

A “segunda história”: considerações sobre romance português contemporâneo¹



Gregório F. Dantas²

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Resumo: O presente artigo pretende apresentar alguns dos principais temas e procedimentos da prosa portuguesa contemporânea, produzida a partir de 1974. Entre os seus procedimentos mais evidentes estão o comentário metafictional e a obsessão com a História oficial do país, o que caracteriza uma ficção comprometida em questionar os seus limites de representação e reavaliar criticamente seu passado recente.

Palavras-chave: Romance português; Literatura Contemporânea; José Saramago

Abstract: This paper presents some key themes and procedures of the Portuguese contemporary prose produced from 1974 to present. Among its procedures, the most patent are the metafictional comment and the obsession with the so-called official history of the nation, which features a fictional commitment to questioning the limits of representation and to critically re-evaluate its recent past.

Keywords: Portuguese novel; Contemporary literature; José Saramago.

Résumé: Cet article a pour objectif de présenter certains des thèmes et processus de la prose portugaise contemporaine produite à partir de 1974. Le discours métafictionnel et le caractère obsessionnel de la relation à l'Histoire officielle du pays font partie des processus qui se distinguent le plus, caractérisant ainsi une fiction engagée dans le questionnement de ses limites de représentation et la réévaluation critique de son passé récent.

Mots-clés: Roman portugais; Littérature contemporaine; José Saramago

1. Recebido em 17 de maio de 2012. Aprovado em 1 de agosto de 2012.

2. Doutor em Teoria e História Literárias (2009) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é professor de Literatura Portuguesa e de Literaturas de Expressão em Língua Portuguesa da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

*É o que nos diz a história?
Pouco importa: di-lo-hemos nós.*

Alexandre Herculano

1.

O grande marco histórico para a literatura portuguesa contemporânea é a Revolução dos Cravos, em 1974, que deu fim ao Estado Novo e décadas de vigilância política e policial sobre artistas e escritores. Após a Revolução, seguiram-se ainda alguns anos de silêncio criativo, e os esperados títulos pretensamente escondidos no fundo das gavetas, aguardando o fim da ditadura para se revelarem, custaram um pouco a sair.³ Dentre os que mereceram a atenção da crítica estão *O que diz Molero* (1977), de Dinis Machado, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), de António Lobo Antunes, *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia Jorge, *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), de José Saramago, e um sem número de títulos de qualidade, responsáveis por aquilo que muitos chamaram de *boom* do romance português. Além dos estreantes, mantiveram uma produção intensa autores já consagrados, como José Cardoso Pires, Fernando Namora, Maria Velho da Costa, Almeida Faria, Augusto Abelaira.

Os motivos desta vitalidade residem, de acordo com a escritora Lídia Jorge, no próprio advento da revolução dos Cravos e na influência do boom latino-americano, cujo ápice se deu ainda nos anos 70. Autores como Cortázar, Vargas Llosa, Juan Rulfo e Garcia Marquez teriam influenciado toda uma geração de escritores, inclusive portugueses, motivando-os a contrapor uma

3. Para Maria Alzira Seixo, não faz sentido perguntar onde estavam as obras “de gaveta” que esperavam publicação após a revolução, já que, afora um compreensível período de escassas publicações (justificável, afinal, pelo próprio regime ditatorial), logo “os ímpetus de escrita começaram justamente a multiplicar-se, materializando-se na edição genericamente a partir de três vetores: o da produção regular de autores já consagrados, o do surgimento de personalidades literárias [...], o da revelação de novos ficcionistas que cultivam por enquanto suas primeiras experiências” (Seixo 1984:31).

nova confiança na forma romanesca aos modelos existencialista e do *nouveau-roman*, vigentes até então. Eles impuseram uma “aposta nos modos tradicionais de dizer” (Jorge 1999:161-2), o que proporcionou ao gênero romanesco afirmar-se novamente.

Não se trata, porém, de uma literatura acomodada a formas romanescas tradicionais: a confiança no romance não descartou, em absoluto, o questionamento de suas formas e limites, bem como dos temas desenvolvidos, principalmente dos enredos históricos. Álvaro Cardoso Gomes identifica, como a principal característica da prosa portuguesa contemporânea, a atuação crítica a respeito de fatos históricos, através de um “distanciamento irônico” e de uma “projeção do imaginário sobre o real” (Gomes 1993:85). Tal escolha crítica exige, conseqüentemente, uma estilística de combate às formas tradicionais de romance, manifestada no comentário – dentro do texto ficcional – da linguagem literária e da própria composição da obra (discurso metaficcional), e na assimilação da poesia e de discursos não literários. De modo que a opção pelo romance histórico não significa total adesão ao gênero, mas, sim, uma releitura paródica.

A ficção portuguesa que, como diz Carlos Reis, é marcada “pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas”, valorizou dentre esses temas os dramas de guerra, fossem eles coletivos ou individuais, a condição pós-colonial e a reflexão sobre identidades provocada pelas mudanças de fronteiras (Reis 2004:16).

Um dos livros mais representativos deste momento literário é *Memória de elefante*, de Lobo Antunes, cujo enredo possui forte inspiração autobiográfica. Acompanhamos a vida de um médico psiquiatra durante 24 horas, no hospital, na rua, em um bar. Após uma dolorosa experiência na guerra colonial em Angola, seu casamento se desfaz e o psiquiatra se encontra em um estado de depressão e autocomiseração que se alterna com ataques irados contra a sociedade portuguesa e as instituições de que faz parte. A narrativa inicia-se em 3ª pessoa, mas é de tal modo contaminada pela voz do protagonista que, por vezes, estabelece-se um único fluxo de pensamento, incidindo sobre pequenas observações do espaço e das pessoas à sua volta, ao

mesmo tempo em que é atormentado sem descanso por esta memória “de elefante”, que não pode simplesmente ser ignorada. Misturam-se lembranças da guerra, de um núcleo familiar desfeito e de uma infância não idealizada, constituintes de uma personalidade tumultuada e desenraizada: como um “Fr. Luís de Sousa de blazer”, “entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência” (Antunes 2006:102).

