criação de novas significações e de novas temporalidades que são reforçadas e desmultiplicadas pelo carácter autorreflexivo. As “mises en abyme” da enunciação e o emprego recorrente da metalepse marcam a distinção entre o mundo da enunciação e o mundo do enunciado que, no entanto, se reencontram e se juntam numa dimensão temporal superior.

A produção literária considerada atinge o universal a partir do diálogo, lúcido e permanente, entre a identidade e a alteridade, entre a parecença e a diferença, permitindo descobrir através da pluralidade infinita dos seres, das tradições e das culturas, a unidade profunda do gênero humano. Assim, estas

¹⁹ Particularmente nas obras de Bessa-Luís e Saramago.

obras desvelam, ao mesmo tempo que o alimentam, o mistério da relação entre literatura e vida. Mostram o que do ser humano é universal e eterno: através de vidas particulares imaginadas, os autores afirmam verdades válidas para todos os tempos e todas as circunstâncias; o eterno humano e o eterno sagrado são tangentes ao mundo, qualquer que seja a época, e as suas criaturas sofrem ou gozam da mesma maneira que sempre desde a Criação.

Sob uma máscara contextual muito marcada, o da crise sociopolítica vivida pelo país, o romance português pós-25 de abril apresenta, na nossa opinião, uma expressão particularmente bem conseguida da universalidade dos caracteres sociais e humanos. Mergulhados em contextos históricos específicos, em *O esplendor de Portugal* (ANTUNES, 1997) as personagens distinguem-se não pelas circunstâncias que as arrastam para as situações descritas, mas, independentemente das condições criadas pela História, pelos comportamentos que fazem delas representantes da humanidade. Frente a estas personagens colocadas em situações de vazio ideológico consequente ao período pós-revolucionário, o leitor confronta-se com a evidência de um tempo suspenso, o tempo da indefinição identitária, indeciso quanto ao itinerário para seguir no futuro e que reenvia ao tempo universal do questionamento existencial e ontológico. Se, portanto, certas narrativas apresentam parte do desenrolar dos acontecimentos sociopolíticos, permitem também e sobretudo imergir no tempo cuja profundidade, espelhada por procedimentos narrativos múltiplos, não parece ter limites. Viradas para o intimismo, interiorizando as categorias narrativas da ação, do tempo e do espaço, fazem da escrita um fluxo permanente de lembranças, percepções e aparências fugitivas. Daí a presença nesses romances de numerosos momentos autônomos, vividos com intensidade e dotados de um significado que parece preexistir a tudo. A linguagem narrativa dilui então a referencialidade dos fatos a favor de uma modulação de vozes tecidas no constante questionamento dos movimentos interiores do “eu” e, por isso, de uma destemporalização desses fatos. A produção romanesca estudada resolve assim o conflito entre a função referencial, com as suas tarefas de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a forma da mensagem. Desta maneira, consciência histórica e individualidade interpenetram-se até formarem um só corpo essencial, que nada resolve, mas que aviva as contradições dos dois universos. Engolfando-se em si próprio, o “eu” sente a angústia da alienação à qual foi submetido: procura a explicação no seu passado e na história nacional. Mas permitindo que os traumas afflorem à consciência, o sujeito parece encontrar a via da transcendência que

erige em discurso, como palavra afirmadora. Por isso, o discurso narrativo se desmultiplica em diversos impulsos ambivalentes: voz/silêncio, violência/apatia, paixão/razão, voo/queda etc., ganhando assim um poder de denúncia gerado pelas forças internas da subjetividade que opera como consciência da linguagem. É a gestação incessante de um discurso poético em que os três níveis temporais, passado, presente e futuro se fundem para achar uma explicação à realidade e para aceder a uma verdade possível. Assim, esses romances são antes de tudo a aventura da linguagem, esta que expressa e tenta explicar a aventura humana. Pois, como afirma Eduardo Lourenço (1993, p.11), “A literatura – a nossa própria existência como absoluta ficção – foi sempre um jogo, o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencer dentro da vida aquilo que no seu coração a esboroa: o tempo.”

Referências

- ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. [1. ed. 1997]. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1999
- BESSA-LUÍS, Agustina. **O mosteiro**. [1. ed. 1980]. Lisboa: Guimarães & Ca Editores, 1995
- _____. **As terras do risco**. Lisboa: Guimarães & Ca Editores, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Folio Essais, n. 89, Gallimard 1955, Ed., mars 1988.
- _____. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard; Folio Essais, 2003.
- BOTELHO, Fenanda. **As contadoras de histórias**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- BRAUDEL, Fernand. **Grammaire des civilisations**. Paris: Flammarion, 1993. Col. Champs.
- CUNHA, Carlos. **Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Difel, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétitions**. Folio Essais, Paris, Ed. Gallimard, 1969/2000. n. 120, p. 31.
- GERSÃO, Teolinda Gersão. **A casa da cabeça de cavalo**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- GONÇALVES, Olga. **Mandei-lhe uma boca**. [1. ed. 1977]. Lisboa: Edorial Caminho, 1987.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism**, Oxon: Ed. Routledge, 1988.
- J. C. em **Cavaleiro andante**. Lisboa: Caminho; Campo da Palavra, 1987.
- JORGE, Lídia. **O vale da paixão**. [1. ed. 1998]. Lisboa: Pub. Dom Quixote 2004.

LOURENÇO, Eduardo. Con-texto cultural e novo texto português. In: **Cadernos de Literatura portuguesa da Universidade de Coimbra**, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, n. 5, p. 74, 1980.

_____. **O canto e o signo, existência e literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea**. Lisboa: INCM, 1987.

REIS, Carlos. Romance e história depois da revolução: José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: **Regards sur deux fins de siècles (XIXe – XXe)**. Colloque franco-portugais, (Talence 27-28 mai 1994). Bordeaux: Maison des pays Ibériques, 1996. p. 44-45.

RICARDOU, Jean. **Le nouveau roman**. Paris: Editions du Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul. **Du texte à l'action**. Paris: Seuil, 1986.

_____. **Temps et récit III: le temps raconté**. Paris: Editions du Seuil, 1985. Col. Points Essais.

_____. Paul. **Mémoire, histoire et oubli**. Paris: Editions du Seuil, 2000. Col. Points Essais, n. 494, p. 68,

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. Lisboa: Ed. Caminho, Campo da Palavra, 1989.

_____. **Memorial do convento**. Lisboa: Ed. Caminho; Campo da Palavra, 1982.

_____. **A jangada de pedra**. Lisboa: Ed. Caminho; Campo da Palavra, 1986.

TADIE, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994. Tel n. 240, p. 21

Recebido para publicação em 15 de agosto de 2011.

Aceito para publicação em 15 de outubro de 2011