

**PANO CRU:  
A INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA DO PASSADO REVOLUCIONÁRIO**

Luís Trindade<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo procura definir a percepção do tempo histórico num momento de transição na sociedade Portuguesa. Com o fim da ditadura, o refluxo do período revolucionário (sentido por muitos como um momento de derrota), a institucionalização do regime parlamentar e o projecto de integração na Comunidade Económica Europeia (mais tarde União Europeia), Portugal transforma-se súbita e radicalmente. A profundidade de tal mutação histórica faz com que a percepção do tempo acelere. Neste artigo, procuraremos perceber, através de alguns fenómenos culturais de finais da década de 1970 e inícios da década de 1980, como foi experimentada essa súbita mutação, e como a sociedade democrática vai inscrever os passados autoritário e revolucionário na auto-construção que de si própria fez enquanto período histórico.

**Palavras-Chave:** Memória Literária, Narrativa Histórica, Cultura Pop

**Abstract:** This article tries to define the perception of historical time in a period of transition within Portuguese society. With the end of the dictatorship and of the revolutionary process (which many felt as a defeat), the institutionalization of parliamentary democracy and the integration in the European Economic Community (later European Union), Portugal suffers a sudden and radical transformation. The depth of such a change creates a sense of accelerated time. In this article, we will try to understand how was this sudden shift experienced, by looking at some cultural phenomena from the late seventies and early eighties, and analyse how democratic society inscribes both the authoritarian and the revolutionary past in its own self-image as an autonomous historical period.

**Key-Words:** Literary Memory, Historical Narrative, Pop Culture

### **Um Momento de Transição**

Quando, em 1982, uma *girls-band* de nome Doce venceu o festival RTP da canção<sup>2</sup> com o tema “Bem Bom”, protagonizou um verdadeiro acontecimento histórico.

---

<sup>1</sup> Birkbeck, University of London, ubll089@mail.bbk.ac.uk

Como todos os acontecimentos, pode dizer-se que já lá estava antes em potência. Desde pelo menos 1978 que os participantes do festival vinham desenhando a tendência musical que em certo sentido se consuma na noite de amor sem dormir contada em “Bem Bom”. Contada, quer dizer, cantada e dançada por quatro jovens *sexy* – duas morenas, uma loura e uma ruiva (cobrindo assim quase todas as variáveis da imagem estereotipada da mulher) –, vestidas de mosqueteiro e interpretando o tema com mais alegria do que sensualidade, como se em Portugal, em 1982, o sexo fosse já menos uma forma de transgressão do que uma celebração festiva. E, no entanto, a par deste estilo musical – apropriadamente denominado *festivaleiro* –, o festival também tinha sido uma oportunidade, em anos anteriores, para a afirmação de uma nova subjectividade feminina pós-revolucionária. O evento de 1979, por exemplo, pareceu contribuir para a consolidação de novos papéis sociais femininos na sociedade Portuguesa, sobretudo através de duas canções – “Eu só Quero” e “Qualquer Dia, Quem Diria”, interpretadas, respectivamente, por Gabriela Schaaf e Concha – onde, pela primeira vez, a mulher se assumia como o sujeito desejante na relação sexual, e já não um mero objecto do desejo masculino.

Este impulso emancipatório, ainda notoriamente herdeiro das várias aberturas proporcionadas pela revolução, parecia já ter-se perdido em 1982. De facto, as Doce mostram menos afinidades com a autonomia sexual de Gabriela Schaaf e Concha do que com uma outra tendência musical da época, estranha a qualquer tipo de afirmação onde pudesse ler-se uma mensagem política, e sobretudo empenhada na emergência de uma nova cultura de entretenimento. Neste sentido, outros vencedores do festival nesses anos – com temas como “Dai-li-Dou”, dos Gemini (de 1978), “Sobe, Sobe, Balão Sobe”, de Manuela Bravo (1979), “Um Grande, Grande Amor”, de José Cid (1980), ou “*Play Back*”, de Carlos Paião (1981) – reforçam a mesma tendência: são músicas sobre amor, ou o espectáculo, no limite sobre nada em particular, num esforço comum marcado por um desejo de evasão que é fundamental para compreender a passagem da década de setenta para década de oitenta em Portugal como anos de transição entre a revolução recente, mas já definitivamente passada, e um futuro próximo onde a perspectiva de adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE) prometia uma nova

---

<sup>2</sup> O festival RTP da canção é uma organização anual da televisão pública portuguesa (Rádio Televisão Portuguesa, agora Rádio e Televisão de Portugal) iniciada em 1964. O vencedor representa o país no Eurofestival da canção, um evento de enorme popularidade em vários países europeus. Em Portugal, o festival da canção funcionou tradicionalmente como a melhor montra da chamada música ligeira (antes da revolução de 1974, durante a ditadura, também pejorativamente chamada *nacional-cançonetismo*).

qualidade de vida e novos hábitos de consumo a algumas camadas urbanas da sociedade Portuguesa.

A alegria da interpretação de “Bem Bom” procura, neste sentido, exprimir uma sociedade moderna e descomplexada que mostre à Europa (trata-se, deve recordar-se, do tema escolhido para representar Portugal no Eurofestival) como o futuro parceiro na CEE estava a superar com eficácia tanto o passado ditatorial como o passado revolucionário. A alegria das Doce era assim a marca desse novo Portugal *moderno e descomplexado* (valores próprios do critério publicitário em vias de se tornar a medida de todas as coisas), e nesse sentido garantiu a popularidade da canção que, por sua vez, permitiu a banalização da letra. Simples, o poema percorre todas as horas nocturnas da 01h00 às 08h00 da manhã, simplesmente acompanhadas, numa alusão sexual, à interjeição que lhe dá o título, ‘bem bom’<sup>3</sup>. Uma noite de sexo, portanto, cantada alegremente por toda a gente, dos que sonhavam ser como aquelas quatro raparigas ou passar a noite com elas – e um anedotário obsceno rodeou por essa altura a banda<sup>4</sup> – até a crianças para quem a referência sexual era insignificante ou lateral, e a canção era simplesmente alegre.