Mas a característica formal mais marcante de *Memória de elefante* é o ostensivo uso da linguagem metafórica, da prosopopeia, e da animalização de coisas e pessoas. Alternam-se metáforas visuais, algo absurdas, fruto de um estado de quase delírio. Assim, os óculos da arquivista do hospital “lhe aumentavam os olhos até às proporções de hirsutos insectos gigantescos cercados de enormes patas de pestanas” (Antunes 2006:38) e, na rua, os carros se movimentam lânguidos, “à maneira de grandes gatos ávidos, tripulados por senhores que envelheciam como as violetas murcham, numa doçura magoada” (Antunes 2006: 45). O resultado é de pesadelo à beira do kitsch.

O mundo do qual se está alheio se transforma, monstruosamente. Encadeiam-se idéias, imagens, em associações regidas pelo ritmo da memória, e que deixam entrever a angústia da ausência de comunicação, a assumida incapacidade de abandonar seu estado de isolamento interior, o adiamento constante de um novo início, ainda possível:

O psiquiatra desejou com desespero um esperanto que abolisse as distâncias exteriores e interiores que separam as pessoas, aparelho verbal capaz de abrir janelas de manhã nas fundas noites de cada criatura como certos poemas de Ezra Pound nos mostram de súbito os sótãos de nós mesmos num maravilhamento de revelação: a certeza de ter topado um companheiro de viagem em banco à primeira vista vazio e a alegria da partilha inesperada (Antunes 2006:65-6).

Talvez a saída seja mesmo escrever, apesar de tudo: não por acaso, no romance seguinte, *Os cus de Judas*, o protagonista assume a narrativa, em 1ª pessoa, e aprofunda a reflexão sobre a guerra. Mas a História, como o passado, não é retomada linear ou didaticamente: não se almeja contá-la, mas recriá-la ficcionalmente. A propósito, Maria Alzira Seixo divide a leitura de *Memória de elefante* em duas: a “horizontal” ou sintagmática, composta pela sucessão de eventos do dia vivido pelo protagonista; e a “vertical”, ou paradigmática, “narrada em termos proustianos de descontinuidade através de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária”, e composta por analogias e derivações de sentido nascidas da visão objetiva das coisas, terminando por construir, “de modo não linear mas fragmentário e decorrente, diversos painéis de ordem sociocultural” (Seixo 2002:18). Este método proporciona uma composição fragmentária, de sobreposição de cenas reais e imagens evocadas (ou irrompidas) da memória, bem como de diferentes registros linguísticos: o tom elevado e solene de determinadas reflexões alternam-se com um rebaixamento de tom que pode beirar o escatológico, enquanto expressões de repertório poético substituem palavras do mais baixo calão. Tais contradições e sobreposições compõem não apenas um quadro de oscilações de temperamento, como também a dificuldade em achar um registro que represente a crise pessoal do protagonista. Resultam dessas contradições laivos de uma cínica ironia, passível até mesmo de gerar humor, ainda que amargo.

A chamada trilogia autobiográfica de Lobo Antunes, sobrepondo os tempos da memória em um único fluxo narrativo, constrói um paralelismo entre as memórias de guerra e as cenas atuais, principalmente da vivência do médico no hospital psiquiátrico. Em *Conhecimento do inferno*, por exemplo, um dos procedimentos mais comuns usados pelo autor para tornar quase indissociáveis as memórias de guerra e as do hospital consiste na repetição constante de uma frase ou uma expressão que ecoa entre os dois mundos. Em um trecho particularmente expressivo, a prática canibal sugerida em um momento extremo no interior da África é transposta para uma reunião elegante entre os médicos, enquanto estes compartilham com os soldados a prática da tortura e o exercício do poder pelo medo.

Assim, a experiência da guerra colonial, que permeia os romances iniciais de Lobo Antunes (e se faz notar em toda sua obra posterior, ainda que de modo elíptico), não faz desses romances libelos políticos contra o salazarismo ou de denúncia das injustiças do imperialismo; antes, tal ficção termina por compor quadros mais sofisticados de sentido. Ainda segundo Maria Alzira Seixo, há, nos romances, “uma travessia do tempo, um envolvimento na História que, mais do que refletir sobre ela, nos dá a experiência do lugar e do acto que a faz” (Seixo 2002:501). Já Margarida Calafate Ribeiro, referindo-se a *Os cus de Judas*, explica que o protagonista, na posição de médico-militar da guerra, está incumbido da “reconstituição dos corpos explodidos na guerra. Metonimicamente falando, assim o comprometia a reconstituição de uma pátria, sobre a qual (como sobre os corpos) o médico via falido o seu poder profissional, pessoal e histórico” (Ribeiro 2004:260).

A ficção de Lobo Antunes é bastante representativa de como a investigação sobre a História portuguesa recente, por parte dos romancistas contemporâneos, não se pretende reveladora de fatos e eventos decisivos do discurso histórico oficial, mas está voltada para uma profunda reflexão sobre a *representação* desses eventos. O que confere ao texto literário um sentido maior do que a crítica política imediata, mas projeta diferentes planos de significado – histórico, político, existencial, poético.

2.

