

ENTRE PRIMEIRA E TERCEIRA PESSOAS, em quatro textos de Maria Isabel Barreno

A escrita de primeira pessoa é um dos múltiplos fios que ligam a teia formada pela obra de Maria Isabel Barreno. Apesar de podermos verificar várias evoluções ao longo da obra, este traço mantém-se do primeiro (*De Noite As Árvores São Negras*) ao último romance (*O Senhor Das Ilhas*). É óbvio que o narrador nem sempre é de primeira pessoa, nem os processos de escrita são sempre os mesmos e, por outro lado, há textos em que a entidade narrativa é maioritariamente de terceira pessoa, podendo coincidir com o narrador de primeira pessoa (*Inventário De Ana, Célia E Celina*). O caso de *O Chão Salgado* é particular e, por essa razão, propomo-nos analisá-lo aqui, à luz de outros textos precedentes da autora.

A nossa proposta refere brevemente *De Noite As Árvores São Negras*, e o predomínio da escrita de primeira pessoa passa depois por *A Morte Da Mãe*, onde são visíveis dois sujeitos de enunciação: “eu” e “nós”. A terceira etapa analisa *Inventário de Ana*, com um narrador de terceira pessoa que, por vezes, assume a primeira pessoa. Finalmente, o nosso ponto de chegada é *O Chão Salgado*, onde nos deteremos um pouco mais para procurar a importância da terceira pessoa e alguns dos objectivos que a narradora-personagem quer alcançar.

Em *De Noite As Árvores São Negras*, o leitor é confrontado com diversas vozes, masculinas e femininas, que falam umas das outras e do espaço em que vivem. Neste caso não se trata da construção de um único «eu», mas sim da criação de diferentes sujeitos, com outros tantos pontos de vista do real. Trata-se aqui do que Bakhtine chamou um romance «polifónico»¹

Passamos a um outro livro da autora: *A Morte Da Mãe*. Neste texto, o “eu”, um sujeito feminino, parte numa viagem alegórica em busca da essência da mulher e da sociedade patriarcal do começo do universo. O «eu» feminino inicial torna-se «nós», multiplicando assim os traços linguísticos inerentes ao “eu”. O que o leitor, numa primeira observação, constatará é que o sujeito se desmultiplica e se mistura a outras mulheres no decorrer do texto. No entanto, como sabemos, a literatura parte da língua recriando-a e o que não é possível num plano estritamente linguístico torna-se viável no domínio do literário. Desta maneira, o «nós» que, como analisa Benveniste, deveria ser diferente do sujeito, não o é. Pelo contrário, este “nós” é constituído apenas por mulheres, sendo excluídos elementos masculinos. Neste caso, o «nós» contradiz aquilo que um emprego exclusivamente

linguístico afirma². A exclusão de todo e qualquer homem do universo feminino contribui assim para afirmar o valor alegórico do texto (TODOROV, 1993: 68-9). Como preconiza Todorov, para que se verifique a existência de uma alegoria devem existir dois sentidos para as mesmas palavras e o duplo sentido deve vir indicado de um modo explícito. Basta pegarmos no título *A Morte da Mãe* e, começarmos a ler o texto para constataremos que não se trata da morte de uma mãe particular, mas sim do desaparecimento de uma sociedade patriarcal inicial e, conseqüentemente, da mãe de todas as mulheres identificadas pelo pronome «nós». Deste modo, a abundância inicial de pronomes de primeira pessoa do singular diluir-se-á, no final, num «nós» representativo, não apenas de um ser singular, mas igualmente de um grupo e de uma causa colectiva: o feminismo. Utilizando o pronome «nós», a necessidade de busca de uma essência das mulheres reflecte não apenas uma preocupação de um único sujeito, mas uma reflexão sobre uma quantidade de problemas básicos com que continuam a debater-se as mulheres na sociedade actual. Uma vez que o espaço em que decorre a acção não é identificado, o enredo poderia passar-se em vários países. Com esta não definição de um espaço de acção, o «nós» dilata-se ainda mais, ou melhor, pode ser identificado com um maior número de mulheres, passando a constituir uma hipérbole quase infinita.

Logo após *A Morte da Mãe*, Maria Isabel Barreno publicou *Inventário de Ana*. Neste livro, as mulheres e o universo feminino continuam a ser o principal foco de atenção. Diversas mulheres se entrecruzam, fundindo-se e confundindo-se com a personagem principal:

«Simultaneamente a sua cabeça fora invadida por seres minúsculos que traziam histórias diversas.