Olhando novamente para a canção, passados trinta anos e com um olhar historiográfico, deparamo-nos com um detalhe que permitirá definir com rigor o seu estatuto como acontecimento histórico. É quando, já pelas 7h00 da manhã, os amantes buscam o repouso num ‘disco antigo’ onde ouvem o verso ‘hoje é o primeiro dia do resto da tua vida’. Trata-se de um detalhe de enorme significado para a periodização da história cultural do período, na medida em que nos dá a perceber algo que o tempo

---

<sup>3</sup> ‘Uma da manhã, um toque, um brilho no olhar / Duas da manhã, dois dedos de magia / Às duas por três quem sabe onde isto irá parar? / Quatro da manhã caíndo, um luar de lua lindo / Uma gota a mais e o chão ia fugindo // Uma da manhã, ei, bem bom / Duas da manhã, bem bom / Já três da manhã, ei, bem bom / Quatro da manhã, bem bom / Cinco da manhã, ei, bem bom / Já seis da manhã, bem bom / Sete da manhã, ei, bem bom / Oito da manhã, bem bom / Café da manhã p’ra dois / Sem saber o que virá depois / Bem bom // Cinco da manhã, ai, sim coração sigo / O bater das seis e meia de loucura / Sete da manhã, ouvindo um disco antigo / “Hoje é o primeiro dia do resto da tua vida” / São horas a mais e já não há saída.’ “Bem Bom”, Doce (Letra e Música de Pedro Brito, Tó-Zé Brito e António Pinho, Polygram, 1982).

António Pinho, um dos autores da letra, tinha sido, curiosamente, um dos autores das canções interpretadas por Gabriela Schaaf e Concha em 1979. No entanto, a explícita afirmação do desejo em “Eu só Quero” ou de “Qualquer Dia, Quem Diria” (onde Concha assumia que ‘qualquer dia serei muito bem capaz / de ser eu quem te beija / bem no meio da rua / para que toda a gente veja’) perdeu-se completamente, em apenas três anos, na casualidade da noite de “Bem Bom”.

<sup>4</sup> Um boato, entretanto, acerca de uma hipotética relação sexual (com conotações violentas) entre uma das cantoras da banda e um jogador de futebol negro levanta também a questão da ansiedade pós-colonial na sociedade portuguesa de então. Um tema seguramente significativo, que não poderei desenvolver aqui e cuja análise talvez pudesse levar em consideração a ausência de uma cantora negra numa banda aparentemente tão preocupada em incluir vários tipos de beleza feminina.

entretanto tornou estranho mas que seguramente os contemporâneos considerariam absolutamente evidente. Assim, e se a minha hipótese não estiver errada, o disco antigo onde em “Bem Bom” se ouve aquele verso é *Pano-cru*, álbum de Sérgio Godinho de 1978, que inclui o célebre tema ‘Primeiro Dia’ com que o autor assinala um momento-chave de passagem entre uma fase da sua vida que acabou de terminar, e que podemos associar ao momento histórico da revolução, e um futuro necessariamente diferente. Ora, o que é interessante aqui é o modo como em apenas quatro anos (aqueles que vão de *Pano-cru*, em 1978, até à vitória das Doce no Festival, em 1982), o mundo que acabara de terminar para um dos escritores de canções que mais contribuíra para a banda sonora do período revolucionário se transformou no universo festivo, vagamente inconsequente, das Doce.

Este artigo é sobre este breve, ou súbito, momento de transição, não tanto do fim do salazarismo para a revolução de 25 de Abril, mas do 25 de Abril para a democracia, ou seja, não tanto a vitória da liberdade sobre o fascismo, mas a derrota da revolução e o início do que, em 1978, para alguém como Sérgio Godinho, talvez ainda não tivesse nome mas que não poderia deixar de ser encarado como um enigma e um recuo. Mais especificamente, trata-se de interrogar o estatuto mesmo da transição, ou seja, a ideia que os curtos anos na passagem dos anos setenta para os anos oitenta se caracterizam melhor pelo que *já não são* (os anos da revolução) e pelo que *ainda não são* (os anos da integração europeia), do que por uma identidade própria e bem definida. São, ainda por outras palavras, anos de uma intensa negociação entre o que parece ser *residual* – o ex-revolucionário repensando a sua biografia – e o que se apresenta como *emergente*<sup>5</sup> – a música festiva das Doce – nas transformações contemporâneas da sociedade e cultura portuguesas. Neste sentido, a perspectiva adoptada será a da cultura *residual*, ou seja, a dos derrotados, representantes das formas culturais e artísticas que mais intensamente se envolveram no radicalismo revolucionário. Normalmente conotados com formas estéticas militantes e imediatas, procuraremos aqui demonstrar que, pelo contrário, a *crise* da derrota e do luto, no contexto da segunda metade dos anos setenta, foi pretexto para um momento particularmente *crítico*, em que o radicalismo político e o radicalismo estético se tornarão num só questionamento radical do momento histórico.

---

<sup>5</sup> Sobre os conceitos de residual e emergente, cf. (Williams, 1977)

## O Primeiro Dia

No contexto atrás traçado, “Primeiro Dia” surge como um esforço – naquele momento necessariamente pessoal e intimista<sup>6</sup> – para sobreviver à derrota. A narrativa da canção mostra como, ao início tateante, com os seus primeiros passos vagabundos onde ‘se luta por tudo o que se leva a peito’, sucedem depois, já em perda, os cansaços e as escolhas difíceis a partir das quais tudo tem de ser questionado para se poder recomeçar ‘um novo dia’:

A principio é simples, anda-se sozinho/ passa-se nas ruas bem devagarinho/  
está-se bem no silêncio e no burburinho/ bebe-se as certezas num copo de  
vinho/ e vem-nos à memória uma frase batida/ hoje é o primeiro dia do resto  
da tua vida

Pouco a pouco o passo faz-se vagabundo/ dá-se a volta ao medo, dá-se a  
volta ao mundo/ diz-se do passado, que está moribundo/ bebe-se o alento  
num copo sem fundo/ e vem-nos à memória uma frase batida/ hoje é o  
primeiro dia do resto da tua vida

E é então que amigos nos oferecem leito/ entra-se cansado e sai-se refeito/  
luta-se por tudo o que se leva a peito/ bebe-se, come-se e alguém nos diz:  
bom proveito/ e vem-nos à memória uma frase batida/ hoje é o primeiro dia  
do resto da tua vida

Depois vêm cansaços e o corpo fraqueja/ olha-se para dentro e já pouco  
sobeja/ pede-se o descanso, por curto que seja/ apagam-se dúvidas num mar  
de cerveja/ e vem-nos à memória uma frase batida/ hoje é o primeiro dia do  
resto da tua vida