Em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, Ana Paula Arnaut descreve três procedimentos ou marcas estruturantes da ficção portuguesa das últimas décadas: o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor neste processo), a mistura de diferentes “gêneros” de prosa ou de formulações romanescas, e a já referida obsessão pela História. Não nos convém, para o momento, um debate sobre o que seja o pós-modernismo; basta evocar um das definições apresentadas por Arnaut, que recupera o estudo de Jean-François Lyotard para afirmar que a condição pós-moderna

é caracterizada por uma radical crise epistemológica e ontológica que é, afinal, uma crise de legitimação respeitante ao facto de que as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso. Neste sentido, a literatura postmodernista é ‘unmakin’; ela desfaz, expõe o (tradicionalmente) não apresentável, expõe o que julgamos poder ser entendido como o próprio processo de construção da obra (Aenaut 2002:51).

Essa crise opera diretamente sobre a confiança na forma romanesca. Se a literatura contemporânea é “unmakin”, ela termina por chamar a atenção para sua própria ficcionalidade, passando a expor ostensivamente seus próprio procedimentos ficcionais. Deste modo, um dos procedimentos mais evidentes no romance é o entrecruzamento entre o mundo real e o fictício, o que, segundo Arnaut, é feito através da

convocação do leitor para a tessitura narrativa e, conseqüentemente, para a decifração conjunta do universo diegético, seja através de interpelações diretas, seja, mais indirectamente, pelo recurso a outros artifícios através dos quais se chama a sua atenção (Arnaut 2002:121).

São inúmeros os exemplos de romances a que poderíamos recorrer. De modo geral, essa implicação do leitor supõe um comportamento, por parte do narrador, a que poderíamos chamar de “autoconsciente”, ou seja, comprometido em investigar, questionar ou comentar a feitura do romance.

É assim com o narrador caprichoso de *Partes de África* (1991), de Helder Macedo. Trata-se de uma ficção “disfarçada” de biografia, e narrada por um personagem escritor chamado Helder Macedo, que em tudo se assemelha ao escritor empírico, exceto pelo fato de que suas memórias são, em grande parte, assumidamente ficcionais. Em um jogo bastante sedutor, o narrador elabora aquilo que poderíamos chamar de “teoria ficcional” – um discurso metaliterário que orientaria sua ficção – e indica suas influências literárias,

filiando-se sem qualquer modéstia a uma certa tradição de narradores irônicos e volúveis, do *Thurstan Shandy* de Laurence Sterne ao *Brás Cubas* de Machado de Assis. Neste percurso, evidenciam-se truques narrativos por vezes virtuosos, incluindo a técnica para criar personagens fictícias através de “partes” de pessoas supostamente reais, ou a contínua citação de obras e autores de sua predileção, criando uma intrincada rede de relações intertextuais. Tanto no trato com a memória quanto no trato com a História oficial de seu país, interligada à história de sua família, o narrador demonstra que reproduzir a verdade factual não é sua principal preocupação: “Recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recordo com razoável veracidade”, diz (Macedo 1999:50).

Como não poderia deixar de ser, tal teoria ficcional não é apresentada de modo linear, mas acompanha a fragmentação do enredo, insinuando falsas pistas, alimentando-se de contradições e jogos com a expectativa do leitor. É assim desde o primeiro capítulo, em que se “desdiz o propósito” do romance, título que faz par com o último, onde se “reafirma o não-propósito do seu livro”. Esse surpreendente jogo de verdadeiras e falsas contradições faz-se notar em vários momentos de sua teoria, destacando-se as oposições entre o real e o imaginado, entre a verdade e o fingimento, dicotomia que resume os dois pólos do romance, a história e a memória.

Bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos. Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. Eu próprio já não sou quem eles me teriam reconhecido e aquele que depois, por várias partes e diversos modos, me devo ter ido tornando, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim.

E agora, tendo definido as fronteiras ausentes desta minha grave viagem e, de novo poeta em anos de prosa, tendo prenunciado com os ecos literários pertinentes o verdadeiro não-propósito dos meus plurais romances, poderei começar, como cumpre, depois do princípio (Macedo 1999:10-1).

Nota-se, nessa citação, três características fundamentais do romance. Em primeiro lugar, a consciência da escrita narrativa, a que já nos referimos. Neste caso, uma consideração sobre os limites do discurso ficcional (“nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito”), e a consequente constatação de que a literatura não (re)cria a realidade, não traz ninguém ou nenhum fato de novo à vida, mas, apesar disso, e através da memória, é possível que a ficção construa ou se movimente por entre as “sombras” de certos “mapas”.

Além disso, o fragmento traz diversas expressões contraditórias, o que determina em certa medida a natureza da criação ficcional: atar “as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos”. Tal procedimento – as antíteses – é estruturante do romance. Não apenas no nível da frase, mas no desenvolvimento do enredo, e no discurso metaficcional que organiza o livro.

Finalmente, observamos na citação acima a presença de elementos de ordem histórica, verídica – mapas, nomes de lugares, relações familiares – que podem ser mudados pelo autor. E não por simples capricho, mas porque os próprios mapas já mudaram antes, ou seja: não se trata apenas de uma simples ficcionalização de eventos históricos e factuais, mas também da constatação de que estes fatos já mudaram, e sua verdade não é tão indiscutível assim. Durante todo o romance, a ficção e a verdade estarão nivelados no mesmo nível de importância textual. E não apenas no já referido discurso metaficcional explícito, mas na própria figuração do enredo e na organização destas memórias.

A reflexão histórica e biográfica é continuamente permeada pelo comentário metaficcional, fazendo deste elemento estruturante romance.

O que envolve a implicação direta do leitor, nem sempre harmoniosa: “O que é que o senhor esteve a fazer, enquanto fingia que estava a ler?”, pergunta, indignado, o narrador de *Partes de África* (Macedo 1999:219-20). A sem-cerimônia deste relacionamento termina por ser um modo crítico de intimar o leitor à ser um elemento atuante no sentido da obra. Nas palavras de José Cardoso Pires, a implicação do leitor é um “recurso abusivo”, que “só pretende ‘acordar’ o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção”. (Apud: Arnaut 2002:123).