Ana diz, na porta da cozinha:

- Fiquei eu aqui na aldeia, muito destroçada, sem Josefa, e sem Clélia. Elas eram apenas sonhos meus, que tive de pôr em prática.

Josefa diz, convalescente:

- Fiquei eu. Ana destroçou-se e Clélia juntou se-me.»

(BARRENO, 1982: 196)

Esta passagem ilustra a fusão total das personagens: Ana criou outros seres ao sonhar com eles e, Josefa é uma espécie de *alter-ego* de Ana. A expressão «Fiquei eu», que ambas proferem, é como se nos desse uma imagem das duas ao espelho. Por outro lado, a aglutinação dos diversos seres aparece na forma verbal «juntou-se-me», onde observamos um pronome complemento directo «se» e um complemento indirecto «me». Para além deste processo visível no plano do discurso, as personagens Ana e

Josefa assemelham-se no plano da história, primeiro por serem mulheres, depois por afinidades e cumplicidades variadas. A criação de amigas imaginárias que vemos em *Inventário de Ana* inscreve-se no conjunto de traços dos diários. Na perspectiva de Béatrice Didier: «Le journal lui-même devient un «ami», un confident, (...). On remarquera dans le portrait de cet ami idéal, la projection d'images maternelles: c'est l'ami qui berce, qui console, qui protège.» (DIDIER, 1991 : 108) Neste momento final, a doença de Josefa aproxima-a de Ana, que também se encontra doente. A doença das personagens, um dos temas recorrentes de Maria Isabel Barreno, é um dos elementos observáveis na escrita diarística, como no-lo afirma Béatrice Didier: «Le corps figure dans le journal comme un ensemble d'organes détachés et atteints de maladies diverses, en tout cas source de malaises multiples.» (DIDIER, 1991: 111)

O inverosímil torna-se possível, pois a escrita assume as suas capacidades de Proteu, através da metáfora:

«Num livro manuscrito não valem só as letras, as palavras, mas toda a poeira dissidente que se instalou entre as letras, as palavras, as linhas.» (BARRENO, 1982:196)

1. É graças à «poeira dissidente» que a literatura continua a existir, surgindo de novas formas de ver e ler o mundo. Com os exemplos citados podemos ver que em *Inventário de Ana* o género romance se deixa contaminar por características próprias do diário confirmando o que diz Madelénat: «Le roman, en face des attirances ambiguës qu'exercent le poème, la représentation dramatique ou l'autobiographie, reste le lieu où s'expérimentent les procédés, où se filtrent les influences, où s'accomplit l'évocation d'une vie par le récit.» (MADELENAT, 1984: 165). Em *A Morte da Mãe* e *Inventário de Ana*, para além de marcas de escrita de primeira pessoa e de criação de seres assumida na escrita, ainda é possível detectarmos uma imagem da mulher em busca de uma identidade de sexo, o que nos é confirmado numa entrevista que Maria Isabel Barreno dá a Regina Louro, no jornal *Público*:

«Houve um tempo em que as mulheres não tinham identidade própria, a não ser que fossem excepcionalmente fortes ou em circunstâncias extraordinárias. Tinham um papel e uma imagem que lhes eram adstritos pela sociedade. Tudo isso sofreu contestação, primeiro em termos de conquista de direitos iguais, depois em termos de reconhecimento de uma identidade específica. Passada

a fase de reconhecimento, que atravessou até os movimentos feministas, a pessoa pode retomar o diálogo com uma outra consciência de si própria. São percursos, é assim que a humanidade avança.» (LOURO, 1992)

Como a autora no-lo afirma, a preocupação em denunciar apenas as questões das mulheres transforma-se e ressurgem o diálogo entre homens e mulheres, já verificado nos primeiros textos de Maria Isabel Barreno. Assim, em *O Chão Salgado*, Valentim é a principal personagem e, em torno dele deslocam-se homens e mulheres numa tentativa de diálogo sobre o mundo actual. Este livro apresenta no paratexto (GENETTE, 1987: 10-11) a designação genológica de romance. Não se trata aqui de aprofundar e explorar a noção de género, mas que marque, mesmo sendo um romance, este texto pode ter marcas que o aproximem de outros escritos, como vimos a propósito de *Inventário de Ana*. Novamente constataremos características que o aproximam de textos de primeira pessoa, como o «diário íntimo»³.