Enfim duma escolha, faz-se um desafio/ enfrenta-se a vida de fio a pavio/  
navega-se sem mar, sem vela ou navio/ bebe-se a coragem até dum copo  
vazio/ e vem-nos à memória uma frase batida/ hoje é o primeiro dia do resto  
da tua vida

E entretanto o tempo fez cinza da brasa/ e outra maré cheia virá da maré  
vaza/ nasce um novo dia e no braço outra asa/ brinda-se aos amores com o  
vinho da casa/ e vem-nos à memória uma frase batida/ hoje é o primeiro dia  
do resto da tua vida.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> A natureza da mudança histórica e, em particular, a passagem do colectivo para o individual, é bastante visível – de forma explícita, de resto, uma vez que se torna num importante objecto de reflexão na obra do autor – nos discos de Sérgio Godinho desde finais de 1970 até meados de 1980. É um momento em que a história passa a ter de ser pensada na primeira pessoa do singular, e que foi exemplarmente definido pelo cineasta Robert Kramer, num monólogo de *Gestos & Fragmentos*, filme realizado por Alberto Seixas Santos em 1982, e que discute, precisamente, a memória dos derrotados da revolução: ‘Há períodos em que tens a sorte de fazer parte de um movimento de massa, da história, e que te sentes feliz por desistir (...) da tua individualidade em nome do trabalho comum e das tarefas que têm de ser realizadas. E depois há períodos em que esta energia comum se extinguiu, e em que é voluntarista e no limite destrutivo pretender que ainda existe da mesma maneira. Períodos em que não há muitos mapas, quando apenas consegues navegar com a ajuda da tua astúcia, das tuas convicções e dos teus amigos mais chegados. É difícil dizer qual dos dois é mais fácil e mais produtivo que o outro. Ambos têm as suas dificuldades.’ Robert Kramer, in Alberto Seixas Santos (Portugal, 1982).

<sup>7</sup> “Primeiro dia”, in *Pano-Cru*, Sérgio Godinho (Orfeu, 1978).

A sucessão das seis estrofes proporciona um crescendo dramático de enorme eficácia. Os marcadores da passagem do tempo (*a princípio, pouco a pouco, e é então, depois*) abrem para as diversas fases de uma experiência definida pela relação com o espaço (das ruas onde se anda devagarinho para o passo que se faz vagabundo), com os outros (da solidão à amizade) e com o álcool, que aqui sintetiza o valor e a situação do sujeito na narrativa – particularmente significativa a passagem do momento em que o alento se bebe dum copo sem fundo para o da coragem que *até* se bebe dum copo vazio. Neste sentido, a biografia do narrador – pois parece-me legítimo afirmar que é disso que se trata – pode contar-se como a história de um processo de ascensão e queda, em que da lentidão e do silêncio se parte para a conquista do mundo, o que só aumentará o tamanho da perda e a dramatização da derrota. E, no entanto, a letra não acaba aqui, pois a derrota não é só o final de algo, mas também o início de outra coisa. Assim, tal como as marés, também outro dia sucederá sempre ao dia que acabou. Neste contexto (histórico), os poucos anos que vão de 1974-75 até ao final da década são o suficiente para se olhar para cada novo dia como o primeiro.

É então este o momento histórico – aquele que começa quando o PREC acaba e dura até que a revolução desapareça como memória longínqua numa canção das Doce – que gostaria de propor como um ponto-chave da contemporaneidade portuguesa. Sigo aqui de perto a reflexão contemporânea de João Martins Pereira e a tese, tão decisiva quanto subversiva, de que a democracia portuguesa se constrói e legitima contra a revolução, mais do que contra a ditadura (Pereira, 1983). Há aliás sinais disso noutros temas do álbum *Pano Cru*, onde o abandono do projecto revolucionário pelos primeiros governos da democracia parlamentar (governos do Partido Socialista) não só leva à perplexidade – como é que ‘gente tão socialista / desiste de fazer o socialismo?’<sup>8</sup> – como abre a porta ao regresso mais ou menos incólume de um fascismo com ‘pézinhos de lâ’.<sup>9</sup> Mas é em “Primeiro Dia” que melhor se identifica a afinidade de Sérgio Godinho com um imenso esforço de denúncia e memória através do qual se desenham as formas de viver a derrota e o luto entre a esquerda portuguesa, mas também, e para o que aqui nos interessa fundamentalmente, por onde essa mesma esquerda negocia aquilo que pode ser o seu novo lugar numa sociedade em processo de despolitização,

---

<sup>8</sup> “Venho aqui falar”, in *idem*.

<sup>9</sup> “Lá isso é”, in *ibidem*.

onde o passado – da revolução – rapidamente se passa a arrumar numa estante dos discos antigos.

Convém talvez notar que se trata de um esforço de muita gente (entre músicos, escritores, cineastas, etc.), mas não necessariamente de um esforço colectivo. Por outras palavras, o que torna este momento histórico tão problemático – o seu carácter de *transição*, melhor definido pelo que já não é e pelo que ainda não é – projecta-se nas próprias formas de criação artística: os criadores, perante a perplexidade dos novos tempos (a falta de mapas de que falava Robert Kramer) não conseguem encontrar discursos comuns e têm de se voltar sobre si próprios para descobrir os novos sentidos do mundo. E no entanto, como se torna evidente passados trinta e cinco anos, todos pareciam estar a *procurar-se da mesma maneira*. Nesse sentido, o momento mais próximo, até em termos formais, de “Primeiro Dia”, talvez sejam os últimos seis minutos da interpretação ao vivo de “FMI” (texto escrito por José Mário Branco originalmente em 1979 e interpretado em público no final de 1980), onde o que estava em causa, depois do esgotamento emocional do revolucionário derrotado, era lembrar ‘o frágil e ingénuo cravo da Rua do Arsenal (...) [e] cada lágrima, cada abraço, cada morte, cada traição’ para, precisamente, ‘partir aqui com a ciência toda do passado (...)’.<sup>10</sup>

Parar, repensar, para então poder voltar a partir. É talvez esta a temporalidade própria dos momentos pós-revolucionários, uma espécie de regresso, breve e provisório, ao passado acabado de passar, para poder voltar a imaginar um futuro.<sup>11</sup> É este o gesto – enquanto reflexão em acto – que podemos encontrar numa miríade de outros autores e nas suas criações de finais dos anos setenta e inícios dos anos oitenta. Assim, é possível identificar um questionamento comum em objectos tão diferentes como os ensaios de *O Labirinto da Saudade*, de Eduardo Lourenço, de 1978 (ou até de *O Fascismo Nunca Existiu*, do mesmo autor), em filmes como o já citado *Gestos & Fragmentos*, de Alberto Seixas Santos ou *Passagem ou a Meio Caminho e Ninguém Duas Vezes*, de Jorge Silva Melo, ou ainda em romances como *Directa*, de Nuno Bragança (1977) e *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio (1978), entre muitos outros. Apesar das diferenças – de género artístico, corrente ideológica ou até da forma pessoal de reagir à

<sup>10</sup> “FMI”, in *Ser Solidário*, José Mário Branco (Edisom, 1982).