O romance de Helder Macedo é um bom exemplo do segundo procedimento apontado por Arnaut, ao qual ela nomeia “(in)definições genológicas”, a saber, o encontro, em um único texto ficcional, de diferentes gêneros, e/ou a consciente implosão das fronteiras entre eles. O Pós-modernismo se apropria das fórmulas convencionais para revelá-las, expor seus clichês de modo a exhibir e explorar seus limites e potencialidades, até a exaustão paródica. Em *O delfim*, de José Cardoso Pires, é bastante evidente a utilização do modelo do romance policial, além da importância de cadernos e paratextos, como a *Monografia do termo da Gafeira*, ou *O tratado das aves*, na (re) constituição do enredo, que se faz não apenas por diferentes vozes, mas por diferentes modalidades textuais. Procedimento que se repete em *A balada da praia dos cães* (1982), também de Cardoso Pires. A estrutura deste chamado “romance reportagem”, nas palavras do autor, aproxima-se bastante do romance policial. Para tanto, o autor faz uso do tom protocolar de relatórios de investigação, já adivinhado no subtítulo do romance, “Dissertação sobre um crime”, que contradiz o conceito de “balada” poética insinuada no título.

Também bastante representativo deste jogo entre diferentes “protocolos genológicos”, é o *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago. Apresentado no título como um manual técnico, propõe-se de início como uma autobiografia, o que jamais chegará a ser.⁴ Antes, convoca diferentes

4. Elisabeth W. Bruss define três regras da autobiografia. São eles, nas palavras de Ana Paula Arnaut: “O sujeito revelado na organização do texto é suposto ser idêntico a esse outro cuja existên-

gêneros, como a crônica, a narrativa de viagens, e o romance de idéias, a partir dos quais o narrador propõe uma discussão acerca dos diferentes estatutos da verdade concebidos por textos de naturezas diversas.

O subtítulo da primeira edição diz muito: “ensaio de romance”. H. é um pintor que se sabe medíocre como retratista e que se arrisca a escrever um “ensaio de autobiografia”. O tom é ensaístico do princípio ao fim, e o narrador discorre sobre política, artes plásticas, viagens, relacionamentos e, principalmente, sua escrita. A mudança de linguagem – da pintura para a escrita – decorre de um momento de crise pessoal, política e artística. Em dado momento, o narrador parodia diferentes narrativas autobiográficas, algumas ficcionais, outras não: *Robson Crusoe*, de Daniel Dafoe, *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau e *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Examinando o estatuto da representação em cada um desses textos, que apresentam em comum a visada memorialista, embora estabeleçam diferentes configurações entre autor e personagem, entre fato e ficção, H. conclui que, afinal, “tudo é ficção”. Ou ainda: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?)” (Saramago 1992:169). E se levarmos em conta declarações posteriores de Saramago, segundo as quais não existe “narrador” (?!), e que em ficção é sempre o autor quem está se pronunciando diretamente, poderíamos interpretar o romance como um ensaio de projeto literário. Diversas entrevistas e considerações desenvolvidas em seus romances seguintes comprovam essa ideia. Para Horácio Costa, estudioso do “período formativo” da ficção de Saramago,

este livro funciona como uma espécie de centro – ou, para dizê-lo com as próprias palavras do escritor, ‘como uma espécie de programa inconsciente’ – em relação à sua obra: [...] é em *Manual de pintura e caligrafia* que se dá a conquista (ou a reconquista, se levarmos em conta sua obra de estreia) do acto de narrar – que

cia pode ser publicamente constatada; em segundo lugar, as informações e os acontecimentos relatados, íntimos ou públicos, deverão ser tidos como verdadeiros e, finalmente, em terceiro lugar, espera-se que o próprio autobiógrafo acredite nas afirmações feitas” (apud Arnaut 2002:152).

[...] constitui um dos temas mais importantes do livro, para lá do argumento central (Costa 1997:274-5).

Muitos outros romances podem ser evocados como exemplo da diluição de fronteiras de gênero no romance português contemporâneo. Como *Amadeo* (1984) de Mário Cláudio, uma biografia romanceada do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, ou *Ursamaior* (2000), do mesmo autor, cujo enredo parte de um fato verídico: uma estudante é assassinada a tiros pelo ex-namorado, em plena luz do dia. Ele é preso, e sua história é entremeadada pelas de outros condenados. São perfis narrados inicialmente em 3ª pessoa, para logo se tornarem relatos narrados diretamente pelos personagens. De modo que nunca se tem uma dimensão precisa nem dos crimes nem da culpa dessas pessoas. Na reconstrução dessa história, misturam-se diferentes vozes e registros: elementos de jogo, de teatro, aspectos fantásticos, ambiguidade erótica, além de um excesso de referências cinematográficas e literárias. A certa altura do livro, um dos presos conhece outro condenado, Mário, a que todos chamam “escritor”. Essa incursão do autor no universo do romance é um dos (muitos) índices que apontam para o caráter ficcional desses relatos, ainda que a história principal seja baseada em fatos reais. E se cada condenado assume a voz narrativa, isso faz deles inevitáveis mentirosos. Afinal, tudo é ficção. Em um ensaio esclarecedor sobre o romance, Maria Theresa Abelha Alves explica que “todos os elementos do romance parecem reproduzir a opinião de Blanchot (1987) de que a verdade não é da competência do artista” (Alves 2006:309).