Observaremos, ainda, marcas que o identificam com o auto-retrato (BEAUJOUR, 1980: 8-40): somos confrontados com uma escritora no momento em que esta escreve um livro; a narrativa é descontínua - há várias histórias que se sobrepõem; o texto apresenta-se como objecto em elaboração - apercebemo-nos da sua génese, a partir dos comentários de Graça; os lugares são destruídos, quer através da sobreposição de atributos de diferentes espaços, quer da omissão dos nomes de local, uma característica de Maria Isabel Barreno, que encontramos igualmente noutros textos como *Os Outros Legítimos Superiores, ou A Morte Da Mãe*; em consequência dá-se a criação de um espaço ideal de ficção onde, no final, as personagens se encontram, como se se tratasse de um palco de teatro; não pretende contar uma história, mas sim saltar de um local para outro, exibindo um saber científico de carácter enciclopédico que remete para a filosofia, para a religião e para a ciência; o início do romance assemelha-se ao de um romance policial, devido ao *suspense*; o auto-retratista é ainda assombrado quer pela figura do Cristo, quer pela de Sócrates - a referência em *O Chão Salgado* à alegoria da caverna parece-nos bastante elucidativa desta característica.

Procuraremos abordar alguns aspectos colocados em *O Chão Salgado*, no que diz respeito à escolha da escrita de terceira pessoa. Primeiramente é importante indicar que, à semelhança de *Inventário de Ana*, *O Chão Salgado* apresenta um narrador de terceira pessoa de quem depende um outro narrador-personagem também de terceira pessoa.

A narração começa por descrever de um modo elíptico o desaparecimento de Valentim, um estivador. O leitor acompanha o ponto de vista de Gracinda, a mulher do estivador. O tema central é o da fuga

do casal ao espaço social disfórico e, uma conseqüente busca da essência. A busca da essência começa pelo roubo de um livro que se pretende traga soluções às perguntas das personagens. A essência é também sugerida pelo valor metafórico do sal presente através do chão que é pisado pelas personagens. Como diz Gilbert Durand, "Le «suc», le «sel» est sur le trajet métaphysique de l'essence, et les processus de gulliverisation ne sont que des représentations imagées de l'intime, du principe actif qui subsiste dans l'intimité des choses»". (DURAND,1982: 293-4)

Só na página 27 é que o leitor de *O Chão Salgado* descobre que Graça é a narradora da história que ele está a ler. Então começam as reflexões de Graça enquanto escritora e, aparecem outros seres em torno dela: o marido, chamado Vítor, o filho, Tiago e uma amiga, Cláudia. O leitor apercebe-se de que está perante dois universos ficcionais: o primeiro é constituído pelas personagens da história de Graça, o segundo gira em volta da vida da própria narradora-personagem. Entre eles é descrita a génese de um livro. Num diálogo com Cláudia, Graça assume a vontade de escrever um romance e define-o:

«Quero, quero, é isso mesmo que eu quero, um romance, a escrita completa dum destino. Só que... O quê? Talvez as causas e explicações dos sofrimentos humanos sejam muito mais vastas... ai não sei.» (BARRENO, 1992: 30)

Enquanto demiurgo, a narradora-personagem reflecte sobre a extensão do termo romance como «escrita completa dum destino». As «causas e explicações dos sofrimentos humanos» suscitam uma interpretação ambígua: são mais vastas do que a «escrita de um destino»? O narrador alerta o leitor para questões que se prendem com a determinação do género romance, com a extensão desse mesmo género, ou com a «escrita completa». O que é a «escrita completa»? De que modo o narrador pode tentar dar uma «escrita completa dum destino» ou do mundo? Como verificámos em *De Noite As Árvores São Negras*, a utilização de várias vozes, que dão outras tantas visões do mundo, pode procurar e conseguir dar a ilusão de totalidade. No texto que Isabel Barreno publicou em 1992, as vozes que se fazem sentir, apesar de dependerem aparentemente de Graça, parecem ter liberdade de pensamento e de acção. Num processo de ironia lúdica, a narradora principal anuncia que Graça chega mesmo a «perder» o controlo da história que está a contar:

«Novamente Graça parou sua escrita, agora plenamente convencida de que essas ordens de parar e andar lhe

provinham do livro e de mais nenhuma outra circunstância.»
(BARRENO, 1992: 69).