<sup>11</sup> O tempo pós-revolucionário é assim fundamentalmente diferente do tempo da revolução, como o momento em que o futuro é trazido ao presente. António Pedro Pita definiu os traços da temporalidade da revolução portuguesa (a partir, sobretudo, da análise do poema “25 de Abril de 1974”, de Sophia de Mello Breyner) (Pita, 2010).

derrota – todos obedecem à temporalidade do momento pós-revolucionário, uma temporalidade ambígua, na medida em que o que nela é mais decisivo não está no passado (de que seria simplesmente o *pós*) mas num futuro que ainda não é capaz de nomear.

Sugiro que a procuremos agora nos dois romances que mencionei: *Directa*, de Nuno Bragança, e *Retrato dum amigo enquanto falo* (*Retrato*, a partir deste momento), de Eduarda Dionísio.

### Inscrições Literárias

De facto, a ficção literária talvez tenha sido o género que levou mais longe, através do romance, esta reflexão em acto. Mais do que romances autobiográficos – embora também o sejam, sobretudo *Directa*, enquanto *Retrato* pode ser visto como uma memória geracional<sup>12</sup> – situando a vida dos autores no período pós-revolucionário, tanto Nuno Bragança como Eduarda Dionísio organizam as suas narrativas *no sentido* de situar o próprio acto da escrita no momento da publicação. O facto de ambas as narrativas regressarem ao passado ditatorial confere-lhes, por outro lado, uma dimensão histórica. Neste caso, repensar a posição da autora e do autor no momento da derrota, funciona, mais do que como catarse individual, como um repensamento da própria história, inscrevendo-a num momento ameaçado pelo esquecimento.

Assim, de formas próximas mas não exactamente coincidentes, tanto Nuno Bragança como Eduarda Dionísio escreveram *Directa* e *Retrato* do lado de dentro da história. Por outras palavras, não se trata apenas, num caso como no outro, de romance histórico – que ambos também são – mas de fazer da escrita do romance um acto que encerra um determinado processo histórico. A publicação de *Directa*, em 1977, e de *Retrato*, em 1978, surgem assim como acontecimentos, poderíamos dizer, diegéticos, ou seja, não tanto da história da literatura portuguesa, mas como ponto culminante das próprias narrativas. É por isso que ambos representam tão bem a ideia de reflexão em acto. A escrita deixa de ser um instrumento para, de fora, falar da realidade, entrando assim decisivamente na própria realidade da narrativa ficcional. Isto só é possível, porém, na medida em que essa narrativa nos fala de momentos políticos e de

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, como nota Eduardo Lourenço, *Retrato* ‘é o verdadeiro texto de transição entre o tempo antigo de onde arranca e os novos tempos auscultados nas subtis articulações em que o texto da Revolução foi vivido e ao mesmo tempo comentado e criticado.’ Cf. (Lourenço, 1984: 14).

empenhamentos militantes, de que o discurso e a escrita fazem parte como formas de acção política de pleno direito<sup>13</sup>. O romance, ou melhor, a sua escrita, torna-se assim um daqueles momentos sem mapas em que é preciso voltar a si mesmo para poder continuar a agir politicamente. A escrita do romance, finalmente, torna-se um acto político por se situar narrativamente como ponto culminante da acção política colectiva.

Isto é, em certo sentido, mais claro em *Directa*. As vinte e quatro horas em claro<sup>14</sup> do narrador concluem quando ele, cumprida a missão de transportar um militante clandestino à fronteira espanhola durante a ditadura, regressa a Lisboa de automóvel. Nesse momento da narrativa, os tempos do acontecimento e da sua escrita fundem-se e tornam-se praticamente indistinguíveis no interior do mesmo processo histórico de que ambos fazem parte:

Ao volante do Volkswagen, outro *Chevrolet pela estrada de Sintra* – não me revejo; mas como estando lá, me vejo. (...)

No que guiava o carro (passo desse passo de luta), então escrevendo em bruto o que ora guio, nesta caligrafada ida através de um Portugal *ao luar e ao sonho*. Eu acordado na estrada como um talvez discreto pesadelo, mansamente enquistado naquele sono colectivo sem repouso, faróis rasgando à frente a treva que se fecha atrás: tão exactamente eu-agora a escrever o verme, do Volkswagen, ao volante (...).

E assim vos-nos procuro, neste trabalhar em espaços dois, um deles o literário.

Rodando me transporta ainda, sempre, ixionodamente, o Volkswagen, instrumento circunstancial de um agir na História que aqui-agora (presente, indicativo) se prolonga neste tecer escrita pela qual demarco um espaço tempo devolvido ao seu essencial mistério.

Contudo: escrever o que hoje vejo ao nível do que então estava vivendo de imediato pode bem constituir o mais duro do difícil.<sup>15</sup>

Ao fim de vinte e quatro horas em trabalho ilegal, um dia inteiro de tensões, sustos, problemas familiares e contratempos políticos (em que, para além do mais, e como é comum nos romances de Bragança, bebeu muito mais do que comeu), era natural que o narrador fosse acometido de uma espécie de delírio, imaginando-se num poema de Fernando Pessoa (‘ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra’) e trocando representação e realidade ‘nesta caligrafada ida através de um Portugal *ao luar e ao sonho*’. Sucede, porém, que o regresso de automóvel a Lisboa desaparece, irremediavelmente remetido para o passado, e o referente da narrativa passa a ser a

<sup>13</sup> Os estudos académicos sobre o autor têm invariavelmente salientado esta mesma indistinção, em Nuno Bragança, entre a escrita e *outras* tarefas políticas. (Silva, 2002; Serra, 2001)

<sup>14</sup> Uma *directa*, ou *fazer uma directa*, consiste em passar vinte e quatro horas sem dormir.