Podemos trazer ainda para este rol dos romances em que prevalecem “(in)definições genológicas”, a escritora Agustina Bessa-Luís, que se dedicou bastante às biografias, assumidamente ficcionais ou não, principalmente a partir de *Fanny Owen*, de 1979. O livro conta a vida desta mulher, sequestrada e desposada por José Augusto Pinto de Magalhães, amigo de Camilo Castelo Branco e que, antes de morrer de tuberculose muito precocemente, aos 24 anos, também se tornou amiga do autor de *Amor de perdição*. Agustina Bessa-Luís realiza um minucioso trabalho de colagem, interpretação e reescrita

de textos de Camilo Castelo Branco, de modo que grande parte das falas está reproduzida exatamente como nos textos de Camilo. Além destes procedimentos, a autora estabelece outras formas de intertextualidade, seja sugerindo comparações entre suas personagens e as de outras obras literárias (*Wherter*, *Clarissa*), seja estabelecendo relações com os próprios livros de Camilo.

Agustina Bessa-Luís é autora de algumas biografias (*Sebastião José e Florbela Espanca*, dentre elas) e de pelo menos três livros que poderiam se consideradas como tais: *Adivinhas de Pedro e Inês*, *Bicho da Terra* e *A monja de Lisboa*. Este último, de 1984, traz logo no início um interessante comentário sobre a natureza da historiografia e da ficção: a narradora explica que o excesso de fontes de informação de que os historiadores dispõem nem sempre é positivo: “de tanto que estudam, turva-se-lhes o entendimento para as coisas possíveis, tanto do corpo como da alma. Tudo são notas e averbamentos, e muito pouco é ciência original ou traduzida do mapa que é o coração humano” (Bessa-Luís 1985:9).

Por isso a autora, apesar da curiosidade despertada por sua longa pesquisa, deverá privilegiar a fábula, em detrimento das “coisas cerimoniosas”. Mesmo assim, sendo a contradição inerente ao caminho da verdade, a autora assume que se contradirá, e por vezes deverá se ater “ao fato histórico, como unha e carne. Porque sem provas não há disciplina e perde-se a liberdade pública” (Bessa-Luís 1985:10). Como biógrafa, Agustina é uma grande ficcionista.

3.

A obsessão pela História é o terceiro procedimento que, segundo Ana Paula Arnaut, marca enfaticamente o romance português contemporâneo. Claro está, trata-se de um procedimento que contamina os anteriores, e é por eles contaminado. Afinal, o romance histórico talvez seja um espaço privilegiado para o referido entrecruzamento entre o “real” e o fictício. Além disso, as tais “(in)definições genológicas” de que fala Arnaut sem dúvida envolvem, dentre outros discursos, o da História. Antes, portanto,

de comentarmos a apropriação – ou a obsessão – da História pelo romance português contemporâneo, seria importante dizermos algumas palavras sobre o romance histórico tradicional.

Consolidado com a publicação de *Waverley*, de Walter Scott, em 1814, o romance histórico é um gênero “híbrido”, se assim podemos chamá-lo: uma ficção na qual se supõe estejam retratados eventos factuais, ou seja, um texto ao mesmo tempo ficcional mas que possui responsabilidade com a verdade, ao menos a verdade histórica aceita como tal, do discurso oficial.

Se, até o século XIX, nas palavras de Linda Hutcheon, “a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber” (Hutcheon 1991:141), as pretensões científicas da historiografia afastaram-nos. O positivismo fez da história uma disciplina que primasse pelo levantamento preciso de dados, e interpretação de documentos, a fim de se descobrir como os fatos realmente ocorreram. A interpretação desses fatos não era mais de sua alçada. Mas em meados do século XX houve uma grande transformação na concepção de História – divulgada por estudiosos como Paul Veyne – segundo a qual é impossível o relato totalmente impessoal de uma verdade factual, ou seja, sem mediação de uma voz e os limites impostos por esta voz. Sendo representação, o discurso histórico supõe um ponto de vista de quem o enuncia, que determina a escolha dos fatos a serem apresentados, o registro e a ordem desta apresentação, além de uma perspectiva ideológica.

Segundo Keith Jenkins, “não importando o quanto a história seja autenticada, amplamente aceita ou verificável, ela está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como ‘narrador’” (Jenkins 2004:32). Ou seja, sobre a escrita do texto historiográfico, atuam determinantes como a ideologia do historiador, seus pressupostos epistemológicos, sua metodologia, os tipos de vestígios do passado que estão a seu alcance, suas leituras e seu cotidiano de trabalho. Ou, em termos mais radicais: “a história é uma arte, uma arte essencialmente literária”, nas palavras de George Duby (Apud Cerdeira 1999:110).

A consciência de que a historiografia é um constructo também pode ser observada nos romances históricos. A ficção não se propõe mais a representar

uma verdade essencial, as coisas como elas supostamente foram, e sim como elas foram apreendidas sob um determinado ponto de vista e reescritas através de determinados meios. Não que não houvesse, desde os primórdios do romance histórico, um questionamento sobre os limites do historiador, a impossibilidade de se representar a verdade histórica (como a de apreender qualquer Verdade), e as convenções romanescas. Neste sentido, o romance histórico é um gênero que propicia como poucos a reflexão metaficcional, ou mesmo a exige, devido principalmente ao seu caráter híbrido, à relação contraditória entre seu estatuto ficcional e a verdade dos eventos históricos que descreve. Maria de Fátima Marinho, autora de *O romance histórico em Portugal*, salienta que há, mesmo em autores do século XIX, a “intuição de uma certa falsidade inerente ao discurso da história” (Marinho 1999:16), ou seja, a consciência de que a história talvez não possa ser aprendida senão como discurso limitado, o que é, de certa forma, uma antecipação das diretrizes do romance histórico pós-moderno. Alexandre Herculano e Almeida Garrett estão entre os autores do século XIX que manipularam e discutiram as convenções do gênero de maneira mais explícita e sofisticada dentro de seus romances. E Arnaldo Gama, em seu romance de 1864, *A última dona de S. Nicolau*, afirma que “o historiador só tem os factos – as aparências – para colher informações do passado” (Apud: Marinho 1999:17). Daí a preponderância de personagens inventados como protagonistas dos romances históricos, ficando os personagens históricos, reais, à margem da narrativa. Evita-se, assim, o “sacrilégio” da verdade histórica, e garante-se a liberdade do romancista com seu enredo. Ainda que seja intuída a falibilidade da ficção em representar os eventos históricos, estes ainda são preservados. O que não acontece mais no romance contemporâneo, que explicita essa falência.

O pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon,

coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos “fatos” históricos a partir de “acontecimentos” brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência (Hutcheon 1991:12-3)

Hutcheon também reconhece que o debate sobre a codificação dos signos já era corrente na Idade Média (como bem mostrou Umberto Eco em *O nome da rosa*), e muitas peças de Shakespeare já traziam aberta a questão da auto-reflexão e das contradições históricas: “O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida” (Hutcheon 1991:13).

Este comentário é importante para ressaltar o fato de que, da mesma forma que certas marcas ficcionais tidas como pós-modernas são comuns ao próprio nascimento do romance e a sua consolidação no século XVIII, o comentário metaficcional e o olhar narrativo autoconsciente não são privilégios do século XX, e talvez sejam inerentes ao gênero histórico. E sem dúvida contaminam grande parte da recente ficção portuguesa.

Um caso exemplar é o de José Saramago. Teresa Cristina Cerdeira, ao dissertar sobre a concepção de História no romance de Saramago – e, por extensão, em grande parte da ficção contemporânea – explica-nos que

O passado não se recupera, não se resgata, mas se ‘representa’ – naquele sentido mesmo do jogo teatral – isto é, torna-se “outra vez presente” pelo gozo da “re-presentação”, e não pela vida, mas pelas artimanhas criadoras da linguagem, e não pelo poder de permanência do feito ou pela sua capacidade – certamente contestável – de uma “representação” que vislumbrasse uma repetição forma (Cerdeira 1999:110).

Considerando o discurso histórico como uma representação sujeita às mesmas determinantes da arte, Saramago considera o não-dito, o suposto, as possibilidades e as lacunas do relato histórico, ficcionalizando-o (ou, antes, explicitando os mecanismos ficcionais que lhe são inerentes), para assim impor uma visão crítica sobre ele.

Em seu estudo sobre o romance histórico de Saramago, Teresa Cristina Cerdeira defende que sua literatura organiza e reconstrói o histórico através do ficcional. Saramago não usa a História como técnica, ou como “discurso

da verdade”, e, sim, ambiciona fazer uma nova História dos portugueses, através da ficção. Em *Memorial do convento* (1982), por exemplo: o romance inicia-se com a cena real, já tratada em tom bastante prosaico, para logo abandonar o rei e focalizar os verdadeiros construtores do convento. São os pequenos, os condenados, representados por Baltazar e Blimunda. O objetivo do autor é, questionando os conceitos de essencial e acessório no discurso histórico oficial, propor uma nova visão histórica, apoiada nos excluídos, para assim “restaurar a integridade do que parecia acessório e secundário” (Cerdeira 1989:32).

Dentre os procedimentos mais evidentes para tal fim está o uso ostensivo de um narrador contemporâneo ao leitor, que vê no passado não uma história de modelos, mas matéria para a reflexão. Deste modo, o foco narrativo se movimenta com liberdade, para enfatizar, por exemplo, impressões que os personagens demonstram sobre os grandes eventos históricos: a Guerra da Sucessão da Espanha é vista não como um quadro de uma batalha gloriosa, mas sob o ponto de vista dos soldados maltrapilhos, da tropa “descalça e rota” (Apud Silva 1989:37). O narrador não se limita ao tom usual, sóbrio, do discurso histórico, e estabelece um fluxo narrativo quase vertiginoso, em que “palavra puxa palavra”. Além disso, ainda que o narrador demonstre detalhismo na reconstrução histórica, ele não se submete completamente aos limites da documentação: não demonstra pudor em completar as lacunas da história com fatos ou eventos historicamente imprecisos, como a passarola (Silva 1989:41).

Memorial do convento pode ser lido como uma denúncia das relações de poder e de uma “história do trabalho”, e de como a construção do convento de Mafra se tornou um modelo de repressão. Usando os termos de Baudelaire, Teresa Cristina Cerdeira descreve o descompasso entre a ação que é “irmã do sonho” e a ação que “se aliena do sonho”, ou seja, o abismo entre o trabalho comprometido, idealizado, do trabalho alienante, absurdo. No convento, “sonho, se o há, é o sonho do rei” (Saramago 2004:67). Neste contexto, a passarola, além do “preenchimento imaginário das lacunas da história”, é também o objeto que harmoniza o desejo e a realização do desejo, o trabalho

com o sonho de sua realização.⁵ Deste modo, quanto a *Memorial do convento*, pode-se dizer que, apesar de sua pretensão histórica (ainda que não ortodoxa), “é como romance que ele resgata a densidade de uma história que se quer mais que um acúmulo de factos e datas, que pretende ser revisitada pelos olhos do presente” (Cerdeira 1989:96). A ficção como o lugar da utopia, da liberdade plena, uma resposta à representação do poder.

O olhar crítico sobre a História oficial promovido pela literatura de José Saramago fez Helena Kaufman relacionar sua ficção com a chamada “metaficção historiográfica”, descrita por Linda Hutcheon como um tipo de romance pós-moderno que se apropria da História de maneira crítica e paródica. Dentre os exemplos elencados por Hutcheon estão romances como *Ragtime*, de E. L. Doctorow, *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, *Foe*, de J. M. Coetzee, *O nome da rosa*, de Umberto Eco e *Os filhos da meia-noite*, de Salman Rushdie.