O leitor apercebe-se do jogo efectuado pela entidade narradora. É como se, de repente, o livro vogasse à deriva e se escrevesse a si próprio, sem uma entidade responsável por ele. O leitor sente que o processo de escrita não é o mesmo que o de outros textos precedentes da autora e que o narrador de 1992 se institui enquanto entidade narrativa diferente. O novo narrador pretende assumir na escrita as suas fraquezas, à semelhança do escritor do diário íntimo: «Les actes de la journée sont non seulement consignés, mais jugés. L'auteur se reproche d'avoir fait ceci ou cela.» (DIDIER, 1976: 56). É de notar que no exemplo citado de *O Chao Salgado*, não se pode falar de uma primeira pessoa que narra, mas de Graça enquanto alguém de quem se fala. É como se a narradora procurasse afastar-se para melhor se aproximar daquilo que lhe diz respeito directamente: o acto de escrever. Analisando a importância do retrato e do auto-retrato na pintura, Jean Rousset (ROUSSET, 1986: 37-47) e Philippe Lejeune (LEJEUNE, 1986: 73-86) acabam por chegar a conclusões semelhantes: muitas vezes o retrato aproxima-se mais do pintor do que o auto-retrato. Tal como na pintura, os escritos de primeira pessoa escondem melhor o sujeito do que os de terceira pessoa. Voltando ao livro de Maria Isabel Barreno em estudo, a narradora principal apresenta Graça como se se tratasse de uma primeira pessoa, tendo porém o cuidado de indicar permanentemente fórmulas do tipo: *disse Graça*. Desta maneira, observamos que Graça sendo descrita como terceira pessoa pode mais facilmente aproximar-se da autobiografia do que se se tratasse de um texto de primeira pessoa. Por outro lado, os diálogos apresentados numa só mancha gráfica, sem os habituais dois pontos, o parágrafo ou o travessão aproximam a escrita de terceira pessoa da de primeira pessoa. A não pessoa, conforme Benveniste⁴ a designa quase se apaga para ceder o lugar a Graça, que é primeira pessoa só porque dialoga. Contudo, a coexistência da narração e do diálogo no mesmo espaço gráfico (apenas são separados por vírgulas) tem a sua quota de importância nesta aproximação entre primeira e terceira pessoa.

Quando o marido de Graça aventa a hipótese de a mulher dele estar a escrever um diário, é lançada uma piscadela de olhos ao leitor:

«A Graça já vos falou do livro que começou a escrever? Um livro, admirou-se Vítor, o marido, julgava que era um diário. Isso é mania tua, que achas que as mulheres só escrevem diários, disse Cláudia.» (BARRENO, 1992: 28.)

Não é a narradora-personagem quem nega que o livro se aproxima da escrita diarística, é a sua amiga Cláudia. Apesar de não ser apresentado por Graça, o facto é posto por uma mulher. Convém não esquecer que Graça filiou todas as personagens femininas nela própria e as masculinas no marido. Por outro lado, como é Vítor a falar e a ele é atribuída a paternidade no romance, a questão da escrita diarística torna-se relevante. Não pretendemos com isto dizer que o romance é apenas um diário, mas que se trata de um romance que, embora sendo escrito na terceira pessoa, traz marcas de diário. Por exemplo, Graça reconhece que as personagens são uma espécie de expansão da vontade dela:

«Nas letras não coincidentes entre um nome e outro pressentia Graça o cerne do enigma, a chave do que separava e unia Gisela, Camila, e ela própria, Graça.»
(BARRENO, 1992: 82.)

Camila, que é a tia-avó de Gisela, escreveu um diário e, novamente, este sub-género literário é mencionado. Voltando ao jogo da narradora-personagem e à autonomia das personagens em relação à demiurga, transcrevemos um excerto em que o processo lúdico é claro:

«Será a versão de Vicente, explica-se, a versão que ele irá exprimir em futura conversa com Gabriela. Mas sabe que a si própria mente, aquela versão não é da personagem, não é de mais ninguém senão dela. Ela é que sente uma necessidade absoluta em ali se deter, naquela cena, relatando dum lado, relatando do outro, com todas as perspectivas possíveis para que o volume se forme, para que a situação fique aprisionada, engaiolada nesses painéis à sua volta estabelecidos.» (BARRENO, 1992: 67)