<sup>15</sup> (Bragança, 1995 [1977]: 214)

própria escrita. O que é mais notável, quase inverosímil, é que não só o confortável, ou pelo menos seguro, trabalho de escrever o romance é inscrito no mesmo processo histórico que os riscos do trabalho político clandestino, Nuno Bragança vai ao ponto de se questionar sobre qual é o mais difícil. Assim, afirmar que ‘escrever o que hoje vejo ao nível do que então estava vivendo de imediato pode bem constituir o mais duro do difícil’ parece confirmar o que em Robert Kramer era apenas uma suposição: ‘É difícil dizer qual dos dois é mais fácil e mais produtivo que o outro. Ambos têm as suas dificuldades.’

Se ambos os lados da representação estão tão próximos e equiparados, pode talvez sugerir-se que escrever actualiza o acto político na exacta medida em que o episódio clandestino já era escrita em potência: guiar o automóvel é explicitamente descrito como a *escrita em bruto* do que virá a ser a narrativa do romance. *Escrever o automóvel* ou *guiar o romance* são aqui, neste sentido, mais do que sentidos figurados. Ao contrário da definição de figuração que Hayden White tira de Auerbach – segundo a qual ‘os acontecimentos históricos se podem relacionar entre si do mesmo modo que uma figura se pode relacionar com a sua realização, ou actualização, numa narrativa’<sup>16</sup> – no capítulo 18 de *Directa* não se trata de haver um paralelo entre a história e a sua narrativa: o acto de escrever já está materializado na própria história e é então figurado narrativamente como qualquer outra acção. Por outras palavras, não é que conduzir um automóvel e escrever um livro sejam actividades comparáveis, e menos ainda equiparáveis em si próprias. No entanto, pode dizer-se que conduzir aquele automóvel em particular, ou aquela viagem de *Volkswagen* de regresso a Lisboa, é de facto apenas um episódio, de que a escrita de *Directa* é outro, da narrativa mais vasta do combate contra o fascismo português.

O narrador torna-se assim militante em dois sentidos: nos riscos que corre levando o camarada à fronteira e ao escrever o romance sobre os riscos da clandestinidade:

Alguns de nós teimavam, quotidianamente. Eu, afastado da escrita por actos outros, devorantes do meu dia-a-dia, eu sentiria sempre dores de calado enquanto não ousasse a minha tentativa de dar forma àquele pouco que eu sabia dos grandes, teimosos lutadores da sombra portuguesa, e que ficariam soterrados sob toneladas da História inarticulada. Conseguir ao menos dar um flash da soturna vida de trincheiras clandestinas num país do qual os jornalistas estrangeiros perguntavam: “Porque é que em que Portugal não se passa nada?”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> (White, 1999: 89)

<sup>17</sup> (Bragança, 1995 [1977]:247)

O mais interessante na militância do escritor não é, porém, um testemunho. Ou seja, e como o próprio narrador reforça ao longo do resto do capítulo, não se trata apenas de articular literariamente os acontecimentos inarticulados que se arriscam a ficar soterrados ‘sob toneladas’ de história. Porque, na realidade, não há acontecimentos inarticulados. Todo o regresso para Lisboa, o ponto final de um dia inteiro infatigavelmente preenchido por actos de militância, só ganha sentido se for pensado, imediatamente, enquanto acto histórico. E por isso a narrativa, ou o inconsciente do narrador ao volante do Volkswagen, é preenchida por episódios da *História Trágico-Marítima*, alegorias historiográficas de Toynbee, o exemplo histórico de Lenine e Trotsky ou as promessas utópicas de Aldous Huxley, uma imensidão de narrativas, imaginários e referências históricas que orientam a acção política do militante.<sup>18</sup> ‘Aqui se entroncava tudo’, conclui.<sup>19</sup>

Ou seja, em *Directa*, mais do que um dia da clandestinidade sob o salazarismo, Nuno Bragança actualiza a ‘eternidade de debate e discórdia, [o] presente perpétuo de paixão ideológica e consciência política’ com que Fredric Jameson caracteriza a história da militância comunista no século XX<sup>20</sup>. O pretexto das palavras de Jameson é *A Estética da Resistência*, romance de Peter Weiss sobre o antifascismo de finais dos anos Trinta ao final da Segunda Guerra Mundial. Também aqui, a militância de jovens comunistas alemães sob o controlo apertado do nazismo era feita de permanentes discussões sobre a história e reflexões sobre a posição da militância e o papel da luta. Uma experiência cuja verdade era, segundo Jameson, simultaneamente estética e histórica.

Trata-se, em ambos os casos, de reflectir sobre o papel imediato das palavras e dos discursos, aquilo a que normalmente se atribui o papel da mediação entre o pensar e o agir, na luta política. Seria no entanto contraditório se esta reflexão tivesse surgido apenas *a posteriori*, ou seja, quando, em 1977, o combate político na ditadura e na revolução se estava já a cristalizar em memória histórica. É interessante a este nível

---

<sup>18</sup> Neste passo sigo de perto uma ideia proposta por Alain Badiou: ‘La politique est une pensée. Cet énoncé exclut tout recours au doublet théorie/pratique. Il y a certes un “faire” de la politique, mais il est immédiatement la pure et simple épreuve d’une pensée, sa localisation. Il ne s’en distingue pas.’ (Badiou, 1998:56) A acção política é sempre um pensamento político, a que talvez pudesse acrescentar-se que a militância política revolucionária entende-se sempre dentro de uma narrativa mais vasta da revolução.

<sup>19</sup> (Bragança, 1995 [1977]:262)

<sup>20</sup> (Jameson, 2005: XXVI)

evocar *Brandos Costumes*, filme que Alberto Seixas Santos fez imediatamente antes do 25 de Abril, como um exemplo contemporâneo do período onde se inscreve como *reflexão em acto* – a ditadura –, e onde o papel do discurso e do saber – ou mesmo da doutrina – constituem a própria narrativa. Aí, o processo de emancipação da jovem filha da família (que no filme funciona como alegoria da sociedade portuguesa sob o salazarismo), faz-se através da leitura, na exacta medida em que a repressão da ditadura pode ser entendida como violência intelectual. É porque ela, como confessa no primeiro discurso, ‘quase não sabe falar’ – dada a eficácia do sistema educativo desenhado para a obediência –, que o acto libertador pode vir na forma de um livro. Neste caso, a consciência política faz-se pela leitura do mais famoso parágrafo do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels, que ela começa a ler soletrando, como se aprender a ler e compreender a história fossem uma e a mesma coisa. O potencial histórico-político da frase ‘a história de toda e qualquer sociedade foi sempre a história da luta de classes’ tem um impacto directo na narrativa, determinando o seu desenlace: enquanto ela lê o manifesto, ouvem-se soldados nas ruas e o filme, como utopia do fim do salazarismo, pode então concluir.