Segundo Hutcheon, tanto a História quanto a ficção

obtem suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com a sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas

5. Há outras formas de transgressão no romance. Ainda segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989), “o próprio romance se constrói a partir da tensão entre o sagrado e o herético, através da eleição de dois temas que serão objetos da história: o convento e a passarola”. Herética é a passarola, objeto de trabalho que é fruto de um desejo, bem como a paixão sensual entre Baltazar e Blimunda. O casal é a transgressão à norma, representada pelo sexo sem erotismo entre rei e rainha. Além disso, Saramago ainda estabelece uma forte ironia com “o texto bíblico e as convicções religiosas”, adotando o que poderíamos chamar de “carnavalização ideológica”: rebaixar as os dogmas da igreja é também uma forma de questionar o poder instituído.

definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (Hutcheon 1991:141).

Em José Saramago, apesar de uma detalhada reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos, digna dos grandes romances históricos do século XIX, a história se distancia do modelo clássico devido principalmente a dois fatores: a composição dos personagens e a adoção de um ponto de vista narrativo. Quanto aos primeiros, como já foi dito a respeito do *Memorial do convento*, Saramago privilegia os “ex-cêntricos” da História (para usarmos o termo de Linda Hutcheon), aqueles personagens que viveram à margem da História oficial e que, pela sua peculiaridade, em muito diferem dos tipos do romance histórico tradicional, que privilegiava tipos “representativos” de uma época (no sentido de representação “oficial”). Além disso, mesmo as figuras históricas são destituídas de seu caráter “oficial”, e rebaixados ao chão dos homens comuns. Quanto ao narrador, este é sempre onisciente, mas nunca imparcial: não apenas toma partido de seus personagens como tece comentários de natureza histórica, social, metaficcional.

É assim em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), ficção histórica em torno de um ser ficcional, o heterônimo de Fernando Pessoa. Neste romance, a Europa de 1936 não nos é apresentada didaticamente: pode-se dizer que o romance traça um “mosaico de seu tempo”, composto por discursos heterogêneos, como a informação objetiva do narrador, discursos diretos, emotivos ou irônicos. E mais uma vez, o narrador – assumidamente nosso contemporâneo – mantém distância frente ao período histórico retratado, estabelecendo comentários críticos a respeito do que narra, faz previsões históricas e toma opções ideológicas claras, quando, por exemplo, não compactua com a imagem paternal de Salazar estampada nos jornais ou afasta-se dos discursos tendenciosos da época (usando, para tanto, expressões como “Diz-se”)

Saramago é um narrador que comenta a historiografia em termos próximos aos da ficção. Como diz Raimundo Silva, protagonista de *História do cerco de Lisboa* (1989): “tudo quanto não for vida, é literatura [...], A história sobretudo, sem querer ofender”. (Saramago 2002:15). Em muitos sentidos,

inclusive, as opiniões do autor são bastante próximas às do personagem. Raimundo, enquanto revisa um livro de história intitulado precisamente *História do cerco de Lisboa*, cede a um impulso de rebeldia e acrescenta um “não” ao período que declarava que os cruzados auxiliaram os portugueses a invadir Lisboa e retomá-la dos mouros, em 1147. Agora,

o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como (Saramago 2002:50).

Com isso, Raimundo inicia a redação de um livro que conta a história alternativa do cerco. A mentira não usurpa totalmente o lugar da suposta verdade, mas elas se conciliam no campo da ficção, a exemplo do que já havia dito Saramago:

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (Saramago 1990:17).

Ora, a ficção é precisamente o lugar da conciliação entre história e imaginação. E o romance português contemporâneo tem mantido um incansável questionamento da história, instaurando-a ficcionalmente. As “(in)definições genológicas” a que nos referimos anteriormente (e que

exemplificamos com as biografias de Agustina Bessa-Luís) são um exemplo de como a fronteira entre os gêneros se romperam de modo que o discurso da verdade – a história – fosse pretensa e definitivamente assimilado pela ficção. Pois não podemos nos esquecer de que, fazendo uso da retórica, a História exige a prova, e abriga grandes tensões entre narração e documentação, de que a ficção é dispensada.

Em *Relações de força*, Carlo Ginzburg elabora uma crítica ao pensamento bastante difundido de que a História não se constrói de fatos ou da verdade, mas apenas de discursos. Ginzburg recupera então uma importante distinção: a História estaria se aproximando cada vez mais da *retórica*, a afastando-se da *prova*: “a ideia de que os historiadores possam provar algo parece a muitos antiquada e até ridícula” (Ginzburg 2002:13). Segundo esta linha de pensamento, a prova não se aplica mais à História; se, como queria Nietzsche, a verdade não passa de “um exército móbil de metáforas, metonímias e antropomorfismos”, então “ser verdadeiro significa servir-se das metáforas usuais” (apud Ginzburg 2002:24). Ou seja: a História não estaria sujeita à prova, mas apenas à retórica; sua finalidade última seria a de convencer, e não a de mostrar a verdade.

Mas há que se evitar os relativismos absolutos. Para a historiografia, o risco do relativismo é aceitar como legítimos comportamentos ou eventos moralmente condenáveis. Aliás, Carlo Ginzburg aponta exatamente para o fato inequívoco de que o debate entre retórica e prova na história acarreta uma questão das mais pertinentes, a do choque entre diferentes culturas. Como julgar a cultura do outro? Haverá, então, valores absolutos? Sem nos aprofundarmos em tão graves questões, no que se refere ao discurso historiográfico, podemos dizer que compreendê-lo como retórica pura significaria relativizar os conteúdos históricos, o que pode promover uma relativização de valores: “o limite do relativismo – seja na versão branda seja na versão feroz – é o de escamotear a distinção entre juízo de fato e juízo de valor, suprimindo conforme o caso um ou outro dos dois termos” (Ginzburg 2002:38). É por isso que

ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si (Ginzburg 2002:43)

Mas estas são elucubrações do campo da historiografia, que nos servem apenas na medida em que esclarecem – em um procedimento de aproximação e contraste – algumas escolhas de narradores contemporâneos em Portugal.