Esta passagem é particularmente importante, pois denota uma vontade de dar independência às personagens, de lhes conferir autonomia, a fim de aumentar a perspectiva sobre o mundo. Porém, este pensamento da narradora-personagem apresenta ainda um outro aspecto que se prende com o acto de escrever: o fingimento. Se pretendesse verdadeiramente conferir total autonomia às suas personagens, Graça deveria apagar-se completamente, não emitir comentários e não ser sequer narradora-personagem. Sendo narradora, Graça enuncia o seu ponto de vista, para além de revelar as suas simpatias para com os seres criados por si. *O Chão Salgado* apresenta uma visão do mundo em que diversos planos se sobrepõem, ora fingindo

dar autonomia às personagens, ora retirando-a. O sujeito da escrita é aquele ser que se permite narrar um mundo em crise, à procura de soluções quer seja no campo das ciências, quer no da espiritualidade. A escrita informa que as certezas em relação às personagens não existem, pois cada uma delas se parece com outras, diferenciando-se de si própria. Pelo acto de escrita, Graça aproxima-se de Camila, que escreveu um diário.

Como Kibédi Varga afirma, a época patente na escrita actual a que ele chama pós-moderna só pode existir a partir da desconstrução: «Déconstruire, c'est détruire en trichant, c'est non pas opposer B à A, mais plutôt montrer que A n'est pas tout à fait A et qu'il ressemble peut-être même à B ».(KIBEDI-VARGA, 1990: 9) Mas esta desconstrução só é possível mediante a presença do sujeito, e assim o texto é marcado por ironia auto-reflexiva. Retomamos, novamente, Kibédi-Varga: «représenter ne va pas sans se représenter, le créateur peut chercher à détruire la distance qui le sépare de l'objet représenté, par l'ironie autoréflexive ou en permettant délibérément au matériau utilisé de traverser l'objet» (KIBEDI-VARGA, 1990: 10). Kibédi-Varga enuncia a intriga como uma das principais preocupações da narrativa pós-moderna. Se voltarmos a *O Chão Salgado* vemos pelo menos em dois momentos do texto que o enredo é uma das preocupações de Graça:

«Tenho que arranjar frases incisivas, enredos onde afluem as emoções do leitor; não é só de catarse que se trata, é de ordenação do mundo.» (BARRENO, 1992 :172).

Algumas páginas depois, o texto, reflectindo sobre a sua génese, apresenta um juízo de valor emitido por Graça sobre o mesmo enredo:

«Também a sua escrita lhe parece um amontoado de incidentes, sem enredo, nem desenho.» (BARRENO, 1992: 189).

Se as histórias derivam, elas regressarão a Graça, no final, sob o efeito de uma varinha mágica que torna possível o encontro ocasional de seres mais ou menos conhecidos. A mensagem final é assim de solidariedade na procura de uma via, mas é também o reencontro e a nova fusão das personagens com a narradora que as criou. Se Graça fosse narradora de primeira pessoa, ter-se-ia repetido o processo que vimos em *Inventário de Ana*. É Graça, ou melhor, é o narrador principal responsável pela estruturação da narrativa que com o seu poder de destruir e construir o texto torna viável a convergência de histórias de vidas aparentemente divergentes. A escrita é igualmente o negar de um percurso literário precedente que preconizava

o paralelo com o real. Ao recusar essa via, *O Chão Salgado* filia-se num novo caminho não feito de certezas mas de dúvidas, de avanços e recuos, de destruição e de construção:

«Graça resolvera escrever um livro sobre um estivador, que ela não inventara totalmente. (...) repugnavam-lhe os romances realistas em que os mais pobres eram reduzidos à expressão mais simples, apenas capazes de sentir fome e outras necessidades básicas (...)» (BARRENO, 1992: 31).

É nesta proposta de tentar dar voz a seres diferentes, oriundos de classes sociais e universos diversos que podemos falar de «polifonia», ainda que com algumas reservas. Não se trata de inexistência total de um narrador, como referimos já, mas de uma tentativa que a narradora empreende de soltar todas as personagens diferentes que a povoam. O principal objectivo da narradora não é o de narrar uma história, como seria natural num romance, mas antes o levantar múltiplas questões que possam suscitar outras tantas respostas das personagens. O demiurgo confere-lhes vida, para acabar reconhecendo que elas existem por causa dela:

«Esfumam-se suas personagens e Graça sente-se só. Não entende por que se esfumam, mas sabe que partem para as portas reais do seu mundo: seu delas, personagens.» (BARRENO, 1992: 221).