A questão aqui colocada é portanto simples, embora as suas consequências heurísticas sejam assinaláveis: os discursos, mais do que falarem sobre o mundo, participam materialmente do tecido que constitui o mundo – quando circulam, ou são pronunciados, ou simplesmente lidos – tanto mais quando se trata de discursos políticos, pois nesse caso eles participam da narrativa que necessariamente enquadra, ou enforma, a acção política (enquanto acção transformadora, isto é, acto que parte de uma dada narrativa e procura instituir uma narrativa diferente). As consequências são desde logo sensíveis no modo como encaramos o objecto livro, por exemplo, ou o trabalho do escritor. Nestas circunstâncias, escrever, publicar e ler um livro passam a ser acontecimentos históricos de pleno direito. O escritor, por outro lado, torna-se, no próprio acto da escrita, um homem de acção.<sup>21</sup> O objecto da história cultural, finalmente, passa a ser incompreensível sem as suas dimensões social e política.

---

<sup>21</sup> Esta hipótese coloca em questão a própria pertinência da natureza da distinção entre trabalho manual e trabalho intelectual, de um modo aliás que é possível articular com a ideia de Alain Badiou de que a acção política implica sempre pensamento político. Do mesmo modo, ou em complemento, faz sentido acrescentar a crítica feita por Daniel Bensaïd ao conceito de intelectual comprometido: ‘Intellectual engagé? L’ordre des mots chiffone. Intellectuel d’abord, comme si l’engagement en découlait par nécessité logique, par déduction nécessaire, par simple cheminement de la raison. Comme si l’action, en somme, n’était que de l’intellect appliqué. Le concept sauvegarde ainsi l’ordre des préséances et des privilèges. Le verbe commande la chair. Reléguant au second plan la passion et les émotions, l’esprit reste

O papel dos livros, dos jornais, das discussões, das citações e do conhecimento em *Retrato dum amigo enquanto falo* mostram o lugar que ler, escrever e pensar também ocupam no conceito de acção política de Eduarda Dionísio. De facto, uma das maneiras possíveis de ler *Retrato* enquanto romance de iniciação da geração de sessenta é através do papel da linguagem enquanto motor da história. É a circulação de discursos que define as personagens em relação à geração de que fazem parte, bem como as posições políticas que tomam, e é também essa efervescente circulação de palavras em diversos suportes que alimenta parte importante da actividade política na oposição à ditadura. Enquanto em *Directa* a narração da militância participava da militância porque a própria militância já era escrita ‘em bruto’, no *Retrato* a escrita contém ‘a época em bruto’<sup>22</sup> na medida em que ‘nunca foi uma escolha que fizesse mas uma forma de sobreviver quase completamente intacta, repondo na caligrafia o tempo recente que repensava insensatamente (...)’.<sup>23</sup>

Se a expressão ‘em bruto’ pode ser aqui lida no sentido de matéria-prima, e por isso como potência, o resultado é que a produção da história e a produção da historiografia se tornam na sua origem a mesma coisa: é na medida em que a escrita faz parte do acontecimento que o acontecimento já é escrita em potência. Torna-se assim possível a Eduarda Dionísio narrar a história política desde os inícios dos anos sessenta até ao período pós-revolucionário em Portugal (altura em que o livro é escrito e publicado), como o processo de uma ascensão e queda da linguagem, que assim funciona enquanto sinédoque da própria ascensão e queda do processo revolucionário. Processo político, aqui, como acto de ‘distribuir comunicados’, ‘fazer avisos’, ‘vender

---

premier. (...) Personne ne parlerait d’“ouvrier engagé” ou de “paysan engagé”, d’infirmière ou d’instituteur engagés.’ (Bensaïd, 2004).

<sup>22</sup> (Dionísio, 1988 [1978]: 54). A expressão ‘em bruto’ pode aqui ser equiparada à imagem do *pano-cru*, de Sérgio Godinho. Ambas as expressões tratam a realidade e os sujeitos históricos como *matéria-prima*, de que a narrativa (a escrita do romance, ou da canção) seria uma espécie de *transformação*, no sentido industrial do termo. Faz por isso algum sentido que tenha sido um filósofo marxista, Fredric Jameson, quem mais abertamente definiu o real (ou a história) como a matéria-prima que se transforma, não mudando necessariamente de natureza, em narrativa ou qualquer outro tipo de representação: ‘For the essential characteristic of literary raw material or latent content is precisely that it never really is initially formless, never (...) initially contingent, but is rather already meaningful from the outset, being neither more nor less than the very components of our concrete social life itself: words, thoughts, objects, desires, people, places, activities. The work of art does not confer meaning on these elements, but rather transforms their initial meanings into some new and heightened construction of meaning (...)’ (Jameson, 1971: 403)

<sup>23</sup> (Dionísio, 1988 [1978]: 52)

caderninhos’, ‘guilhotinar, agrafar, bater à máquina, todos os gestos sem história’ – mas participando nela, acrescento eu – ‘da reprodução de ideias’.<sup>24</sup>

Segundo a narrativa de *Retrato*, é esta produção, reprodução e circulação de escritos e ideias ao longo dos anos sessenta e setenta que culminará na revolução de 1974. E a eficácia deste processo foi tanto maior quanto mais difuso o impacto de tal circulação. Cada uma daquelas acções políticas teve a particularidade de se multiplicar: cada documento era reproduzido às dezenas, centenas ou milhares, cada comunicado distribuído podia cair no chão ou ser lido por muitas pessoas, e as ideias neste contexto produzidas puderam ser transformadas em tantas outras ideias e reproduzidas em inúmeras discussões, num crescendo de radicalização política. É assim que a revolução pode emergir como a consequência directa da proliferação dos discursos: o momento em que as palavras invadem as ruas e as paredes, e muitas mais pessoas do que aquelas que tradicionalmente controlavam os discursos escritos, ganharam subitamente ‘o prazer do texto oral’ e ‘aprenderam a fazer e a dizer coisas’ e a assumir esse fazer e dizer como parte integrante do mesmo agir revolucionário.