O conhecimento é possível, mas o conhecimento literário não está sujeito à prova. A literatura, embora possa se valer de fatos e eventos históricos aceitos como verdadeiros, ainda que possa se utilizar de dados e informações tidos como confiáveis a respeito do mundo e de diferentes épocas (pretéritas e futuras, inclusive), ainda assim a literatura não pode ser submetida à prova, que orienta a retórica historiográfica.

O romance, então, é “apenas” retórica. É também verdade, porém, que o romance não precisa convencer, no sentido prático do termo; não persuade o leitor, da mesma maneira que o discurso de um promotor público ou um advogado precisa persuadir um júri. Quanto Tzvetan Todorov explica o nascimento do conceito de verossímil, esclarece que “estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis” (Todorov 2003:114).

4.

É possível dizer que os autores contemporâneos aqui abordados estão escrevendo, através de seus romances, uma história de Portugal. Uma história ficcional, obviamente, mas que sem dúvida se propõe a representar alguns dos mais importantes e recentes momentos históricos do país. Como literatura, porém, esses romances são submetidos à prova da verdade. Ainda assim, não deixam de colocar a questão dos limites do discurso histórico: como seria possível escrever sobre a História do país, senão como ficção? Seria possível que a ficção o fizesse? Seria esta, sequer, a função da prosa de ficção contemporânea?

Provavelmente, sim. Vale afirmar, porém, que embora Helder Macedo, José Saramago ou Lobo Antunes componham histórias construídas inteiramente pela retórica (porque ficcionais), não são relativistas. Sem serem moralistas, não são escritores amorais, no sentido em que ficcionalizam diversas asserções éticas. Leyla Perrone Moisés defende que Saramago não é um autor pós-moderno, se entendermos que no pós-modernismo, “sob pretexto da morte das ideologias e do fim dos grandes relatos”, os romancistas se permitem deixar “a estrutura e a significação de suas próprias obras mal definidas, mal amarradas, mal acabadas, confundindo obra aberta com obra escancarada”. Os romances de Saramago, além de bem acabados, advogam valores “ausentes do vocabulário pós-moderno: projeto, construção, valor, moral” (Perrone-Moisés 1999:102). As errâncias de Ricardo Reis, de Baltazar Sete-Sóis e de Raimundo Silva não são apenas a demolição das convenções históricas; na verdade, através de procedimentos anárquicos apenas na aparência – a metaficção, a carnavalização, a ironia – afirma-se sobretudo o questionamento crítico, uma posição ética frente ao texto e à História oficial.

Retomando as palavras de Lídia Jorge, os escritores dos anos 80 “foram capazes de construir, a partir do território do país, o romance a que Carlos Fuentes tipificou como ‘Segunda História’, isto é, o romance como escrita da história, engendrada contra o realismo de a contar” (Jorge 1999:162). Nas palavras de Fuentes, trata-se de uma *outra* história, “que cega e diminui os historiadores de arquivo”, e que, embora se manifeste através da escrita individual, “propõe-se como a memória e projecto (quer dizer, como realidade verdadeira) de uma colectividade, por definição, danada” (*Apud* Jorge 1999:162).

Recontar a História, neste sentido, é propor uma revisão crítica do passado e uma projeção do futuro.

Referência bibliográfica

ANTUNES, António Lobo. 2006. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva.

_____. *Memória de elefante*. 2006. Rio de Janeiro: Objetiva.

ALVES, Maria Theresa Abelha. 2006. O óbulo de Caronte: *Ursamaior* de Mário Cláudio. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxada; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas.

ARNAUT, Ana Paula. 2002. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina.

BESSA-LUÍS, Agustina. 1985. *A monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães Editores.

_____. 2002. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editores.

CERDEIRA, Teresa Cristina. 1999. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRGS.

CLÁUDIO, Mário. 1986. *Amadeo*. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

_____. 2000. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote.

GINZBURG, Carlo. 2002. *Relações de força – história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Melo. São Paulo: Companhia das Letras.

GOMES, Álvaro Cardoso. 1993. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp.

HERCULANO, Alexandre; GARRETT, Almeida. 1959. *O bobo e O Arco de Sant'Anna*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores.

HUTCHEON, Linda. 1991. *A poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

JENKINS, Keith. 2004. *A história repensada*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Contexto.

JORGE, Lídia. 1999. O romance e o tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. *Portuguese, literary & cultural studies*, n. 2. New Bedford, Massachusetts: American Press Inc, Spring. Internet. Consultado em 14 jan. 08. URL: <http://www.plcs.umassd.edu/pdfs/plcs2-pt4.pdf>

MACEDO, Helder. 1999. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record.

MARINHO, Maria de Fátima. 1999. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.

PIRES, José Cardoso. 1983. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. *O delfim*. 1971. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

REIS, Carlos. 2004. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 5, p. 15-45, 2º sem. 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. 2004. *Uma história de regressos – império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.

SARAMAGO, José. 2006. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1990. História e ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, n. 400, 6-12 de março de 1990.

_____. 2002. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1992. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2004. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

SEIXO, Maria Alzira. 1984. Ficção. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. *Colóquio/Letras*, n. 78. Mar. 1984.

_____. 2002. *Os romances de António Lobo Antunes – análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. 1989. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

TODOROV, Tzvetan. 2003. Introdução ao verossímil. In: *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.