A coexistência de diversas vozes confere vida às personagens, parece dizer Graça, porque os seres que ela construiu se movem num mundo delas, um mundo em que elas reinam. Esse mundo pôde existir graças ao Carnaval, que permitiu a junção de espaços diferentes, mas, este mundo não pretende minimamente ser uma cópia do real. Apesar de o processo deste romance ser o de um auto-retrato e não uma autobiografia, podemos afirmar com Maurice Couturier: «Le romancier veut toujours se dire, même lorsqu'il raconte une histoire très éloignée de son expérience personnelle, mais il ne veut pas que cela se sache, ou en tout cas pas trop, parce qu'il tient à protéger son for intérieur et à garder sa position haute par rapport au lecteur.» (COUTURIER, 1995: 213)

Para proteger o seu foro interior, o escritor é capaz de ir bem longe... Frequentemente usa as suas máscaras de Proteu para melhor enganar o leitor. Todos os processos lúdicos são legítimos para se esconder: quase no final de *O Chão Salgado*, a narradora principal anuncia que Gabriela, uma das personagens do romance de Graça, vai escrever um livro sobre

a vida de Valentim e Gracinda. Um processo de espelhos reflecte «ad infinitum» a primeira história e a figura da autora desenha-se efectivamente nas personagens que adquirem os seus traços. A nova escritora passa a ser Gabriela, que assumirá a criação de uma nova história e, desta maneira, deixará em aberto a narrativa iniciada por Graça. Esta é outra forma de dar um duplo final ao romance que termina com o fechar de um círculo: Valentim deixa de ser apenas uma personagem de Graça, aparece à sua criadora no fim do texto e revela-lhe um passado, que deixa prever a inspiração da sua génese.

Paulo Alexandre Jorge dos Santos
Université de Toulouse

NOTAS

Este trabalho faz parte de uma tese de doutoramento em preparação na Universidade de Pau, sob a direcção da professora doutora Graciete Besse.

1 — A definição é dada por Bakhtine quando fala da obra de Dostoievski: «En fait, les éléments incompatibles de la matière littéraire de Dostoievski sont répartis entre plusieurs mondes et entre plusieurs consciences autonomes; ils représentent non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes, et ce ne sont pas directement les matériaux, mais les différents mondes, consciences et points de vue qui s'associent en une unité supérieure, au second degré. si l'on peut dire, celle du roman polyphonique. p. 45. BAKHTINE. Mil-hall. La Poétique De Dostoievski, (trad. Isabelle Koltitceff), Paris, Seuil, 1970).

2 — Apresentamos aqui a problematização de Benveniste em torno do pronome nós: «S'il ne peut y avoir plusieurs «je» conçus par le «je» même qui parle, c'est que nous" est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une jonction entre «je» et le «non-je», quel que soit le contenu de ce «non-je». BENVENISTE, Problèmes de Linguistique Générale, 1, Paris. Col. Tel Gallimard, 1966, p. 233.

3 — Este termo foi apresentado por Paula Morão nos seguintes termos: «(...) a classificação de diário íntimo, enquanto texto privado no qual um autor se confia ao papel como espelho ou «alter-ego «(...)»».p. 175. MORÃO, Paula, *Irene Lisboa, Vida E Escrita*, Lisboa, Presença, 1989.

«(...)) la «3ème personne» n'est pas une «personne»; c'est la même forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne.» BENVENISTE, idem, p. 228.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BARRENO, Maria Isabel, *De Noite As Árvores São Negras*, Lisboa, Rolim, 1987; primeira edição: 1968.
- Os Outros Legítimos Superiores*, Lisboa, Caminho, 1993. Primeira edição: 1970.
- A Morte da Mãe*, Lisboa, Caminho, 1989. Primeira edição: 1979.
- Inventário de Ana*, Lisboa, Rolim, 1985. Primeira edição: 1982.
- O Chão Salgado*, Lisboa, Caminho, 1992.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'Encre — Rhétorique de L'Autroportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, 1, Paris, Gallimard, 1993.
- COUTURIER, Maurice, *La Figure de L'Auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal Intime*, Paris, PUF, 1991. Primeira edição: 1976.
- DURAND, Gilbert, *Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1982. Primeira edição: 1969.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- KIBEDI-VARGA, «Le Récit Postmoderne», *Littérature*, 77, 1990.

- LEJEUNE, Philippe, «Regarder Un Autoportrait», *Moi Aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- LOURO, Regina, «Portugal é Um Chão Salgado», *Público*, 13/3/92.
- MADALENAT, Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier — Essai Sur La Première Personne*
Dans Le Roman, Paris, José Corti, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil.
1993. Primeira edição: 1970.