Mas o que acontece quando as palavras conquistaram o seu lugar, ou seja, quando saíram da clandestinidade política e ganharam o direito à cidade?<sup>25</sup> Para Eduarda Dionísio, do mesmo modo que a revolução já estava em potência nas palavras que foram a sua matéria-prima, cedo porém se começou a desenhar, do interior do próprio processo revolucionário, o silenciamento que havia de conduzir à sua derrota:

Repara que os escritores deixaram de escrever e os pintores de fazer quadros. Porque não houve a arte destes tempos nestes tempos? Só é possível contar e cantar derrotas e misérias? (...)

Nunca entendi muito bem porque é vedado aos militantes serem bons escritores ou pelo menos escreverem livros em que contassem o prazer de militar e o que só eles conhecem e porque teriam que ser sempre os que ficam em suas casas que têm de inventar o que nunca seriam capazes de viver e fingir que acreditam no que demonstram quotidianamente não lhes interessar. É uma divisão do trabalho tão pobre e tão louca.<sup>26</sup>

Divisão do trabalho que o próprio livro recusa quando atribui um papel à escrita na produção dos acontecimentos. Ou seja, quando, como tive oportunidade de indicar

---

<sup>24</sup> (Dionísio, 1988 [1978]: 35)

<sup>25</sup> É de notar, a propósito, que o *slogan* situacionista ‘a poesia está na rua’ (apropriado por Maria Helena Vieira da Silva num dos quadros mais icónicos do 25 de Abril de 1974) pode aqui ser lido literalmente, superando assim o estatuto de metáfora.

<sup>26</sup> (Dionísio, 1988 [1978]: 83-85)

anteriormente, a acção de escrever entra na narrativa do romance, a narradora e a autora fundem-se exactamente como a escrita e os acontecimentos. E é enquanto parte activa da sua própria narrativa que ela organiza *historicamente* todo o percurso geracional que *Retrato* narra. Neste sentido, o final do livro, uma espécie de pós-epílogo, narra o início de uma história. Nessas últimas três páginas, intituladas precisamente ‘História’, a narradora abandona o intimismo da primeira pessoa e distancia-se à maneira dos historiadores. Acaba então contando como tudo começara. A história do amigo de que fala o título, jovem provinciano ido para Lisboa a estudar, onde descobriu, na universidade, a política. E acaba assim:

Nessas férias, porque em Lisboa as coisas estavam quentes e já tinha amigos, escrevia todos os dias e recebia cartas que referiam secreta e sibilinamente algumas novidades. Quando ia ao correio, sentia olhares por detrás dos vidros das janelas, as colegas da escola já mulheres e, com maior intensidade, no vasto casarão de um andar perto do largo, a amiga da mãe que às vezes abria a janela.

No fim das férias, como era costume, partiu. Levava consigo no comboio a espingarda, como uma parte de si. O pai não tinha achado mal, mas a mãe perguntou, hesitante e baixo: “tens mesmo a certeza de que precisas dela, meu filho?”

Ao vê-lo passar com a espingarda e a mala, a amiga da mãe estremeceu como se ele fosse para a guerra ou se dirigisse directamente a uma morte fria de quarto de pensão. (...)

No dia seguinte, em Lisboa, choveu sem fim. Chovia quando ele entrou na loja onde vendeu a espingarda. Chovia quando entrou na casa de penhores onde comprou a máquina de escrever, portátil, de teclado AZERT. À noite chovia quando começou a bater no *stencil* o comunicado que alguém, sentado na borda do divã um bocado desfeito, lhe ditava em voz clara. Chovia ainda quando terminou: Lisboa, tantos de tal de 1962

Novembro 1978<sup>27</sup>

José Mário Branco, cantor e íntimo companheiro de geração de Sérgio Godinho e de Eduarda Dionísio, escreveu, numa das mais simbólicas canções políticas do período, que a ‘cantiga é uma arma’. É difícil imaginar uma imagem mais clara do modo como também a escrita o pode ser. Aquela máquina de escrever terá tido um efeito muito mais destrutivo do que a espingarda por que foi trocada. Mais demorado também, porém: dezasseis anos foi assim quanto durou esta história, desde o primeiro comunicado escrito pelo amigo algures em 1962, até ao Novembro de 1978 em que a narradora conclui a sua narrativa. Ao indicar com tanta precisão a data com que a encerra – em pleno período pós-revolucionário de que estamos a falar –, Dionísio recusa

---

<sup>27</sup> (Dionísio, 1988 [1978]: 123-124)

situá-la para além do último acontecimento. Pelo contrário, e mais uma vez, se o romance dá sentido à história não o faz na medida em que se distancia da experiência histórica propriamente dita, mas porque, precisamente, essa experiência já estava informada de sentido, isto é, de pensamento, de reflexão, das suas palavras e dos seus discursos.

### **A inscrição da memória do passado revolucionário**

Retiro, para concluir, dois versos de T.S. Eliot da epígrafe de *Respiração Artificial*, o monumental romance onde Ricardo Piglia reflecte sobre a materialidade histórica da literatura e como uma história da Argentina tem de ser também sobre a escrita da história da Argentina e a história da literatura Argentina: ‘We had the experience but missed the meaning, / an approach to the meaning restores the experience’ [‘tínhamos a experiência mas faltava-nos o sentido / uma aproximação ao sentido restabelece a experiência’].<sup>28</sup>

É quase isto, mas não exactamente, o que se passa em *Directa* e no *Retrato*. Por um lado, parece-me perfeitamente legítimo classificar ambas as obras como romances históricos. De facto, não só a natureza da escrita, e da língua, é questionada na sua capacidade de responder ao momento histórico – ambos os autores estão conscientes que a linguagem tem de acompanhar a transformação histórica sua contemporânea por forma a exprimir literariamente essa mesma transformação –, é também verdade que ambas as narrativas dramatizam um determinado particular (a figura do militante) para exprimir e personificar o processo político geral (a transformação revolucionária da sociedade)<sup>29</sup>. No entanto, o facto de o militante ser também o escritor mostra como, na militância política pelo menos, não há distância entre sentido e experiência, ao contrário do que é sugerido por Eliot. A situação pós-revolucionária de ambos os romances situa-

---

<sup>28</sup> (Piglia, 1988)

<sup>29</sup> Lukács descreve a complexa mediação entre o particular e o geral no interior do romance histórico da seguinte forma: ‘On the one hand, we see the important connection in life between dramatic collision and social transformation. Marx’s and Engels’s conception of the connection between a great dramatic period and revolution proves itself here completely; for it is clear that the social-historical concentration of contradictions in life necessarily demands a dramatic embodiment. On the other, we see that the trueness-of-life of dramatic form cannot be “localized”, as it were, in a narrow and mechanical way, round the great revolutions of human history. It is true that a real dramatic collision gathers together the human and moral features of a great social revolution, but since the portrayal aims at the human essence, the concrete conflict by no means has to reveal immediately a transformation underlying it. The latter forms the general basis of the collision, but the connection between the basis and the concrete form of the collision can be a very complex one, with many intermediary stages.’ (Lukács, 1962: 99)

os, assim, no contexto histórico da derrota. Mas isso não é o mais importante. Porque, em 1977 e 1978, tanto Eduarda Dionísio como Nuno Bragança estão já a trabalhar na inscrição colectiva do passado revolucionário, lembrando, ou relembrando contra o esquecimento, que a coincidência entre ‘sentido’ e ‘experiência’ é a fórmula para derrubar ditaduras, e que esquecê-lo é o que condena as revoluções à derrota.

A derrota, portanto, não acabou exactamente aqui, no ano de 1978 de *Retrato dum artista enquanto falo* e de *Pano Cru*, como sabemos depois do epitáfio suplementar com que as Doce encerraram o “Primeiro Dia” na baú das coisas velhas, já em 1982. Não acabou aqui, ou seja, não se consumou quando os vários autores que referi se lançaram nos vários lutos com que se pensou a derrota e se repensou a história na década que se seguiu à revolução. A derrota final, de que as Doce fazem parte como imagem e ritmo, começou quando a acção política revolucionária pareceu secundarizar a produção discursiva e foi consumada mais tarde quando a política se degradou pela ‘possibilidade de defender ideias e de as divulgar através dos autocolantes’, para voltar ainda mais uma vez a Eduarda Dionísio, e os antigos militantes, agora, ‘silenciosamente, militavam nas bandas dos casacos, nos porta-moedas, nas pastas, nos cadernos, nas portas das casas (...)’<sup>30</sup>. Antes de ser uma derrota militar ou eleitoral, o fim da revolução deu-se pela deterioração dos discursos e das narrativas da política. Para uma política reduzida a slogans e imagens tornou-se cada vez mais difícil pensar numa política de ideias e de textos. Tal como a memória de Maio de 68, que, segundo Kristin Ross<sup>31</sup>, assenta no *graffiti* e ignora os documentos revolucionários, também a democracia em Portugal não parece conseguir pensar a revolução para além do seu próprio horizonte excessivo de imagens televisivas e palavras breves que, de tão repetidas, se esvaziam de conteúdo.

## Bibliografia

BADIOU, Alain (1998) - *Abregée de Metapolitique*. Paris: Éditions du Seuil.

---

<sup>30</sup> (Dionísio, 1988 [1978]: 111-112).

<sup>31</sup> (Ross, 2002), especialmente o Capítulo 4, "Consensus and its undoing". Ross salienta a proliferação de discursos no *Maio de 68* de uma forma muito próxima àquela usada por Eduarda Dionísio para descrever a produção de documentos na revolução portuguesa. Do mesmo modo, a degradação da política portuguesa, visível na proliferação de autocolantes e outros veículos de mensagens breves, pode ser vista também nos processos de construção da memória do Maio francês, reduzido a uma série de *slogans* reconhecíveis como ‘é proibido proibir’, ou ‘debaixo da calçada, a praia.’

- BENSAÏD, Daniel (2004) - *Une Lente Impatience*. Paris: Éditions Stock.
- BRAGANÇA, Nuno (1995 [1977]). *Directa*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- DIONÍSIO, Eduarda (1988 [1978]) - *Retrato dum Amigo enquanto Falo*. Lisboa: Quimera.
- JAMESON, Fredric (1971) - *Marxism and Form. Twentieth-Century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press.
- JAMESON, Fredric (2005) - A Monument to Radical Moments. In WEISS, Peter - *The Aesthetics of Resistance*. Durham: Duke University Press.
- LOURENÇO, Eduardo (1976) - *O Fascismo nunca Existiu*. Lisboa: D. Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1978) - *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1984) - Literatura e Revolução. *Colóquio-Letras* 78.
- LUKÁCS, Georg (1962) - *The Historical Novel*. London: The Merlin Press.
- PEREIRA, João Martins (1983) - *No Reino dos Falsos Avestruzes: um olhar sobre a política*. Lisboa: Regra do Jogo.
- PIGLIA, Ricardo (1988) - *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PITA, António Pedro (2010) - “O Dia *Inicial*: 25 de Abril ou “O Imaginário da Revolução””. Texto não publicado, apresentado no III Colóquio História e Arte, UFSC, Florianópolis.
- ROSS, Kristin (2002) - *May 68 and its Afterlives*. Chicago: Chicago University Press
- SERRA, Carlos (2001) - *O Escrever em A Noite e o Riso de Nuno Bragança*. Lisboa: Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- SILVA, Gabriel Rui (2002) - *O Tempo e o Modo do homem que ficou sem lado: o efeito de autobiografia na obra de Nuno Bragança*. Lisboa: Tese de mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Universidade Aberta.
- WILLIAMS, Raymond (1977) - *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WHITE, Hayden (1999) - *Figural Realism. Studies in the mimesis effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

### **Discografia**

*Pano-Cru*, Sérgio Godinho (Orfeu, 1978)

*Ser Solidário*, José Mário Branco (Edisom, 1982)

*Bem Bom/Perfumada* (Polygram, 1982)

**Filmografia**

*Brandos Costumes*, Alberto Seixas Santos (1974)

*Gestos & Fragmentos*, Alberto Seixas Santos (1982)

*Ninguém Duas Vezes*, Jorge Silva Melo (1985)

*Passagem ou a Meio Caminho*, Jorge Silva Melo (1980)

Recebido em dezembro de 2013/ aprovado em maio de 2014